

Emilio Pomarico.

Auditorium di Milano

domenica, 3 novembre 2002, ore 20.30

Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi"

Emilio Pomàrico, direttore

Kolja Blacher, violino

Franco Donatoni (1927-2000)*Voci, Orchesterübung* (1972-73) 13'13"**Alban Berg (1885-1935)***Violinkonzert* (1935) 27'

"Alla memoria di un angelo"

*I Andante - Allegretto**II Allegro (ma sempre rubato,
frei wie eine Kadenz) - Adagio***Luigi Dallapiccola (1904-1975)***Variazioni* (1954) 14'*I Quasi lento, misterioso**II Allegro con fuoco**III Mosso, scorrevole**IV Tranquillamente mosso**V Poco allegretto, alla serenata**VI Molto lento, con espressione parlante**VII Andantino amoroso**VIII Allegro, con violenza**IX Affettuoso, cullante**X Grave**XI Molto lento, fantastico***Leós Janáček (1852-1928)***Suite dall'opera*

"La piccola volpe astuta" (1924) 20'

*I (Andante - Allegro - Presto - Andante)**II (Andante - Moderato - Allegro)*In collaborazione con RAI - RadioTre
(trasmissione in differita il 15 dicembre 2002)

**La fucina dei suoni: l'orchestra del '900
tra riflessi del passato e nuove identità**

Il potere del numero

Composto a Milano tra il 1972 e il 1973, *Voci* inaugura una serie di lavori orchestrali di ampio respiro scritti da Donatoni negli anni Settanta e testimonia di un momento particolarmente delicato nel travagliato percorso musicale e umano del compositore. La stesura avviene alla fine di un periodo di "discesa agli inferi" culminato nei toni cinerei e opprimenti di *To Earl Two* (1971-72), un «tumulo d'ossa calcinate» secondo Harry Halbreich, e «il massimo della mortificazione» per l'autore stesso.¹ *Voci*, ha osservato Enzo Restagno, «rappresenta invece una difficile condizione di trapasso, un desiderio di resurrezione che forse è più nelle opere che nella vita».² L'organico è ampio e richiede 48 archi, 16 legni, 12 ottoni, 4 tastiere e arpe, 4 percussioni intonate, 4 timpani e 4 percussioni diverse, per un totale di 86 esecutori. Il ricorrere della cifra 4 e dei suoi multipli non è casuale, essendo parte di un'attenzione più generale per i numeri tipica di Donatoni: «essi si disseminano, introvabili, nella partitura e la stringono in un inestricabile avviluppo, in labirinti senza uscite. [...] Il numero si dispone ovunque a produrre ordine e a suggerire serie, a disporre simmetricamente e a invertire proporzioni, a inventare differenze e a moltiplicare frammenti, a proiettare geometrie e a distribuire presenze».³ Un'esigenza, quella di ordine, profondamente sentita dal compositore: «mi sforzo di mettere ordine intorno a me, cominciando dalle stoviglie».⁴ *Voci* è composto secondo una forma "a pannelli" che l'autore considera una sua personale traduzione della *Momentform* di Stockhausen: un modo di concepire l'opera animato da «una sostanziale sfiducia nella storia» e da una negazione dell'idea di sviluppo. Ne risulta un tempo musicale circolare, o meglio a spirale, «perché tutte le trasformazioni che ritornano su se stesse non tornano mai esattamente al punto di partenza».⁵ *Voci* è suddiviso in 16 sezioni – ancora il numero 4 – che alternano due soli livelli di volume, *pianissimo* e *fortissimo*, «in

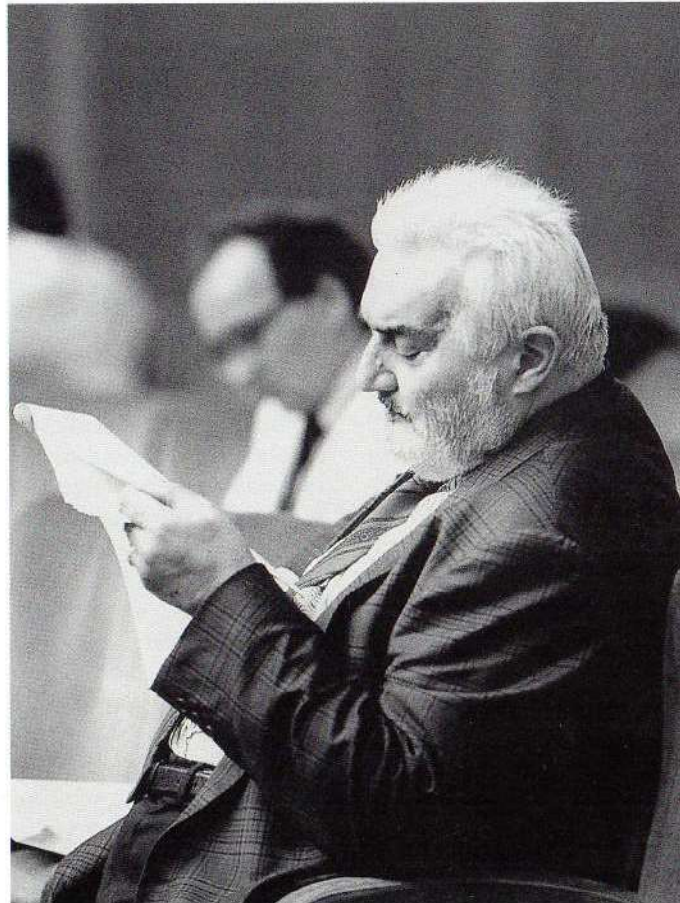
seguito a un rifiuto categorico della *nuance*, ovvero del parametro emotivo»⁶ (si noti che i due livelli sono indicati rispettivamente con quattro *p – pppp* – e quattro *f – ffff*, per tacere della durata, assolutamente non casuale, del pezzo: 13' 13"). La successione ha un centro focale esattamente a metà della partitura, segnalato da un colpo di piatti, cosicché la struttura si dirama idealmente dal centro del pezzo verso gli estremi. Il materiale "melodico", per così dire, è assai limitato e si limita a quattro note, provenienti dal già citato *To Earl Two*, che riproducono nella notazione anglosassone le lettere B-A-C-H. Donatoni ha sottolineato il carattere involontario e casuale di questo riferimento a Bach, al quale nondimeno rimanda indirettamente anche il sottotitolo del pezzo, *Orchesterübung* (esercizio per orchestra), che sembra voler esorcizzare il fantasma dell'espressione musicale dei sentimenti, stemperandolo nell'impersonale esercizio di un puro artigianato sonoro.

L'altare dei morti

«Sono stato preso da questo lavoro come mai nessun altro in vita mia, e posso aggiungere che lavorare mi ha dato sempre più gioia. Spero – no, ho la più completa fiducia – d'essere riuscito.»¹ La fiducia di Berg, possiamo dire oggi, era ben riposta, così come opportuno era il suo stupore per i tempi con cui il *Concerto per violino* era stato portato a termine. Manon Gropius, figlia di Alma Mahler e del suo secondo marito, l'architetto Walter Gropius – l'*angelo* alla cui memoria il concerto è dedicato – era morta il 22 aprile 1935. Pochi giorni dopo, il compositore stava già lavorando febbrilmente al *Concerto*, e il 16 luglio poteva scrivere al suo committente, il violinista americano Louis Krasner, che il pezzo era finito, ammettendo che «di questo sono più sorpreso di lei». La morte di Manon era stata ben lontana dal naturale esaurirsi di un ciclo vitale, da quell'estinzione che i filosofi da sempre cercano di mettere in serena correlazione con il rinnovamento, giudicandola sua necessaria premessa. La ragazza era morta a diciotto anni di una poliomielite che si era progressivamente diffusa fino a

paralizzarle il sistema nervoso. L'occasione biografica del *Concerto* non è quindi la morte nel suo aspetto "pietoso", che chiama a una serena accettazione e richiede composta mestizia, bensì l'*altro volto*, quello scandaloso, osceno, gratuito e inaccettabile, quello della *Peste* di Camus, che lacerava i fili del senso e condanna a urlare nel vuoto "perché?": la morte come figura dell'abbandono di Dio. Con queste premesse, lo stupore di fronte al *Concerto per violino* va ben oltre quello per i tempi rapidi di composizione. Quest'opera è quanto di meno nichilista si possa immaginare, da tutti i punti di vista: dimensioni, ampiezza formale, tensione spirituale, generosità espressiva.

Bastano pochi ascolti per accorgersi che alla base c'è una fiducia straordinaria nelle possibilità *linguistiche* della musica, intesa – Berg non era in grande compagnia su questo, nel 1935 – non solo come architettura sonora, ma anche come lingua dell'interiorità. Un'interiorità cosmica piuttosto che intima e privata, percepibile fin dalle prime note dell'orchestra che in questo pezzo non ha funzioni drammatiche, di accompagnamento o concertanti (se non occasionalmente), bensì "cosmologiche" (si passi la metafora *non* musicale): per tutta la durata del *Concerto*, l'orchestra crea intorno alla voce del violino una sfera sonora ampia, trasparente e risonante che dà all'insieme



Franco Donatoni.

uno straordinario effetto di *profondità tridimensionale*. Quel senso che è negato alla gratuità della morte viene trovato invece sul piano strettamente artistico, riannodando i fili col passato e la tradizione. Il *Concerto* è scritto con la tecnica dodecafonica, ma anziché usarla come ariete di sfondamento verso un linguaggio nuovo e immemore del passato Berg ne sfrutta tutte le valenze tonali implicite, parlando così un idioma che, mentre è nuovo, riverbera continuamente il passato. È qui la ragione profonda dell'inserimento, nel secondo movimento, del corale di una cantata bachiana *Es ist genug*, la cui melodia risaliva a sua volta al repertorio liturgico protestante e a Johann Rudolf Ahle, nato sessant'anni prima di Bach. Non si tratta di erudizione, archeologia o parodia satirica, ma del nesso cruciale fra tradizione e rinnovamento. Lo ha compreso perfettamente il filosofo Enzo Paci, che sottolinea come per poterci riappropriare del passato dobbiamo prima *cambiare noi stessi*: «la riconquista della tradizione [...] è condizionata al rinnovamento e non viceversa».⁸ E parlando di Stravinskij fa un interessante accostamento con Berg: «La vergine sacrificata della *Sagra* non è, come non è mai stata, l'esaltazione del sacrificio umano, ma si rivela sempre più, nella musica contemporanea, come la *pietas* di fronte a Manon Gropius, simbolo della crudeltà e del dolore della nostra epoca. Bach rinasce per noi sia nel *Concerto* di Berg che nel *Corale e variazioni* trascritto da Stravinskij e rinasce nuovo se noi sappiamo essere nuovi».⁹ Col senno di poi, è anche troppo facile estendere l'intensa atmosfera di commozione – non solo *funebre*, peraltro – che aleggia intorno al *Concerto* anche a un'altra morte, che sarebbe sopraggiunta in breve tempo. Pochi mesi dopo aver scritto il *Concerto*, l'autore morì per le complicazioni di un ascesso mal curato, forse originato dalla puntura di un insetto (durante l'estate il compositore era stato assalito da uno sciame di vespe). Non è necessario pensare che Berg, componendo il *Concerto per violino*, stesse inconsapevolmente scrivendo il suo epitaffio; ci piace piuttosto pensare che qualcosa della gigantesca *pietas* di questo pezzo lo abbia accompagnato fino alla fine, se



Alban Berg.

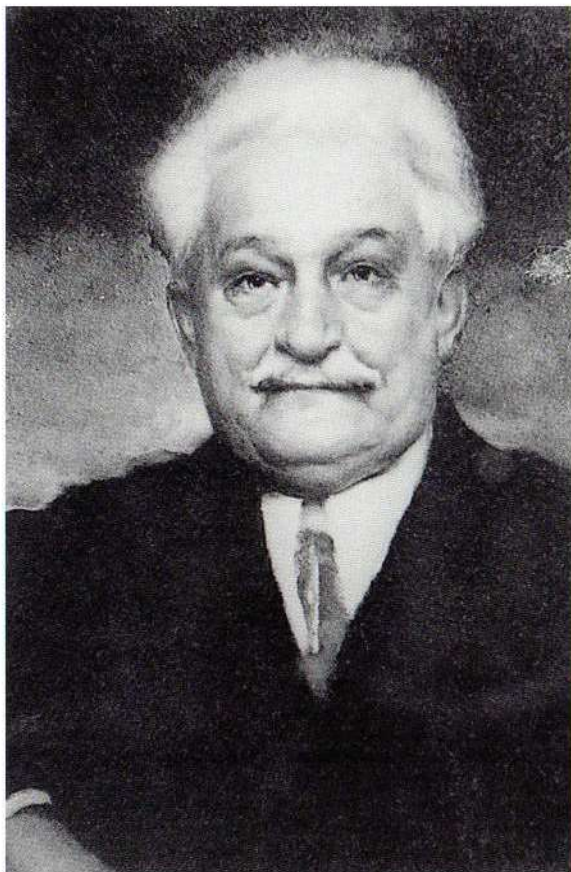
è vero che gli ultimi gesti furono tesi a dirigere una musica inudibile e, fra le ultime parole pronunciate, ve ne furono due: «In levare!».¹⁰

Scienza come arte

Le *Variazioni* per orchestra sono una trascrizione d'autore, o meglio una versione orchestrale, del *Quaderno musicale di Annalibera*, un ciclo di pezzi per pianoforte composti nel 1952 e dedicati alla figlia per il suo ottavo compleanno. Quest'opera, scritta nello stesso periodo in cui erano in gestazione i *Canti di liberazione*, pur essendo perfettamente autosufficiente, ne costituisce una sorta di studio preparatorio, essendo basata sulla stessa serie dodecafonica che sta a fondamento dei *Canti*. Dallapiccola sperava di terminare i *Canti* in tempo per una commissione ricevuta dall'Orchestra Sinfonica di Louisville, nel Kentucky; quando si rese conto che non sarebbe stato possibile, propose al loro posto una versione orchestrale del *Quaderno*. La proposta fu accettata e nel giro di pochi mesi il compositore terminava le *Variazioni*. Gli undici pezzi che formano il ciclo – Dallapiccola ne vieta tassativamente l'esecuzione separata – sono improntati a un'aforistica brevità: la durata varia tra i trenta secondi e i tre minuti. L'impianto del lavoro è rigorosamente contrappuntistico, nel segno di un esplicito omaggio a Bach. Non solo diversi brani recano un titolo, *Contrapunctus*, che richiama l'*Arte della fuga* del *Kantor* di Lipsia, ma nel primo pezzo vi è addirittura un motivo di quattro note che riproduce, nella notazione anglosassone, le lettere che formano il suo nome. Il titolo del brano, *Simbolo*, fa allora pensare al significato teologico della parola, per cui ogni grado dell'essere è immagine simbolica del grado superiore, in una segreta affinità e quasi mistica compenetrazione tra il mondo visibile e quello invisibile. Quanto lontane sembrano qui le *Tre laudi* (1937) in cui un più giovane Dallapiccola aveva inserito la figura B-A-C-H sulle parole «non fu mai sì gran bisogno a penitenza ritornare», a significare il suo rifiuto per l'imperativo neoclassico del «ritorno a Bach»!¹¹ Nonostante la profusione di scienza contrappuntistica e dottrina musicale, il *Quaderno* e le *Varia-*



Luigi Dallapiccola.



Leos Janáček.

zioni non hanno gli arcigni lineamenti di un esercizio arido e pedante. Al contrario, stupisce come l'esito di tanta sofisticazione sia un lirismo composto ma intenso. Rarefatti e atmosferici, ma per nulla evanescenti, i pezzi che formano il ciclo hanno qualcosa che richiama la meditata eloquenza dei corali dell'*Orgel-Büchlein* di Bach. I titoli stessi, del resto, sembrano alludere a una prospettiva ampia che include determinazioni eterogenee: figure concettuali (*Simbolo*), parametri tecnico-esecutivi (*Accenti*, *Ritmi*), immagini (*Fregi*, *Ombre*), sinestesie (*Colori*) e persino connotazioni espressive "tradizionali" (*Andantino amoroso*). La varietà non significa però dispersione: come spesso avviene, anzi, alle ridotte dimensioni dei pezzi corrisponde un'accresciuta concentrazione espressiva, una tensione palpabile che li lega in un unico filo. La versione orchestrale introduce un elemento di varietà timbrica nella severa gamma di gradazioni monocolori della versione pianistica (quasi uno studio sulla scala dei grigi). È un'orchestrazione "analitica" che è stata spesso paragonata a quella del *Ricercare* dalla bachiana *Offerta musicale* realizzata da Webern; un trattamento che rivela e dischiude possibilità inattese del pezzo, creando, più che un equivalente dell'originale, una forma fondamentalmente nuova ottenuta con mezzi orchestrali, come l'autore stesso non ha mancato di sottolineare.

La polifonia delle emozioni

La musica di Janáček non presenta gli spauracchi che fanno arricciare il naso ai detrattori della "musica moderna", cioè dissonanze, brutalità, armonie inedite o assenti, mancanza di melodia e disgregazione del ritmo. Al contrario, è intessuta di melodie accattivanti, armonizzate in un modo non certo incomprensibile e articolate con un ritmo ben decifrabile. Eppure, anche dopo il secondo o il terzo ascolto è difficile cancellare la sensazione di non essere riusciti davvero a sintonizzarsi, di aver perso l'essenziale. Quest'impressione è ben fondata: l'accessibilità della musica del compositore ceco è puramente illusoria. Lo si vede bene – anzi, lo si sente – nella *Suite* dalla *Volpe astuta*, che rielabora materiale proveniente

dall'opera omonima in due atti, su libretto dello stesso Janáček, presentata a Brno nel 1924. L'apparente orecchiabilità nasconde un'elaborazione costruttiva che sfida ogni richiamo all'ovvio e al prevedibile. L'orchestrazione di Janáček quasi mai ci dà veramente quello che ci attendiamo: è scarna mentre ci aspetteremmo l'enfasi, severa dove regna il lirismo, enfatica quando non c'è un *climax* narrativo. Il principio strutturale è la ripetizione di brevi cellule melodiche, qualcosa insomma che dovrebbe fare da asse di riferimento per l'ascoltatore; ma *intorno* a questo asse regna una straordinaria complessità fatta di ritmi irregolari, cambi di metro, ostinati e pedali armonici, cui si aggiungono gli echi fascinosi e diversi del canto popolare moravo. Non solo gli elementi in gioco sono molti, ma spesso interagiscono l'uno *contro* l'altro; non è infrequente, ad esempio, che un ritmo vivace, affine alla danza e dunque pieno di movimento, affidato a un gruppo di strumenti, venga *neutralizzato* dall'immobilità armonica e ritmica di un'altra sezione dell'orchestra. Ne risulta una stratificazione per cui, *nello stesso tempo*, vengono espressi sentimenti fra loro molto diversi e addirittura contraddittori, creando quella che lo scrittore Milan Kundera ha suggestivamente definito una polifonia delle emozioni: «Facciamo un esempio: nello stesso momento si sentono una melodia nostalgica, un furioso motivo ostinato sotto di essa, e sopra un'altra che evoca delle grida».¹² La complessità di questa scrittura, con la sua originalissima semantica emozionale, non balza però in primo piano, come accade ad esempio nelle partiture di Stravinskij o di Bach, ma è dissimulata nell'apparenza di una musica senza troppe pretese; salvo poi accorgersi che i pezzi di Janáček sono come pietre irregolari che non ci si stanca di guardare, e che la ripetizione variata degli stessi incisi melodici, anziché produrre monotonia, crea un caleidoscopio di immagini screziate che è difficile da seguire perché *fin troppo vario*. Musica, in conclusione, da ascoltare non sprofondati in poltrona, ma piuttosto... ritti sulle zampe e con le orecchie tese, come una piccola volpe astuta.

Emanuele Ferrari

¹ E. Restagno (a cura di), *Donatoni*, Torino, EDT, 1990, pp. 35 e 197.

² *Ibid.*, p. 36.

³ F. Donatoni, *Antecedente X*, Milano, Adelphi, 1980, pp. 153-154.

⁴ E. Restagno, *op. cit.*, p. 33.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁷ Lettera a L. Krasner del 16 luglio 1935.

⁸ E. Paci, "Sulla musica contemporanea", in *Relazioni e significati*, III, *Critica e dialettica*, Milano, Lampugnani Nigri, 1966, p. 85.

⁹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁰ Cfr. K. Monson, *Alban Berg*, tr. it. di D. de' Paoli, Milano, Rusconi, 1982, p. 344.

¹¹ Cit. in D. Kämper, *Luigi Dallapiccola*, tr. it. di L. Dallapiccola e S. Sablich, Firenze, Sansoni, 1985, p. 51.

¹² M. Kundera, *I testamenti traditi*, tr. it. di E. Marchi, Milano, Adelphi, 1994, p. 187.

Emilio Pomàrico

Direttore d'orchestra e compositore italiano, è nato a Buenos Aires nel 1953 e ha ricevuto l'educazione musicale in Italia. Ha debuttato nel 1982, avviando una brillante carriera che in pochi anni lo ha visto ospite delle principali orchestre sinfoniche europee (Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Orchestra della Suisse Romande, SWR Sinfonie Orchester Baden-Baden & Freiburg, WDR Sinfonie Orchester Köln, NDR Sinfonie Orchester Hamburg, BBC Scottish Symphony Orchestra, Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestra Sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, Orchestra Gulbenkian Lisbona, Bamberger Symphoniker, Ensemble Modern e Ensemble Modern Orchestra, Ensemble InterContemporain, Klangforum Wien, Teatro dell'Opera di Roma, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Verdi di Trieste, Teatro alla Scala di Milano). Raffinato interprete del grande repertorio di tradizione, Emilio Pomàrico dirige regolarmente anche i maggiori autori contemporanei, fedele al principio che nessuna rilettura del passato possa essere fatta in maniera illuminante se non filtrata attraverso un confronto serrato e dialetticamente partecipe con

la produzione artistica del proprio tempo.

Collabora con i maggiori festival internazionali quali Le Festival d'Automne à Paris, l'Edinburgh International Festival, Festspiele Salzburg, la Biennale Musica di Venezia, Milano Musica, Musik-Biennale Berlin, Wien Modern, Festival Presence Paris, Settembre Musica Torino ecc., dei quali è ripetutamente ospite. Alla sempre maggiore attività di interprete, Emilio Pomàrico affianca una costante attività compositiva. Suoi lavori sono stati programmati dai festival di musica contemporanea di Parigi, Milano, Basilea, Torino, Venezia, Ginevra, Freiburg i.B., Darmstadt, Vienna. Recentemente, i suoi Nachtrfragmente per trio d'archi sono stati eseguiti alla WDR di Colonia (Musik der Zeit), a Radio France, Parigi (Festival Présence), ai Ferienkurse di Darmstadt dal trio d'archi dell'ensemble recherche.

Lo scorso mese di aprile, nell'ambito del festival "Wittener Tage für Neue Musik" (Düsseldorf), ha avuto luogo la prima mondiale del suo Secondo Quartetto per archi a cura dell'Arditti Quartet. È docente di direzione d'orchestra presso l'Accademia Internazionale della Musica di Milano.

Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi"

Si è imposta da alcuni anni come una delle più rilevanti realtà sinfoniche nazionali. Dal 1° luglio 1999 Riccardo Chailly, uno dei più autorevoli direttori a livello internazionale, ha assunto la carica di direttore musicale dell'orchestra, mantenendo la guida della prestigiosa Royal Concertgebouw Orchestra di Amsterdam. Sotto la sua guida l'orchestra ha sviluppato peculiari caratteristiche di duttilità e versatilità affrontando un repertorio che spazia da Bach ai capisaldi del sinfonismo ottocentesco fino alla musica del Novecento e impaginando programmi innovativi in cui i classici sono affiancati da pagine meno consuete.

Il 6 ottobre il maestro Chailly ha inaugurato con la Sinfonia n. 2 "Resurrezione" di Mahler l'Auditorium di Milano, la nuova sala da concerti cittadina e anche

"la nuova casa per la musica dell'orchestra". L'Auditorium di Milano per le sue caratteristiche estetiche, tecnologiche e acustiche costituisce una delle migliori sale da concerto italiane.

Altro elemento distintivo dell'orchestra è la costituzione, nell'ottobre 1998, del Coro Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi guidato dal maestro Romano Gandolfi, prestigiosa figura della direzione corale che ha lavorato con i più grandi direttori d'orchestra e nei più importanti teatri lirici del mondo. Conta attualmente 105 elementi in grado di affrontare il grande repertorio lirico-sinfonico dal Barocco al Novecento.

Il maestro Chailly ha istituito nuove tradizioni musicali che sono già entrate nelle attese e nelle abitudini milanesi: l'esecuzione del ciclo integrale delle Sinfonie di Mahler

il concerto di Capodanno con la Nona Sinfonia di Beethoven, l'appuntamento pasquale con le Passioni secondo Matteo e secondo Giovanni di Bach e con lo Stabat Mater di Rossini, il Requiem verdiano a conclusione della stagione.

Oltre alla prestigiosa presenza di Riccardo Chailly come direttore musicale e di Romano Gandolfi come direttore del coro, l'orchestra si avvale della presenza di Carlo Maria Giulini come direttore emerito, di Luciano Berio come direttore onorario, di Yutaka Sado e di Vladimir Jurowski come direttori principali ospiti.

L'orchestra, fondata da Vladimir Delman nel 1993, è stata diretta tra gli altri da Georges Prêtre, Riccardo Muti, Valery Gergiev, Rudolf Barshai, Peter Maag, Daniele Gatti, e ha collaborato con



L'Orchestra Sinfonica "Giuseppe Verdi" di Milano con il suo direttore musicale Riccardo Chailly.

Kolja Blacher

solisti come Martha Argerich, Mstislav Rostropovič, Vadim Repin, Lynn Harrell, Viktoria Mullova, Jean-Yves Thibaudet, Salvatore Accardo, Mario Brunello, Alexander Torazde. L'orchestra ha iniziato un'attività discografica per l'etichetta Decca. Il primo CD Verdi Heroines ha vinto il Gramophone Award 2000, il Classic FM People's Choice 2000 e Le Choc de l'Année 2000. Il CD Verdi-Messa Solenne con la partecipazione del coro diretto da Romano Gandolfi è stato nominato ai Gramophone Awards 2001, mentre è stato appena pubblicato Rossini Arias con Juan Diego Flórez. I prossimi impegni discografici includono un CD di arie sacre con Plácido Domingo per DGG e un CD di rarità rossiniane dirette da Riccardo Chailly per Decca.

Nato a Berlino, è uno dei più importanti violinisti della sua generazione. Figlio del compositore russo Boris Blacher, ha ricevuto le prime lezioni di violino a 5 anni. A 15 anni si è trasferito a New York per studiare alla Juilliard School e seguire i corsi di Dorothy DeLay. Dopo essersi perfezionato con Sandor Vegh a Salisburgo, ha iniziato una brillante carriera solistica internazionale con tournées in numerosi paesi europei, in Giappone, Sud America e Israele.

Come solista ha collaborato con prestigiose orchestre, tra cui i Berliner Philharmoniker, Gewandhausorchester di Lipsia, Münchener Philharmoniker, BBC Philharmonic Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, e con famosi direttori quali Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel, Ingo Metzmacher, Dennis Russell Davis, Jonathan Nott. È regolarmente invitato a importanti festival internazionali: Berliner

Festwochen, Festival di Dresda, Festival di Musica da Camera di Kuhmo e Festival Internazionale di Musica di Lucerna.

Nel 1993 è stato nominato primo violino dei Berliner

Philharmoniker, il più giovane in tutta la storia dell'orchestra.

Nell'ottobre 1999 ha però rinunciato a questo posto per una cattedra presso il Conservatorio di Amburgo.

Oltre a numerose registrazioni radiofoniche, gli è stato dedicato un ampio "ritratto televisivo" da parte della SFB di Berlino. La registrazione del Concerto per violino di Boris Blacher, ha ottenuto il Diapason d'Or

nell'ottobre 1994. Il CD con la Kammermusik n. 4 di Hindemith, registrato per la EMI, gli è valso nel 1997 il Premio trimestrale della Critica discografica e nel 1998 il Premio per la "Best Small Ensemble Performance".

Nel dicembre 1998 ha registrato tutti i Concerti per violino di Bach per la Naxos.

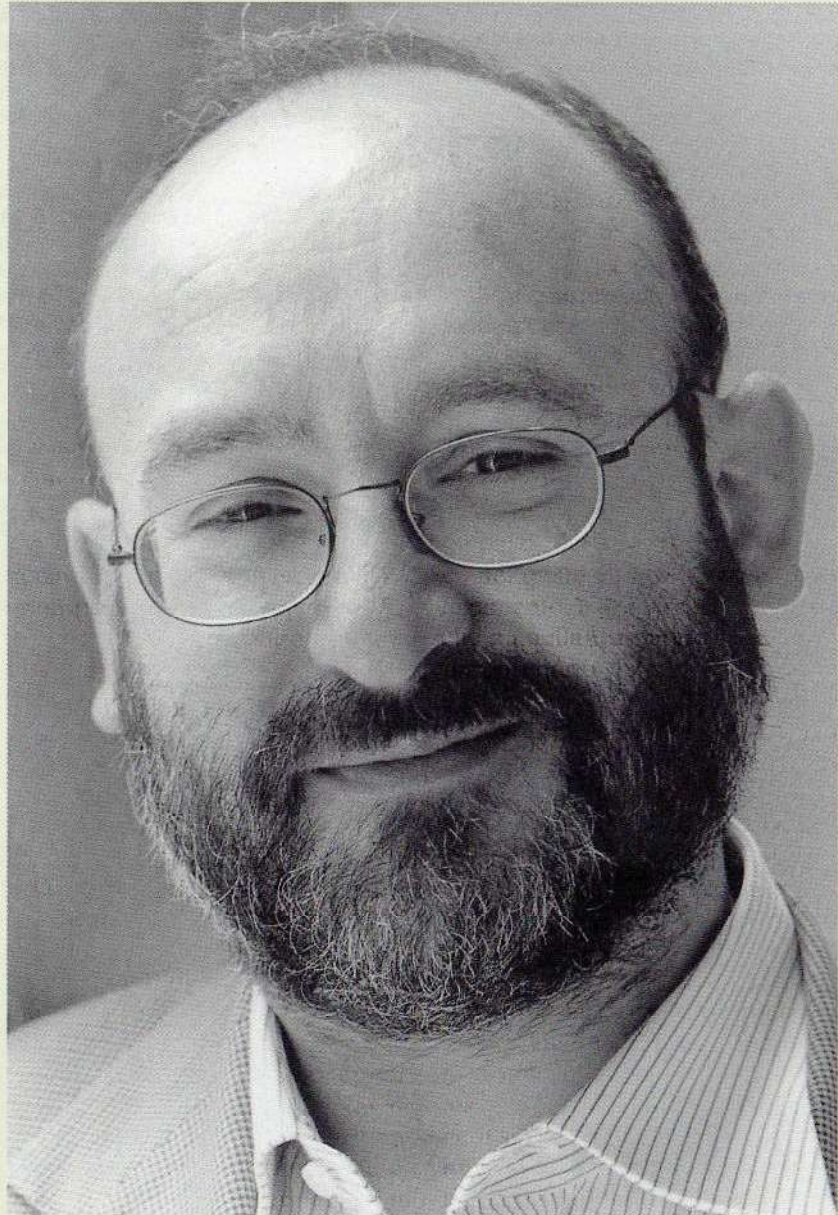
Momenti importanti della stagione 2001: concerti con la Gewandhausorchester di Lipsia e Daniel Harding, con i Dresdner Philharmoniker, i Bamberger Symphoniker diretti da Jonathan Nott; una tournée di recital in Giappone, a San Pietroburgo con l'Orchestra Filarmonica di

San Pietroburgo e in Australia nel quadro di una tournée con la Melbourne Symphony Orchestra diretta da Markus Stenz; recital con Bruno Canino alla Philharmonie di Berlino e al Teatro alla Scala di Milano. Nell'estate 2001 ha suonato con la Oslo Philharmonic Orchestra diretta da Mariss Jansons, per la stagione 2001-02 sono previsti numerosi importanti impegni, mentre nel 2002-03 ritornerà in Australia.

Suona lo Stradivari "Tritton" del 1730, acquistato dalla signora Kimiko Powers in collaborazione con il "Nippon Violin Museum" e messo a disposizione dell'artista.



Kolja Blacher.



Salvatore Sciarrino.

Alter Ego

Manuel Zurria, flauto

Paolo Ravaglia, clarinetto

Francesco Peverini, violino

Francesco Dillon, violoncello

Oscar Pizzo, pianoforte

Robin Rimbaud aka Scanner, live electronics

D-Fuse, visual artists

Scanner SCans SCiarrino

Due mondi sonori, due generi musicali in relazione. Un'indagine sul suono con le immagini dei visual artists D-Fuse

Salvatore Sciarrino (1947)

Omaggio a Burri (1995)

per flauto, clarinetto e violino

IV Sonata (1992)

per pianoforte

L'orizzonte luminoso di Aton (1989)

per flauto

Trio n. 2 (1987)

per violino, violoncello

e pianoforte

compl. 70' ca.

In collaborazione con RAI - RadioTre
(trasmissione in diretta)

«La Società di Chirurgia aveva invitato quel giorno, per festeggiare il proprio congresso annuale, un personaggio davvero fuori dal comune. Era originario di Oxford, in Inghilterra, anche se aveva studiato a Landshut e per qualche tempo aveva fatto l'armaiolo a Berchtesgaden. La sua specialità era quella dell'imitatore di voci». Non imitava, sia ben chiaro, le voci dei personaggi famosi, degli uomini politici più in vista o degli attori del cinema. No, per quello occorreva rivolgersi alla nutrita categoria degli "imitatori" e basta. L'imitatore di voci era un'altra cosa. Lui si era guadagnato una discreta popolarità, a Vienna e dintorni, con un piccolo gioco molto più ingegnoso: appena salito sul palco, puntava il dito su una persona qualsiasi, seduta in sala, le chiedeva di alzarsi e di pronunciare un piccolo discorso, una frase, il proprio indirizzo di casa. Dopo aver ascoltato appena due o tre parole l'imitatore di voci era in grado di riprodurre perfettamente, nel timbro, nell'accento, nella pronuncia, la voce di qualsiasi persona fosse capace di parlare, bambini compresi. Anche quella sera, a Palazzo Pallavicini, l'imitatore di voci riscosse un successo molto cordiale, tanto che decidemmo di invitarlo per la sera successiva sul Kahlenberg dove avevamo una casa sempre aperta a tutti gli artisti. E anche sul Kahlenberg le cose andarono benissimo: l'imitatore aveva imitato alla perfezione molte voci dei nostri amici e si era spinto, caso strano, a imitare anche altre voci più o meno celebri. L'unico breve momento di imbarazzo fu quando gli chiedemmo, verso la fine della serata, di chiudere il programma imitando la propria voce. Lui allargò le braccia, desolato e dispiaciuto, e ci rispose, con un velo di malinconia, che di quello proprio non era capace.»

Questo piccolo racconto, folgorante come un apologo morale, abita in un libretto molto confortevole e acuto che si intitola, per l'appunto, *L'imitatore di voci*. È farina fine, passata dieci volte al setaccio, che viene tutta dal sacco generoso di Thomas Bernhard. Il quale sotto l'insegna di questo titolo-guida fa marciare una centuria di raccontini mozzafiato, tutti stringati, severi e aforistici come una notizia di cronaca. Le noti-

zie, ovviamente, sono tutte rigorosamente finte: l'importante è che sembrino (fino a un certo punto) tutte rigorosamente vere. Vere, s'intende, come possono essere veri un genere letterario, una finzione, un'astrazione.

Ora: non è affatto probabile, per quanto la sua cultura sia certamente enciclopedica, che mister Robin Rimbaud, al secolo Scanner (caso raro in cui il nome anagrafico sembra meno vero del nome d'arte), conosca questo smilzo libretto che Bernhard ha pubblicato a Frankfurt am Main nel remoto 1978. Eppure, a ben guardare, o meglio a ben sentire, il mestiere piuttosto ardimentoso che Robin si è scelto (non chiamiamolo *dj*, per carità, che se no confondiamo le carte) non è poi molto diverso, almeno nelle premesse "metodologiche", da quello dell'imitatore bernhardiano (sottoposto, per la verità, poche righe or sono, a un innocente intervento di ri-scrittura spregiudicatamente post-moderno).

Qual è il "canone", infatti, dei "concerti" che Scanner, anche senza l'aiuto della Società di Chirurgia, tiene in giro per il mondo un giorno sì e un giorno no (forse non a Palazzo Pallavicini, né sulla cima del Kahlenberg, ma di sicuro nelle discoteche e nei club più hi-tech del momento)? Lui, in genere, testina a uovo, capelli rasati, occhi a "o" di Giotto, si presenta "in scena" da solo, seduto davanti a un tavolino da giardino. Sopra, con l'aria di essere capitato lì per caso, è posato il suo piccolo Macintosh da viaggio, grande poco più di una scatola di biscotti. Al computer sono collegate due "periferiche", come le chiamano i manuali di istruzioni dei PC: un microfono unidirezionale, affilato e preciso come una lancia, e un'antenna radio capace di captare tutte o quasi le frequenze radio che affollano il cielo (quelle legali e quelle meno). A questo punto Scanner, esattamente come l'imitatore di voci, non fa altro che spalancare le sue orecchie meccaniche e lasciare che i suoni vengano a lui. Il microfono e l'antenna di mister Scanner, lontani parenti della retina acchiappafarfalle e del binocolo, sono ovviamente strumenti sensibilissimi e riescono ad afferrare suoni lontanissimi e vicinissimi: le conversazioni che balzano da un telefono

cellulare a un altro e il colpo di tosse dello spettatore in ultima fila, le comunicazioni di servizio dei vigili del fuoco e la porta del *foyer* che si chiude in ritardo, il *bzzz* indistinto delle radio frequenze e il lamento dell'autoambulanza che passa accanto alla discoteca.

A questo punto il lavoro di Rimbaud e quello dell'imitatore di voci cominciano però a seguire strade diverse: l'imitatore si limita, per l'appunto (notare l'ingegnoso gioco di parole), a riprodurre con la massima esattezza possibile la grana delle voci che vuole "duplicare", Scanner fa invece passare i suoni raccattati nell'etere attraverso la cruna dell'ago del suo Macintosh, li fa digerire dal suo campionatore e li restituisce, sporcati o ripuliti, stracciati o raffinati, complicati o semplificati alle orecchie dei suoi ascoltatori. I quali diventano, in questo modo, ricongiungendo i lembi di una antica e un po' velleitaria utopia, attori e spettatori, soggetti e oggetti, dello stesso, identico fenomeno musicale. E l'etere, sia quello "domestico" che quello celeste, diventa, così, al tempo stesso, un'enorme partitura e uno smisurato strumento musicale, docilissimo sotto le dita elettroniche del "mago Scanner".

"Suonare il cielo", come si sa, è un'utopia antica che congiunge in un unico arco di pensiero la cosmogonia cinese con gli atlanti celesti di John Cage, ma Scanner aggiunge all'allegoria un tocco di vertiginoso realismo borgesiano: il suo Macintosh sembra votarsi infatti alla folle impresa sacrificale di catalogare l'intero universo dei suoni "reali" potenzialmente percepibili da un orecchio meccanico, creandone una sterminata, ipnotica e labirintica "sonoteca universale". Così smisurata da coincidere perfettamente, come la mappa dell'impero con i suoi confini, con lo spazio dei suoni possibili. Una biblioteca sonora in cui, oltre a essere raccolti i suoni "puri", entrano anche, per la porticina di servizio, tutti i suoni-spazzatura, i suoni-scoria che scorrazzano liberamente per l'universo. Ed è forse quest'aura mistico-tecnologica di cui Scanner si circonda (anche *malgré soi*) ad aver toccato il nervo sensibile del "divino" Karlheinz Stockhausen che ha abbandonato per un istante il suo sdegnato silenzio

per sostenere, in una intervista alla BBC, che «Scanner è un musicista fortemente sperimentale perché la sua ricerca investe un universo sonoro solitamente ignorato dalla musica».

Intorno alla vita (ancora assai giovane) e alle opere (per contro assai copiose) di Robin Rimbaud si potrebbero collezionare perle finissime, pressoché all'infinito (andate a consultare, se proprio vi punge vaghezza, il suo sito, *www.scannerdot.com*, e potrete continuare il viaggio da soli). Noi però ci fermiamo alla pagina uno anche perché, inutile continuare a menare il classico cane per l'ancor più classica aia, il problema, qui, è un altro. Il problema è cercare di capire come mai questo ragazzo londinese soprannominato, all'inizio della sua carriera, "a simple telephon terrorist" dopo aver messo nella sua collezione di trofei le teste imbalsamate di Dj Spooky, Laurie Anderson, Bryan Ferry o Charlemagne Palestine, abbia deciso di aggiungere alla galleria anche la faccia, la barba e gli occhiali di un signore mite e sorridente come Salvatore Sciarrino. E tocca chiedersi, soprattutto, nodo ancora più intricato, che suoni ha finora generato, e che suoni genererà, questo "pas de deux" anfibio e un po' lunatico, bizzarro e razionalissimo.

La cronaca dello spotalizio, come al solito, non presenta bocconi particolarmente ghiotti, riducendosi più che altro alla classica aneddotica dell'"incontro mancato" (sul genere, *si parva licet*, Händel e Bach, Goethe e Beethoven e via fantasticando). Per riunire i due universi lontani di Robin e Salvatore c'è stato bisogno, ovviamente, di un mentore che il cronista individua nelle menti inquiete di Alter Ego. Le quali tanto hanno fatto e tanto hanno brigato (chiamando in aiuto persino gli dei che governano il trasporto aereo e le relative agitazioni sindacali) che alla fine i due dioscuri non li hanno fatti nemmeno incontrare. Mai, almeno, prima della *performance* che ha segnato l'inizio dell'agone. «Sono stato io a volerlo – ha mentito a memoria futura Sciarrino – così Scanner ha potuto manipolare la mia musica secondo la sua immaginazione e non secondo la mia.» Finto *understatement* che nasconde curiosità vera.

Del resto, siano stati il caso o la volontà a governare il primo mancato incontro, qualsiasi interferenza personale, qualsiasi sovrapposizione fisica, avrebbe comunque turbato l'inesorabile, automatica immutabilità del meccanismo produttivo messo in scena da Scanner. E difatti le *performances* che hanno attraversato l'Italia e l'Europa in questi ultimi mesi (prima Roma, poi Palermo, Catania, Berlino...) si sono svolte secondo un rito assolutamente fedele a se stesso: Scanner seduto al centro della scena con il suo Macintosh piazzato sul tavolino, il microfono-spada (o acchiappafarfalla) al fianco, come un soldato fedele, e i musicisti di Alter Ego a far da corona. Un ingranaggio perfettamente identico a se stesso, capace di generare, però, risultati sempre diversi, assolutamente imprevedibili, caotici: una sorta di *action-sounding* che, sulle orme antiche della vetusta *action-painting*, stabilisce le regole del gioco, ma lascia che il risultato della partita venga determinato dall'assoluta indeterminatezza di ciascuna mossa.

Qual è dunque il risultato del *match* Scanner-Sciarrino visto, e ascoltato, sotto il profilo che gli è più pertinente, ossia "sub specie sonora"? Per capirlo occorre innanzitutto tenere presente un semplicissimo assioma: alle orecchie di mister Rimbaud la musica di Sciarrino possiede lo stesso, identico statuto "materiale" della sirena di un'autoambulanza, di una conversazione telefonica rubata nell'etere o del "bzzbzz" dell'ingresso nella Grande Rete. E difatti l'imitatore di voci si limita (di nuovo!) ad applicare alle invenzioni sonore sciarriniane lo stesso identico trattamento riservato ai suoni rubati nell'etere. Non si deve pensare dunque a una lotta aspra, a un corpo a corpo senza esclusione di colpi, a un incontro greve e rituale tra due lottatori di *sumo* (anche perché la stazza dei due combattenti risulterebbe del tutto inadeguata). Scanner non prende a calci, a pugni, a schiaffi la musica di Sciarrino per ridurla a uno spezzatino di suoni elettronici più o meno cruenti, né la decompone per ridarle una "nuova salute organica". Il piccolo Robin fa molto di meno e al tempo stesso molto di più. Da un punto di vista meramente operativo mister Rim-

baud si limita (*ter!*), una volta iniziata l'esecuzione del primo pezzo in locandina, poniamo la *IV Sonata* per pianoforte, ad aprire il suo microfono-lancia e a collegarlo al software del suo portatile. E per un buon tratto di strada non accade assolutamente nulla. O meglio: la *Sonata* espone i suoi «percorsi cinematici simultanei» – come li definisce Sciarrino – senza che alcun "ospite ingrato" venga a turbare lo svolgimento del discorso temporale. Poi a un certo punto (e la scelta di questo "certo punto" rientra nelle decisioni insindacabili, autoriali, del demiurgo Scanner) alla voce prima del pianoforte comincia ad accostarsi, ma con discrezione, senza alcuna prepotenza, una seconda voce, una specie di discanto, che per un certo tratto di tempo sembra procedere parallelamente, su un binario vicino, senza allontanarsi troppo dalla voce principale. Il "sound" della voce discantica, del resto, è anch'esso inequivocabilmente pianistico, forse appena "sporcato" da qualche impuntatura sonora di "aura" elettronica. Arriva però, poco dopo, un altro "certo punto", anch'esso determinato arbitrariamente e soggettivamente dall'"imitatore di voci", e allora le due tracce sonore, quella del pianoforte reale e quella del pianoforte immaginario, cominciano a divaricarsi, ad aprire la forbice: e allora si "vedono" distintamente nello spazio due fili colorati diversi che disegnano linee perfettamente distinte, ma polifonicamente "rigorose". Grosso modo come accade, l'impressione almeno è questa, in quegli *organa* medievali primitivi dove le due voci attaccano all'unisono, poi cominciano a divaricarsi fino a intonare gli intervalli "consonanti" di quarta e di quinta e poi si incontrano nuovamente nella cadenza conclusiva intonando un nuovo prepotente unisono.

Il gioco del lento dischiudersi della voce elettronica accanto alla voce acustica si ripeterà, sempre identico e sempre diverso, anche sul corpo sonoro delle altre pagine sciarriniane offerte in sacrificio questa sera al "dio" Scanner: *L'orizzonte luminoso di Aton* per flauto, *Omaggio a Burri* per flauto, clarinetto basso e violino e infine il *Trio n. 2* per violino, violoncello e pianoforte. Ognuna di queste pagine sarà lasciata prima

alla sua perfetta solitudine, poi verrà duplicata, raddoppiata, "imitata" e scissa nelle sue componenti "materiali" e infine legata alla successiva da un tappeto di echi e di risonanze. Per la prima volta nella breve vita del "match in progress" Sciarrino-Scanner, infatti, i suoni "artificiali" verranno a colmare oggi anche quelle piccole oasi di silenzio che la liturgia concertistica crea "meccanicamente" tra la fine di un brano e l'inizio di quello successivo. Nascerà così questa sera una sorta di "iper-brano", costituito dai singoli pezzi in programma, la cui dimensione temporale e sonora sarà però del tutto irriducibile alla somma meccanica tra le diverse "opere". Un altro orizzonte naturale della "tecnica" dischiusa dall'improprio "remixing" realizzato da Scanner: il terreno di caccia privilegiato dai segugi elettronici dell'"inventore" di voci è infatti costituito dai suoni "reali" che la musica di Sciarrino produce nell'*hic et nunc* della *performance*. Con maggiore o minore trasparenza, dunque, nella *vox discantica* che si affianca alla voce principale e nelle transizioni tra un brano e l'altro le nervature, l'ordito sonoro, le trasparenze timbriche delle opere originali dovrebbero sempre risultare percepibili almeno in lontananza, come ombre cinesi dietro un velo leggero di trame sonore. E in questo risiede, del resto, il senso del *match*, tutto giocato sul rapporto "ludico", quasi come un gioco a nascondino, tra oblio e svelamento, tra abrasione e affioramento.

Ma l'esperienza manipolatoria di Scanner possiede forse un valore paradigmatico diverso e superiore, probabilmente sconosciuto al suo stesso "faber". Il sottile, pungente microfono direzionale che è il vero protagonista del *match* (ben più di un *arbiter* "imparziale"), possiede una caratteristica tecnica e organologica (sì, proprio come se fosse uno strumento musicale) che ne costituisce l'identità: l'Innocenza. Il microfono non decide, non giudica, non sceglie: si limita a riflettere passivamente l'ambiente sonoro in cui si trova. E allora per lui, come per il suo manovratore, le strisce d'aria tracciate dal flauto nell'*Omaggio a Burri* e il cigolio della sedia di prima fila, la marcetta degli elfi intonata dal violino

all'inizio del *Trio n. 2* e il rumore bianco della sala-concerto, non possiedono alcuna differenza, non abitano i versanti opposti della musica e della non-musica, ma appartengono, tutti, all'universo dei suoni possibili: sono "materiali" nel senso che Alberto Burri (a proposito!) dava alle sue tele di sacco, ai suoi cretti e alle sue plastiche bruciate. Nel momento in cui il filtro di Scanner a sua volta non seleziona, non giudica, non crea ordini e gerarchie (e questo sembra essere l'atteggiamento prevalente del manovratore), allora il "suono" della *performance* non è dato soltanto dal delicato "remixing" delle musiche d'arte di Salvatore Sciarrino, ma dal *mixing* al quadrato tra il suono volontario e consapevole delle musiche sciarriniane e il suono involontario e casuale dell'ambiente in cui le musiche vivono.

Oltre al cielo, dunque, il divino Rimbaud pretende anche di suonare lo spazio: un'altra utopia gloriosa che l'imitatore di voci getta lì quasi con *nonchalance*, accanto alla gambetta zoppicante del "tavolino da concerto" sul quale riposa la sua "magica" scatola di biscotti. Son tempi bizzarri in cui un *organum* medievale si può trovare a buon mercato persino sugli scaffali profilati d'alluminio di un immenso ipermercato sonante!

Guido Barbieri



Alter Ego.

Il primo atto della performance si svolge in un ambiente minimalista, con un muro bianco e un pavimento grigio. Cinque uomini, vestiti in modo sobrio, sono disposti in una linea orizzontale. Il primo uomo a sinistra, con i capelli lunghi e scuri, indossa una camicia scura e pantaloni scuri. Tiene in mano un oggetto lungo e sottile, che sembra un'arpa o un'arpa di vetro. Il secondo uomo, con una barba e capelli scuri, indossa una camicia scura e pantaloni chiari. Tiene in mano un oggetto lungo e sottile, che sembra un'arpa o un'arpa di vetro. Il terzo uomo, con i capelli scuri, indossa una camicia scura e pantaloni scuri. Sta in piedi in fondo alla fila, con le mani in tasca. Il quarto uomo, con i capelli scuri, indossa una camicia scura e pantaloni scuri. Tiene in mano un oggetto lungo e sottile, che sembra un'arpa o un'arpa di vetro. Il quinto uomo, con i capelli scuri, indossa una camicia scura e pantaloni scuri. Tiene in mano un oggetto lungo e sottile, che sembra un'arpa o un'arpa di vetro. In fondo alla parete, c'è un grande rettangolo bianco, che sembra un'opera d'arte o un'installazione.

Il secondo atto della performance si svolge in un ambiente minimalista, con un muro bianco e un pavimento grigio. Cinque uomini, vestiti in modo sobrio, sono disposti in una linea orizzontale. Il primo uomo a sinistra, con i capelli lunghi e scuri, indossa una camicia scura e pantaloni scuri. Tiene in mano un oggetto lungo e sottile, che sembra un'arpa o un'arpa di vetro. Il secondo uomo, con una barba e capelli scuri, indossa una camicia scura e pantaloni chiari. Tiene in mano un oggetto lungo e sottile, che sembra un'arpa o un'arpa di vetro. Il terzo uomo, con i capelli scuri, indossa una camicia scura e pantaloni scuri. Sta in piedi in fondo alla fila, con le mani in tasca. Il quarto uomo, con i capelli scuri, indossa una camicia scura e pantaloni scuri. Tiene in mano un oggetto lungo e sottile, che sembra un'arpa o un'arpa di vetro. Il quinto uomo, con i capelli scuri, indossa una camicia scura e pantaloni scuri. Tiene in mano un oggetto lungo e sottile, che sembra un'arpa o un'arpa di vetro. In fondo alla parete, c'è un grande rettangolo bianco, che sembra un'opera d'arte o un'installazione.

Alter Ego

Ha compiuto nel 2001 dieci anni di attività. Durante questo periodo è riuscito a guadagnarsi un posto di rilievo nell'ambito dei gruppi cameristici europei specializzati nell'interpretazione della musica colta del XX secolo, con l'obiettivo di sviluppare la creatività nell'arte contemporanea. L'idea di non essere vincolato unicamente alla esecuzione musicale nel senso tradizionale del termine ha permesso all'ensemble di collaborare con artisti di vario genere a esperienze sempre nuove e stimolanti.

Ha all'attivo oltre 200 concerti presso le maggiori associazioni concertistiche in Italia e in Europa (Teatro alla Scala, Accademia di Santa Cecilia, Beethovenhalle di Bonn, De IJsbreker di Amsterdam, Musica di Strasburgo, Nybrokaien di Stoccolma, Akademie der Künste di Berlino, Festival Archipel di Ginevra, Ilkhom di Tashkent, Numus Festival di Aarhus...), ma ciò che più lo caratterizza è la costante collaborazione che ha instaurato con compositori di grande rilievo. La scelta degli autori è sempre stata attenta e rivolta a un progetto che predilige la interdisciplinarietà (quando possibile) di un concerto che non si esaurisca nella sua forma classica.

Cosciente della difficoltà di comprensione dei linguaggi

musicali contemporanei, dedica un'attenzione particolare nella realizzazione dei programmi da concerto, con la convinzione che anche la musica di avanguardia possa essere apprezzata sia come spettacolo sia come approfondimento culturale. A questo proposito nascono i Ritratti, ossia concerti monografici con la partecipazione del compositore stesso, e i concerti di Contaminazione che prevedono la presenza di personalità appartenenti ad altre discipline artistiche. Da segnalare le collaborazioni con rappers (Frankie HI-NRG), artisti elettronici (Robin Rimbaud aka Scanner, Marco Passarani), artisti visivi (Michelangelo Pistoletto, D-Fuse), interpreti (Irvine Arditti, Accroche Note).

Tra i compositori vanno segnalati gli stretti legami con Salvatore Sciarrino, del quale Alter Ego è l'ensemble di riferimento, Philip Glass, Giya Kancheli, Kaija Saariaho, Frederic Rzewski, David Lang, Alvin Curran...

Nel 2002 ha realizzato alcuni importanti progetti monografici con Frederic Rzewski (prima mondiale di Main Drag in diretta radiofonica per Radio 3 e CD monografico co-prodotto da RAI Radio 3 e Stradivarius), Toshio Hosokawa (ciclo di conferenze-concerto

promosse dalla Japan Foundation in collaborazione con la Scuola Civica di Musica di Milano), Alvin Curran (prima mondiale della nuova opera-concerto commissionata dal Festival delle Nazioni di Città di Castello con il rapper Frankie HI-NRG) e Philip Glass (realizzazione in prima europea al Festival Settembre Musica di Torino 2002 di 600 Lines, opera inedita del 1968 concessa in esclusiva europea dallo stesso Glass ad Alter Ego).

La particolare attenzione che Alter Ego rivolge sia al repertorio storico del Novecento sia alla diffusione di nuove opere appartenenti alle più recenti tendenze musicali ha determinato una consolidata collaborazione artistica con la Stradivarius con la quale Alter Ego è impegnato per la realizzazione di una collana di CD monografici: Philip Glass (premiato con "Editor Choice" di Gramophone e 4 "Diapason"), Frederic Rzewski, Nicola Sani, Claude Lenner.

Il primo di questi CD monografici è stato dedicato a Salvatore Sciarrino (Esplorazione del bianco) e accolto da unanimi consensi sia dal pubblico sia dalla critica.

Dal 1996 stabilisce un rapporto di collaborazione con Opera Paese, spazio tra i più innovativi del panorama musicale romano.

Robin Rimbaud aka Scanner

L'eclittismo delle sue attività colloca Robin Rimbaud – musicista, artista e antieroe minimalista – al bivio fra la cultura accademica e la cultura “digital pop”.

Agli inizi la sua ricerca utilizzava polemicamente conversazioni “scanned” di telefonia mobile che egli intrecciava alle proprie invenzioni sonore, concentrandosi su problemi di “privacy” e di dicotomia tra sfera pubblica e sfera privata. Col tempo, la sua metodologia si è perfezionata attraverso rappresentazioni e installazioni, captando, per così dire, il rumore nascosto della moderna metropoli, e conquistando così l'ammirazione – fra gli altri – di Stockhausen e Björk.

Come una piccola unità mobile, egli è spesso in volo, a presentare originali progetti a ogni occasione. Già nel 1997 si è esibito con 100 violinisti a fianco di Laurie Anderson, mentre un suo “profilo” compariva alla televisione britannica in uno “special” South Bank Show: Professor Scanner alla John Moore's University di Liverpool dal 1998, ha presentato insieme ai produttori “multi media” Artangel un progetto di fono-geografia urbana dell'intera Londra (Surface Noise). Spesso presente alla Radio BBC – dove lo scorso anno è stato “artist in residence” –, ha creato colonne sonore per le produzioni di La voix humaine di Jean Cocteau, di A Midsummer Night's Dream di Shakespeare e di Three Women di Sylvia Plath.

Collaborando sovente con la danza contemporanea, fin dal 1997 ha composto colonne sonore per il Delta Ballet al Théâtre de la Ville di Parigi, per la tournée del 75° anniversario della Rambert Dance Company nel 2001, ha compiuto una tournée con Laurie Booth in Actual Factual, e sta sviluppando nuove idee con Wayne McGregor della Random Dance Company per il 2002.

Le sue “live performances” cercano di conquistare sempre nuovi territori: nel 2000 ha percorso oltre 20 km di spiaggia in Italia utilizzando la telefonia pubblica e creando così la colonna sonora per l'“originale” cinematografico di Godard Alphaville, around the globe. Avvenimento indimenticabile: ha eseguito 16 concerti in un'unica serata ricorrendo a una serie di “sosia” in tutto il mondo. Diary, a tutt'oggi il suo lavoro più originale, ha concluso l'anno con una tournée teatrale in Gran Bretagna che ha esplorato la vulnerabilità dell'artista con la lettura di citazioni dal “diario” stesso. Di recente, concentrandosi sui “time based media”, ha presentato suoi lavori al “Sonic Boom” presso la Hayward Gallery di Londra e alla Biennale di Valencia; inoltre è possibile ascoltare una sua

installazione permanente nella “Wellcome Wing” del Science Museum di Londra. Con regolarità ha collaborato con l'artista Mike Kelly, con il cantante Bryan Ferry, con l'artista grafico Tonne, con il “disk jockey” Spooky, con l'architetto Benn Kelly, con il regista cinematografico Derek Nyman e con lo scrittore David Toop. Il 2001 ha potuto conoscere un nuovo “personaggio”, Scannerfunk: un viaggio lineare-pulsante all'interno dell'elettro-minimalismo – un viaggio che sa derivare liberi ritmi e ricche melodie da deboli interferenze e da macchine vibranti.

Nel 1999 ha vinto il premio “The Imaginaria '99 for Digital Art” per il suo “show” Sound Polaroids all'ICA di Londra; più di recente ha conquistato il Primo premio al Neptun Water Prize per il suo lavoro Wishing Well in Germania.



Robin Rimbaud.

D-Fuse

Sono un gruppo di designer che, provenienti da varie discipline, operano in un ampio raggio di "creative media": web, stampa, tv, cinema, arte e architettura, "live and mobile media".

Fra i suoi clienti: Sony, Apple Computers, BBC, R+S, Sub Rosa/Quatermass, Ushida Findley Architects, The Wire, NTT DoCoMo.

Leader nelle "club visuals" e nelle installazioni, prestano ovunque la loro specifica attività a musicisti elettronici (Scanner, Leftfield) e a musicisti "classici" contemporanei (Alter Ego).

L'arte visuale dei D-Fuse si è espressa a livello internazionale: al Sonar di Barcellona, ai Festival cinematografici di Rotterdam e di Seul, oltre a molti altri festival del cinema in ogni parte del mondo. Il loro attuale "mixed-media show", Angles of Incidence, ha

avuto successo al Festival Porto 2001, al DeepRoot di Hull e all'inaugurazione della Jam Exhibition di Tokyo. Ancor più di recente, hanno conquistato il Netmage/Diesel Award ai Campionati mondiali Vjing di Bologna.

I video musicali dei D-Fuse vengono trasmessi in tutto il mondo, comprese le stazioni musicali MTV e Viva. Inoltre hanno creato sigle per BBC2, XFM Radio e British Film Institute, nonché grafica "motion graphics" per il gigante giapponese delle telecomunicazioni NTT DoCoMo e per la compagnia internazionale di "digital image" Digital Vision.

Hanno fatto conoscere i loro lavori alla Apple Expo internazionale e ai Seminari Apple FCP di Tokyo. Negli ultimi cinque anni, il gruppo ha "curato" una pagina nella rivista musicale The Wire, dove gli artisti

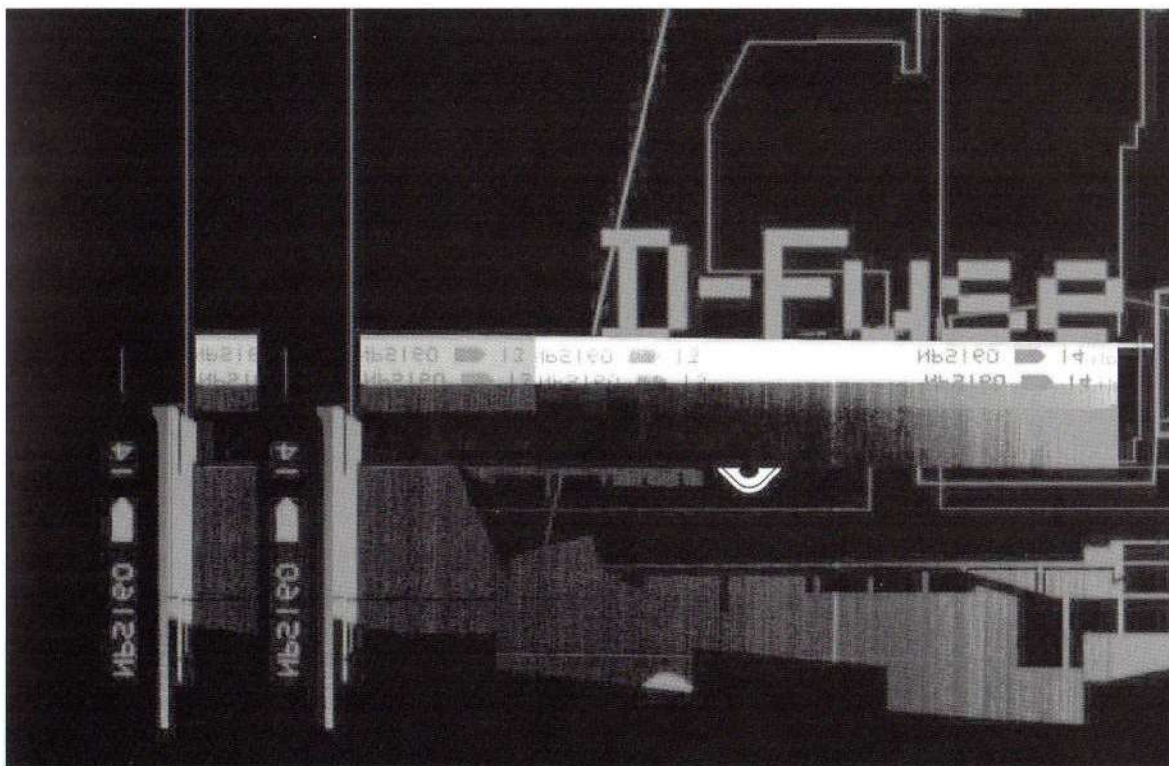
mensilmente possono esprimere in tutta libertà le loro idee. Fra i clienti: Buro Destruct, Intro, Scanner e Elliot Earls (Emigre).

I D-Fuse realizzano idee "concepts+transmitting" in ogni campo dei "media".

I D-Fuse portano alle estreme conseguenze gli strumenti della rivoluzione digitale, filtrano le correnti dei "data", sperimentano/sviluppano un originale linguaggio adeguato alle esigenze del mondo digitale.

Il gruppo D-Fuse spazia dal campo della comunicazione alla "time based art", dalla CYMK alla RGB, dai "web-concepts" alla "motion graphics" – diversità è nostro motto.

*D-Fuse
Michael Faulkner
Andrew Stiff*



Tre incontri/concerto

Musica d'Insieme per *Milano Musica*

Martedì 15 ottobre 2002 - ore 21

Spazio Sirin - via Vela, 15

Proiezione del video

**La musica in Italia dal 1945 ad oggi:
un archivio vivente**

60'

Colloquio di Luigi Pestalozza
con Niccolò Castiglioni
Progetto di Musica/Realtà,
riprese a cura del Comune
e dei Teatri di Reggio Emilia
Teatro Romolo Valli, 30 ottobre 1995

Intervengono Antonio Ballista
e Luigi Pestalozza

N. Castiglioni, *Cangianti*
Alfonso Alberti, pianoforte

Mercoledì 16 ottobre 2002 - ore 21

Musica d'Insieme - via Curio Dentato, 1

La musica da camera di Niccolò Castiglioni

He (1990) per pianoforte

Gruezi (1990), romanzetta per oboe

Romanzetta (1990) per flauto

Undici danze per la bella Verena (1996)
per violino e pianoforte

Intonazione (1992) per flauto, oboe,
violino e violoncello

Musica d'Insieme Ensemble

Yoichi Sugiyama, direttore

Alla ricerca di un vento fresco

**Due appuntamenti in ricordo
di Niccolò Castiglioni (1932-1996)**

Niccolò Castiglioni se ne andò con discrezione, così come aveva sempre vissuto, un giorno di settembre del 1996. *Alla ricerca di un vento fresco* è la traduzione del titolo tedesco di un suo breve Lied per flauto, soprano e pianoforte su testi di Maria Riebl e Josef Salmen che lascia intendere un amore profondo per la natura, per la libertà, per le emozioni della vita. In luglio Castiglioni avrebbe compiuto settant'anni, così le due serate che Musica d'Insieme ha organizzato all'interno del Festival di *Milano Musica* vorrebbero essere l'occasione per festeggiare un autore di cui, col passar del tempo, il pubblico riconosce sempre di più la qualità originale della musica e la purezza della voce poetica. Schivo e pochissimo incline alla vita di società, Castiglioni parla a lungo di sé e del proprio lavoro nell'intervista in video a cura di Luigi Pestalozza. È un documento importante per avvicinare il mondo ricco di emozioni e d'intelligenza di Castiglioni, a cui è in seguito dedicato un concerto di musiche da camera. Sono tutte composizioni degli anni Novanta, un periodo di particolare fascino per l'elegante gesto con cui la musica di Castiglioni riesce a rubar peso alla materia sonora. L'ironia e il candore dello sguardo sono gli ingredienti di questa musica essenziale, pulita, minimale nei mezzi ma di assoluta efficacia nell'esito. La lezione di un maestro, non di un professore.

Venerdì 25 ottobre 2002 - ore 21

Musica d'Insieme - via Curio Dentato, 1

Sonia Bo (1960)

...Nivee le fila

omaggio a Luciano Berio
per fl., ob., vn., vla., vc. e pf.

Mario Garuti (1957)

Alapurplea

per fl., ob., vn., vla., vc. e pf.

Giovanni Lo Curto (1980)

Trio in riflesso

per fl., ob., vn., vla., vc. e pf.

Paolo Perezani (1955)

Quartetto n. 2

per vn., vla., vc. e pf.

Giovanni Verrando (1965)

Il ruvido dettaglio celebrato da Aby Warburg

per fl., ob., vn., vc. e pf.

Musica d'Insieme Ensemble

Yoichi Sugiyama, direttore

Lisa De Renzio, flauto

Valentina Giangaspero, oboe

Paolo Casiraghi, clarinetto

Lucia Ronchini, violino/viola

Fabio Rizzi, viola

Marianna Sinagra, violoncello

Alfonso Alberti, pianoforte

Da oggi a domani

Nuova musica da camera italiana

L'esigenza di una lettura più attenta e continua della musica moderna ha spinto recentemente l'Associazione Musica d'Insieme a intraprendere un percorso produttivo, che negli ultimi anni, in collaborazione con il Festival di *Milano Musica*, ha motivato alcune commissioni a giovani compositori. Il desiderio di consolidare il rapporto con le giovani generazioni di musicisti, compositori ed esecutori, ha portato alla costituzione dell'Ensemble Musica d'Insieme, sotto la direzione di Yoichi Sugiyama. L'intenzione dei giovani solisti del gruppo è di lavorare sul repertorio sia classico che contemporaneo, in modo che l'esperienza maturata a contatto con stili e linguaggi differenti circoli dall'uno all'altro arricchendo il patrimonio musicale comune con interpretazioni più fresche e comunicative. Le cinque composizioni presentate in questa occasione costituiscono un interessante banco di prova per le intenzioni e le aspirazioni del giovane Ensemble e offrono un luogo di fecondo contatto tra compositori ed esecutori delle ultime generazioni in Italia.

In collaborazione con RAI RadioTre

Musica in video

Tre appuntamenti all'Università Bocconi

giovedì 10 ottobre 2002 - ore 13

Università Bocconi
via Sarfatti, 25

**Una scia sul mare:
Abbado - Nono - Pollini**

60'

Un film di Bettina Ehrhardt
e Wolfgang Schreiber

Produzione BCE Film

giovedì 24 ottobre 2002 - ore 13

Università Bocconi
via Sarfatti, 25

**Bruno Maderna
"Satyricon"**

67'

Opera da camera su testi di Petronio

Libretto di Bruno Maderna e Ian Strasfogel

ORT Orchestra della Toscana
D. Renzetti, direttore

Regia teatrale di G. Corbelli
e televisiva di G. Di Capua

Ripresa dello spettacolo dell'8 luglio 2000
al Teatro Lauro di Macerata

Produzione RAI

giovedì 31 ottobre 2002 - ore 13

Università Bocconi
via Sarfatti, 25

**Mille e una voce:
Cathy Berberian**

Quinta puntata da *C'è musica e musica*

Un programma di Luciano Berio

Regia di Gianfranco Mingozzi

Musiche di:
Monteverdi, Purcell, Berio, Rossini, Massenet,
Bizet, Debussy, Ravel, Bussotti, Stravinskij,
De Falla, Schönberg, Lennon-McCartney,
Weill, Gershwin, Offenbach
e canti popolari

Produzione RAI

È ormai una consuetudine, quella di *Milano Musica*, di affiancare alle attività concertistiche alcune proiezioni di filmati video inerenti ovviamente agli argomenti di volta in volta trattati: strumenti di varia origine e natura (documentari, interviste, trasmissioni televisive, riprese di spettacoli "storici", vere e proprie video-opere), che offrono allo spettatore un completamento significativo dei contenuti del festival, sia sul piano della riflessione critica sia su quello della semplice evocazione.

Nel 2000, quando il festival tratteggiò la figura di Luigi Nono, furono proiettati in cinque *matinées* allo Spazio Oberdan numerosi documenti video, tra i quali diverse interviste al musicista veneziano di cui si celebrava il decennale della scomparsa. Nel 2001, quando le circostanze impedirono di impaginare la tradizionale stagione concertistica, si anticiparono i contenuti del presente festival dedicato alla musica italiana degli ultimi cinquant'anni, proiettando alla Sala Puccini del Conservatorio "G. Verdi" decine di materiali video: una ricca rassegna, che ha avuto molto successo presso il pubblico e che ha permesso di conoscere il pensiero estetico e poetico di pressoché tutti i musicisti più significativi di tale periodo, nella molteplicità delle rispettive posizioni.

Quest'anno, il ciclo di proiezioni è più limitato, anche perché ritorna ad affiancare (e non più a sostituire) la stagione concertistica vera e propria. Ma non è meno significativo, in quanto permette di "incontrare" alcune fra le personalità oggettivamente più forti tra quelle che hanno abitato gli ultimi decenni della vita musicale italiana.

Come sede è stata scelta l'Università Bocconi, per avvicinare gli studenti alla conoscenza della musica contemporanea in un orario di pausa fra le lezioni (dalle 13 alle 14).

Il primo video *Una scia sul mare: Abbado, Nono, Pollini*, una recente produzione

di Bettina Ehrhardt e Wolfgang Schreiber, è ancora incentrato su Luigi Nono e documenta, in particolare, il forte legame umano e artistico che il veneziano coltivò con i due grandi interpreti milanesi, nel mutevole quadro della cultura italiana dal secondo dopoguerra fino a oggi. Il video sottolinea altresì molto bene la vasta influenza che la città di Venezia, intesa come luogo a un tempo storico e geografico, ha esercitato sul compositore. Il secondo documenta una fortunata edizione di *Satyricon*, il capolavoro teatrale che Bruno Maderna compose nell'ultimo anno della sua vita, il 1973. Si tratta di un allestimento prodotto dal Festival di Macerata e andato in scena al Teatro Lauro Rossi con la direzione di Donato Renzetti, la spettacolare, intelligente regia di Giancarlo Cobelli e la presenza di un cast formato da giovani di sicuro talento. Autore del video è Gianni Di Capua, artista veneto che ha realizzato numerosi e apprezzati video su molti protagonisti della musica contemporanea.

Durante il terzo incontro, verrà infine proiettato un episodio della famosa, ormai storica serie televisiva in dodici puntate *C'è musica e musica*, che Luciano Berio realizzò per la RAI negli anni Sessanta. La puntata in questione è la quinta, nel corso della quale il musicista ligure insieme con la grande cantante Cathy Berberian, allora sua moglie, presenta al pubblico l'ampia varietà di modi in cui è stata utilizzata la vocalità nella storia della musica occidentale. Indirettamente, dal modo in cui il musicista analizza tale ricca varietà di tecniche vocali, si comprende assai bene su quali ragioni si fondi l'ispirato eclettismo del Berio compositore.

Presenta il ciclo di proiezioni video Enrico Girardi.

p.

soggetto

20 Maurizio Pollini
26 Luigi Nono
41 Quartetto Borciani
44 Giorgio Bernasconi
49 Giuseppe Soccio
60 Giacomo Manzoni
80 György Kurtág
81 Luciano Berio
84 Emilio Pomàrico
87 Franco Donatoni
95 Kolja Blacher
96 Salvatore Sciarrino

fotografo

Olivier Beuve-Mery
Grazia Lissi, Como
Lelli & Masotti, Milano
Daniel Vass, Lugano
Luca Carrà, Milano
Vico Chamla
Judith Kurtág
Gontier, Parigi
Michele Maggiali, Milano
Lelli & Masotti
Susech Bayat
Vivianne Purdom, Roma

Indice

9	Presentazione
10	Programma generale
16	Una fotografia sulla musica italiana degli ultimi cinquant'anni <i>di Enrico Girardi</i>
21	Concerto n. 1 <i>Testo di Angela Ida De Benedictis</i>
31	Concerto n. 2 <i>Testi di Giorgio Pestelli</i>
45	Concerto n. 3 <i>Testo di Livio Aragona</i>
61	Concerto n. 4 <i>Testi di Paolo Petazzi</i>
77	Concerto n. 5 <i>Testo di Raffaele Mellace</i>
85	Concerto n. 6 <i>Testo di Emanuele Ferrari</i>
97	Concerto n. 7 <i>Testo di Guido Barbieri</i>
106	Tre incontri/concerto
108	Musica in video

Edizioni del Teatro alla Scala

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Capo ufficio edizioni
Renato Garavaglia

A cura di
Francesco Degrada
Professore ordinario di Storia della Musica moderna
e contemporanea presso l'Università degli Studi di Milano

Redazione
Luisella Viziano
Marina Raglianti

Progetto grafico
Giorgio Fioravanti
G&R Associati

Riproduzioni a cura dell'Archivio Fotografico
del Teatro alla Scala

Realizzazione e catalogazione immagini digitali:
"Progetto D.A.M." per la gestione digitale
degli archivi del Teatro alla Scala

Si ringrazia per la collaborazione
il Museo Teatrale alla Scala

Pubblicità: AP Srl - Via Brera, 16
20121 Milano - Tel. 02/866.152

Finito di stampare nel mese di settembre 2002
presso le Arti Grafiche S. Pinelli

© Copyright 2002, Teatro alla Scala

LA NOSTRA
INTESA
CON
LA MUSICA
E' MOLTO
PIU' DI
UN GIOCO
DI PAROLE.

Nell'ambito delle manifestazioni promosse da IntesaBci per dare concretezza ad un impegno di presenza nella società e nella cultura, la musica occupa uno degli spazi più importanti, offrendo l'occasione per un dialogo armonioso con le tante realtà del nostro Paese. Dedichiamo attenzione e risorse non solo ai musicisti di oggi, ma anche a quelli di domani, con la promozione di alcuni corsi di formazione ad alto livello per giovani strumentisti e cantanti lirici. Perché la crescita culturale dell'uomo è altrettanto se non più importante di quella economica e sociale, una convinzione che condividiamo con quanti organizzando il programma "Percorsi di Musica d'oggi 2002", lavorano anche al futuro della nostra società.



INTESA TRA BANCA E CULTURA.



Milano Musica
Percorsi di Musica d'Oggi 2002

Luigi Dallapiccola · Goffredo Petrassi · Riccardo Malipiero · Camillo Togni · Bruno Maderna · Luciano Berio · Aldo Clementi ·



Lunedì 30 settembre 2002
Teatro Paolo Grassi
Giorgio Federico Ghedini
Concerto Spirituale
per due soprani e nove strumenti
su testi da Jacopone Da Todì

Franco Donatoni · Niccolò Castiglioni · Ennio Morricone · Davide Anzaghi · Giacomo Manzoni · Francesco Pennisi ·

Lunedì 7 ottobre 2002
Teatro Paolo Grassi
Stefano Gervasoni
Godspell
per voce e strumenti



Gilberto Bosco · Sándor Veress · Henri Pousseur · Roland Kayn · Luis de Pablo · Carlos Roqué Alsina · Iván Vándor ·



Venerdì 25 ottobre 2002
Musica d'Insieme
Giovanni Verrando
Il ruvido dettaglio celebrato da Aby Warburg
per cinque strumenti

Francisco Guerrero · Ivan Fedele · Alessandro Solbiati · Roberto Andreoni · Luca Antignani · Paolo Arcà · Jacopo Baboni Schilingi ·

Mercoledì 30 ottobre 2002
Teatro Dal Verme
Jacopo Baboni Schilingi
Il colore del Blu
per quartetto d'archi



Giorgio Colombo Taccani · Michele Dall'Ongaro · Cristina Landuzzi · Andrea Mannucci · Luca Mosca · Riccardo Nova ·



Domenica 3 novembre 2002
Auditorium di Milano
Luigi Dallapiccola
Variazioni
per orchestra

Nicola Sani · Giovanni Verrando · David Del Puerto · Jesús Rueda · Jean-Luc Hervé · Javier Torres Maldonado

Domenica 3 novembre 2002
Auditorium di Milano
Franco Donatoni
Voci, Orchesterübung
per orchestra





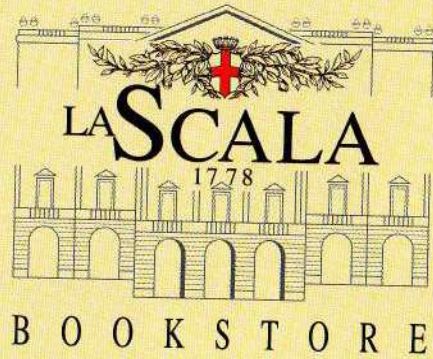
RICORDI

50 anni di musica
contemporanea
nel mondo

CASA RICORDI

Casa fondata nel 1808

BMG - via Berchet 2
20121 Milano - Italia
www.ricordi.com



Libri, CD, video, DVD, locandine, fotografie.
Books, CDs, Videos, DVDs, Playbills, Photographs.
書籍、CD、ビデオ、DVD、ポスター、写真等



Piazza alla Scala 5 - 20121 Milano, Tel. 0039.02.869.22.60
ミラノ、スカラ座広場、電話：0039.02.869.22.60
orario: 10-19 (lunedì 15-19, domenica chiuso)
Opening hours: 10 AM - 7 PM (Monday 3-7 PM, Closed on Sunday)
営業時間：10:00～19:00 (月曜日：15:00～19:00、日曜日休業)

www.lascalabookstore.com



