

György Ligeti (2001) (foto Ines Gellrich).

Chiesa di San Lorenzo

lunedì, 6 ottobre 2003, ore 20.30

Mala Punica
Pedro Memelsdorff

Tina Aagaard e Barbara Zanichelli, soprani
Alessandro Carmignani, controttenore
Gianluca Ferrarini, tenore
Pablo Kornfeld, échequier e organo
Birgit Goris e Fahmi Alghai, vielle
Félix Stricker, tromba da tirarsi
Pedro Memelsdorff, flauto e direzione

Luigi Gaggero, cimbalom
Mario Caroli, flauto
Giorgio Casati, violoncello

Omaggio a György Ligeti*Paolo da Firenze e il Gotico internazionale*
1390-1420*L'Ungheria e il cimbalom contemporaneo*
1976-2002**György Kurtág** (1926)*Un brin de bruyère* (1994) per cimbalom 2'**Anonimo***Kyrie* (Messa di Barcellona) 5'
quattro voci, campane, organo**Antonio Zacara da Teramo***Gloria* (Q15) tre voci, organo 5'**József Soproani** (1930)*Tre pezzi* (1976) per flauto e cimbalom 8'**Alessandro Solbiati** (1956)*Quaderno di immagini* (2002) 7'

4 pezzi per cimbalom

1. Calmo 2. Presto, incalzante 3. Oscuro 4. Con forza

Paolo da Firenze (1390-1425)*Fra duri scogli* (Pit 568) soprano, 3'
controttenore, tenore, organo, tromba da tirarsi*Un pellegrin uccel* (Pit 568) due soprani, 6'
controttenore, due vielle, échequier, flauto**Anonimo***Istampita strumentale: Isabella* 5'
due vielle, échequier, flauto, tromba da tirarsi**Luca Francesconi** (1956)*Étude* (2001) per cimbalom 6'**György Kurtág** (1926)*Hommage à Berényi Ferenc 70* (1997) 3'
per cimbalom**Paolo da Firenze***Non più infelice* (Pit 568) 8'
soprano, controttenore, échequier**Anonimo***Sanctus* (I-Gua 1) quattro voci, organo 3'**Péter Eötvös** (1944)*Psy* (1976) (Trio da *Psychokosmos*) 9'
per flauto, violoncello, cimbalom**Paolo da Firenze***Godi Firençe* (Pit 568) quattro voci, 4'
due vielle, organo, tromba da tirarsi**Anonimo***Benedicamus Domino* (Ox 229) quattro voci, 4'
due vielle, échequier, flauto, tromba da tirarsi

In collaborazione con RAI - RadioTre
 (trasmissione in differita il 23 novembre 2003)

Per il capo dei musicisti
su *La testimonianza è un giglio*

Romanticismo dell'ars subtilior, e sonorità di salterio d'oggi, dentro e fuori di una dedica di molti segreti a György Ligeti

L'intimità della dedica di questo concerto al gran titolare del ciclo dimostrativo della *autorship* di György Ligeti gode della grazia di quella doppia natura dell'omaggio che ci presta, forse dona, una bella raffigurazione in un distico cristallino di François de Malherbe, nel quale si dice di qualcosa di cui «le baume est dans la bouche et les roses en dehors».

La sdolcinatizza supponibilmente sospetta di un tal richiamo deve essere del tutto scagionata nel momento in cui siamo quasi forzati, noi astanti, noi spettatori di un programma impreveduto, a scoprire e a convivere con l'idea ricevibile che il progetto del concerto in cui reciprocamente si innestano nuove prove del repertorio ineffabile del *cimbalom*, quale l'ha instaurato enigmaticamente György Kurtág a partire dall'*opus 4* (nel 1963, per Jozsef Szalay), e la stagione creativa dell'*ars subtilior*, non meno enigmatica, della seconda generazione degli arsnovisti fiorentini, capitanati da Paolo Tenorista, nella Firenze che precede e segue il concilio di Pisa del 1409, e che porta, dal di dentro e nel di fuori della dedica del concerto, un *ethos* di doppia *dulcedo*: una doppia *dulcedo* neo-arsnovistica che incrocia se stessa con se stessa, così come in un respiro sublime interno-esterno incrociano i fiati dei balsami e i fiati delle rose.

Il gioco delle mosse del programma del concerto, dovrebbe essere chiaro, non è quello di una partita a scacchi: si profili una netta censura, quasi un anatema, o una maledizione, per chi volesse, alla fine di questo concerto proclamare la vittoria della squadra dei cimbalom o di quella dei tenoristi, invocando questo o quello scacco. Il gioco che si consolida in percezioni d'ascolto progressivamente seduttive è infatti, perlomeno vuole o deve essere, la creazione di un sistema di analogie tanto irresponsabili quanto istruttive. Ma anche autoescluse da ogni prospettiva di consolidamento di un messaggio o dell'avvio di una procedura di «ergo...», fra due dimensioni creative scoperte in atto di esprimere quella condizione che Reinhard Strohm ha già ben identificato nel filone medievale, letto attraverso i suoi potenti testimoni, i codici dell'arte sottilissima: «un'arte troppo sottile per rigenerarsi».

Ora, se mettiamo da parte il più oggettivo ri-



Miniatura raffigurante Antonio Zacara da Teramo.

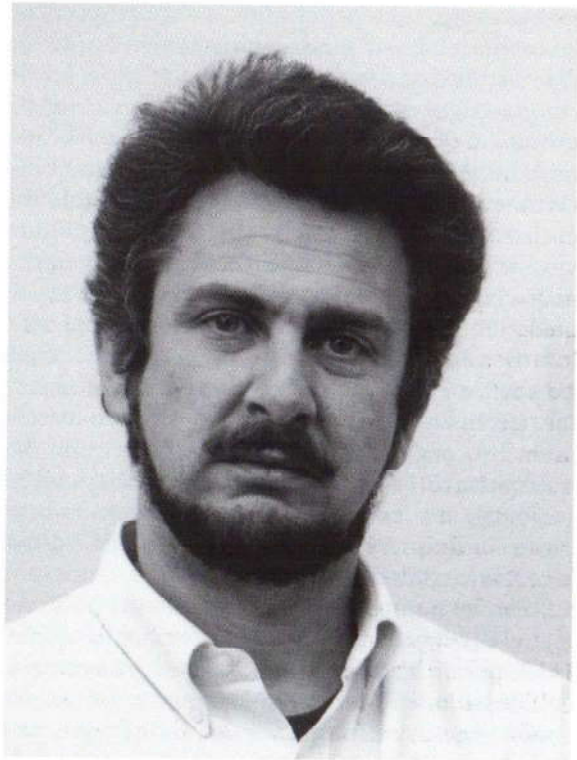
scontro della dedica, che potrebbe essere verosimilmente il riscontro del legame sentimentale di Ligeti, legame dichiarato in termini di feticistica poetica, con il codice di Chantilly, che qui, nel programma, viene sostituito dal non meno suggestivo parigino *Codex manoscritti italiani 568* il quale ospita in successione i testi emblematici di Paulus Abbas (emblematicamente rappresentato anche nello sfumato della definizione del suo nome secolare, per cui si presenta, il Paolo fiorentino, anche, come un tenace aspirante al culto dell'anonimato: da P.A., a P. Abbas, Don Paolo, Magister Dominus Paulus de Florentia, Don Paolo Tenorista da Firenze, Don Paghollo, Don Pa., Abbas Paulus,, D.P., Dompni Pauli, P. Abbas, Pau...), le ragioni di essere del programma che sviluppa questo concerto sono molte, e si raffigurano in una serie di importanti ingressi tematici in campo.

I limiti di spazio cui si sottomette questa nota consentiranno solo una elencazione sommaria dei tipi di balsamo e dei tipi di rosa che irrorano la *texture* di questo *Omaggio*.

Innanzitutto, fra i segreti e i pensieri ispirativi più riposti o occulti, mette conto di dare la precedenza alla componente salmistica.

Non sono infatti abbastanza note le evidenze, in genere saltate dai frettolosi lettori della Bibbia, che precedono narrativamente il salmo, nel primo versetto: per es. ...«Di Davide quando si finse insensato davanti ad Ahimelec salmo 33», «al capo dei musici, mestamente 52», «per il capo dei musici da cantarsi mestamente 84», «Cantico dell'afflitto quando abbattuto... (cfr. Beethoven) 101», «Per il capo dei musici, per strumenti a corda 66», «Per il capo dei musici su Cerva dell'aurora 22», «Per il capo dei musici su La testimonianza è un giglio 59»... Il richiamo è qui suggerito dalla ispirazione frequentemente salmistica in Kurtág (la si veda, esplicita, nell'Opera 7: *Parole di Peter Bornemisza*: un perfetto *Miserere* idest *Salmo 50*) che ostenta quel salterio, ossia lo strumento cimbalom, che dovremmo assumere come allegoria satura di simbolismo e realtà sia nella figura dello strumento del capo dei musici che in quella del libro che si va componendo. (I curatori del concerto hanno impostato infatti una sorta nuovo *Chantilly* o *Paris 598* nella cui rilegatura, aperta, sono entrati le componenti codicologiche del nuovo repertorio dei nuovi salteri.)

Vorrei ora richiamarmi in seconda istanza alla si-



Alessandro Solbiati.



Luca Francesconi (foto Mauro Fermariello).

gnificativa presenza, plasmata all'artefatto, forse come un implicito messaggio di lunga durata, la significativa presenza, dicevo, di un *gran fuori-campo «storico»* (ovvero un gran senso del fuori-campo storico, ch'è parimenti essenziale nel Salterio biblico: cfr. l'«inno di Davide quando i Filistei lo presero in Gat», l'«inno di Davide quando fu perseguitato da Saul e fuggì nella spelunca»...). Una tecnica espressiva, questa, che ripercorre le linee portanti di una incombenza insostenibile, ma sostenuta, di epocalità storiche che «minacciano la poesia». Epocalità assunte come tematiche incombenti e lontane, ben esplicitate, con pertinenti esempi, nelle scelte del concerto: scismi, e concilii, e ritiri all'Orbatello, e altre discordanze di vita e opera, tre-quattrocentesche, (*Girando un bel falcon, Godi Firenze*), da una parte; il dopo Auschwitz dei maestri del nuovo repertorio cimbalom, dall'altra.

La Storia, dunque, presentissima ma tutta fuori testo, e, in questa modalità, perturbante, anche nella misura in cui debilita, come ho già accennato, l'eticità dell'*autorship*, la quale si allontana dalla soggettivizzazione dell'opera (opera che resta, invece, cosciente e confessa, una sorta di frangia della Storia incompresa, e di questo nutre la poetica sopravvissuta, ovvero la poetica o una da sopravvissuti).

Converrà poi richiamare alla identità del testo del doppio concerto il comune effetto di ricercata espressione essenziale di una scena assoluta di lontananza della sonorità, che insiste su entrambi i repertori. Attuandosi peraltro, concertatamente, in vari modi o secondo diverse *Stimmungen*, prevalentemente in due modi:

1. nella dominanza dell'eco, ovvero nella insistita figuratività dell'*indistinzione* (facilitata dal convergere delle linee melodiche in un registro contratto, fortemente approssimato, o unico),

2. nelle distanziate formule o nei sovrimpresi sintomi di innovatività stilistica presenti e assenti nello stesso pezzo, apposti alle compresenti memorie linguistiche fatte di approssimazioni mnemoniche a testimonianze tutte immerse nell'anacronismo (si veda in Paolo da Firenze e nei travestimenti sacri di Zacara e dei suoi compagni: testi prestati, rime prestate, schemi, frasi isolate, scene stilnovistiche prestate cui corrispondono arcaiche realizzazioni a due voci, ovvero, sull'altro versante del sacro, gli adeguamenti alla fissità della liturgia, e su quest'altro versante neo-poetico gli omaggi a Petrarca e a Jacopo da



György Kurtág (foto Vico Chamla).



Péter Eötvös (foto Vico Chamla).

Bologna – vedi nel *Non più infelice nacque* –; discanti decantati e reiterati nel processo di improvvisazione simulata al cimbalom in specie, quando, come in Soproni ed Eötvös, si creano, anche ad arte, spazi di distanza e di *mise en espace* perlopiù coica fra strumenti coatti a emissioni che enfatizzano i *décalages* sonori ecc.).

Lo spettacolo sonoro del programma cerca ma anche riceve, trova, quella coesione che fa testo nei libri senza autore, anche nei libri sacri, nella misura in cui incolonna una serie di storie minime, in più luoghi della immaginazione, illustrando distanze colmate e incolmate, incuneando citazioni arcaiche in travestimenti moderni o a venire, o anche viceversa, in un quadro complessivo di utopia dolente, ed esegetica, che, come avviene nel *Gloria sul Fior gentile* non è pura professione di polistilismo ma esercizio di approfondimento senza meta del codice retorico medievale, ma anche esercizio freddo, anche arguto, anche depressivo di una codificazione, qui pre-retorica del *pathos* della memoria.

Sono ulteriori effetti di distorsione mnemonica, rincarati nella rappresentazione, le estensioni delle sincopi e gli abbandoni melismatici a contrasto con sillabazioni marcate, non meno le concatenazioni di volta e di piedi (emblematica nel madrigale *Sofrir m'estuet*, che però non è entrata nel programma, la figurina di un uomo mangiato da un drago, viscontea, che s'accompagna al testo tramandato), e così anche le misture di notazioni francesi e italiane, o quelle variazioni della relazione parte di canto fissa e parti basse mutanti così scolpite nella petrosa elocuzione di *Fra duri scogli*. (Discende da ciò, senza farsi leggere tutta intera, una lunga storia tutta dissolta di affrontamenti e di assimilazioni fra ambiti linguistici che incrociano eventi storici incomprensibili: Gian Galeazzo che suona Jean-Galéas, le movenze – si fantastica sull'*Istampita* – di Isabella, moglie di Gian Galeazzo, madre di Valentina, moglie di Luigi d'Orléans, fratello minore di Carlo VI, padre Charles d'Orléans, poeta nato nel 1394, magnifico ispiratore di musicisti anche nostri contemporanei, e della sua arpa, di Isabella: il salterio alla moda delle donne del Tre-Quattro... riflessi che percorrono una rete perduta di connessioni intertestuali fondate su suggestioni interparentali...)

Sono altrettante distorsioni mnemoniche le ap-

parizioni di subtesti d'uso presente, pseudo-convenzionale del quaderno, per l'appunto, di «immagini», di Alessandro Solbiati, la cadenza memorabile di Francesconi, la perpetuummobilità del timbro nelle pagine di *Psy* di Eötvös (molto *parlando*, molto *sul tasto*, molti «secco» su «dolce», molti «quasi secco», glissati rovesciati fra spazio vicino e spazio lontano nell'ottava, ribattuti *decalanti* in dispari: da 9 a 7 a 3, pizzicati Bartók,...): immagini di una metafisica di transizione, che accoglie nei suoi varchi eidetici i barbagli della assenza, i fiori che insistono a *esserci* sull'orlo dell'abisso, i sogni oscurati, consonanze effettivamente agghiaccianti nella proporzione del senza materia, gli orli e le campane chiosche in eco provenienti da abitati quattrocenteschi, deserti o desertificati per acedia demografica, per premodernità essenziale, o per peste. Erbosi fossi contornati da pozzanghere mezzo seccate: umidità accidiosa confinata accanto ad aridità acidiose e inerti, strisciate da attimi di luce.

A dare *situazione* a tanta impreveduta coesione tematica giunge la impronta inventiva della lontananza degli inizi, la quadripartizione dell'*Omaggio a Ferenc Berényi* in cui György Kurtág dispone una estinzione in doppio foglio di un lungo procedimento di *melos* (fra «corale» e «colinda») in echi e cadenze che guidano alla apparizione fantasmatica di un'idea prima: ancora «l'uomo è un fiore». Situazione che si conferma, anticipando la perorazione, in perfetta asincronia della conseguenza e della antecedenza, per l'appunto in apertura del concerto, ma in chiusura di questa nota, qui, attraverso la figura della contemplazione in rasoterra del filo di erica, sulla terra di brughiera (*Un brin de bruyère*). La cifra espressiva, in cui si rinforza (o si corona), la dedica sentimentale a Ligeti, è l'ambiguità autocosciente, tecnica, puntuale, del trattamento del «quasi nulla», appena appena su su dalla *tabula rasa*, che si concreta in ogni segno del testo a partire all'ossia del cimbalom o del pianino con supersordino, in quelle scansioni leggendarie del *Lontano*: ...lointain presque rien... un peu plus près fluide... de nouveau très lointain... comme un echo... plus sonore toujours fluide, «pochissimo forcella <>»... lointain... fluide sonore... lointain hésitant fluide sonore... en s'éloignant.

Giovanni Morelli

Lo strumentario di Mala Punica

1. L'intero strumentario (ma anche le voci) si servono di temperamento pitagorico, cioè tutte le quinte e quarte sono acusticamente pure (3:2 e 4:3). Ciò comporta delle terze maggiori molto larghe – che all'epoca del nostro repertorio fungevano da dissonanze "tensioattive". Le terze e seste (per usare un termine d'epoca) "appetiscono" le seguenti quinte e ottave.

2. Il diapason è dedotto da documenti d'epoca ed è estremamente acuto: $la = 520$ (una terza minore sopra il la moderno).

3. Le voci si caratterizzano per un controllo estremo della microdinamica e del "fil di voce", cioè del canto senza vibrato di altezza. In più, eseguono delle colorature rapidissime, il che limita il loro volume: non sono potentissime (specie se confrontate con le voci liriche) ma corrispondono al volume e alle caratteristiche timbriche dello strumentario. I registri vocali sono svariati: soprani assai acuti, mezzo e talvolta contralti donna, controteneri maschi, tenori e baritoni.

4. Lo strumentario può classificarsi così:

Corde:

Vielle da braccio e gamba: lontani(ssimi) antenati dei violini e violoncelli, entrambi a cinque corde e in 8 piedi, ad accordatura variabile, generalmente in quarte e quinte.

Arpa gotica: piccolo strumento diatonico, i cui semitoni si eseguono "pinzando" in alto le corde con la mano sinistra.

Echequier o Clavicymbalum: il primo clavicembalo, dedotto da disegni originali degli anni 1430 e da documenti d'archivio addirittura trecenteschi. È uno strumento minutissimo ma assai sonoro, con due ottave e mezza in 4 piedi, a partire dal si b \flat . Questo strumento esiste soltanto da Mala Punica, non è stato altrimenti ricostruito.

Fiati:

Flauti diritti cilindrici di dimensioni medie, in 8 e 4 piedi.

Organo gotico positivo: a unico prospetto di canne di metallo in 8 piedi. Molto sonoro e trasparente, dalla velocissima ripetizione – e dunque capace di gran virtuosismo.

Tromba da tirarsi: antenato del trombone, più piccolo e dal suono più cristallino.

Campane:

Un carillon di campane gotiche a 8 piedi è stato fuso per Mala Punica nel 1996. Si compone di due ottave cromatiche, strettamente pitagoriche.

Anonimo

Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Antonio Zacara da Teramo

Gloria (Gloria in excelsis Deo)

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicamus te,
adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, rex celestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus Altissimus, Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.
Amen.

Paolo da Firenze***Fra duri scogli***

Fra duri scogli sanç'alcun governo
mi trovo, lasso, in tempestoso mare;
perdut'ho ll'orça e son a meço 'l verno.

Naufragando come huom suol fare
di scorpio quella casa mi spaventa,
che ssuol' a più periti aiuto dare.

Ma se Fe' ha piatà, chi ne tormenta
dolente fia assai, né mai contenta.

Un pellegrin uccel

Un pellegrin uccel gentil e bello
seguie uno sparver di pugn'uscito
a una donna, richiamando quello...

...la bella donna, che non sie rapito
[da] sù rapace uccel qual era quello
che seguie lo sparver da llei partito.

Força d'Amor che in quel uccel s'accolse
lo sparver che tornava indrieto volse.

Non più 'nfelice

Non più 'nfelic[e] alle suo membra nacque
Narcisso quando, tra lle liquid'onde,
tant'a ssé stesso, speculando, piacque;

ch'a me la chioma dell'altera fronde
ornata di madona, ch'al cor tanto
piacque, ch'a morte non mi port'alt[r]onde.

Dunque l'amor ch'al cor mi nacque in canto,
l'altere Parche 'l pon privar di pianto.

Anonimo***Sanctus***

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomine Domini.
Benedicatur Mariae Filius.
Hosanna in excelsis.

Paolo da Firenze***Godi, Firenze***

Godi Firenze poiché sse' sù grande,
ché batti l'ale per te[r]r'e per mare,
faccend'ogni toscan di te tremare.

Glorioso triunfo di te spande
per tutto l'universo immortal fama
po' che Pisa tuo serva ormai si chiama.

Giove superno e 'l batista di gloria
danno di Pis'al tuo popol vittoria.

*Godi Fiorenza, poiché se' sù grande
che per mare e per terra batti l'ali,
e per lo 'nferno tuo nome si spande.*

(Dante, Inf., 26, 1-3)

Anonimo***Benedicamus Domino***

Benedicamus Domino.

Mala Punica
Pedro Memelsdorff

Mala Punica – le melagrane – sta per frutti vietati, simboli di fertilità e al contempo pomi della discordia: musiche inesplorate e affascinanti ma considerate finora improponibili per il pubblico attuale – l'Ars Subtilior e la fine del Trecento –, in mano a un ensemble deciso alla loro completa riabilitazione grazie a interpretazioni innovatrici e talvolta polemiche. A Mala Punica si deve in gran parte il successo mediatico di compositori quali Matteo da Perugia, Zacara da Teramo, Antonello o Filippo da Caserta, nomi che appartengono ora all'immaginario dello stesso pubblico che non molti anni fa frequentava solo l'Ars Nova di Landini o Machaut. Mala Punica esordì con l'incisione di una trilogia di liriche profane subtilior – francesi e italiane – volgendosi poi ai più monumentali generi della fine del Trecento: quello liturgico e paraliturgico. L'organico si adegua quindi alle esigenze dei vari generi: voci e strumenti dell'intera gamma trecentesca, nella più rispettosa

restituzione della ricchezza originaria, spaziano da nove elementi, alla formazione completa che include talvolta fino a dodici voci e otto strumenti, tra cui organi, campane, organetti, arpe, vielle, flauti, liuti. L'estetica vocale si basa sull'uso di mezzi tecnici tra i più ricercati – sfumature microintervalliche, impercettibili glissandi o giochi di dizione, microdinamica o allitterazione – tesi al potenziamento dell'impatto retorico ed emotivo dei testi letterari. La prassi strumentale tiene conto soprattutto delle varie forme storiche di diminuzione e biscanto improvvisato, responsabili della caratteristica ricchezza sonora dell'ensemble. Di notevole rilievo la produzione discografica di Mala Punica che ha ottenuto i più importanti riconoscimenti a livello mondiale.

Il gruppo è stato fondato nel 1987 da Pedro Memelsdorff direttore artistico ed esecutivo dell'ensemble. Flautista, direttore e ricercatore arsnovista, Pedro Memelsdorff ha

iniziato la sua collaborazione nel 1980 con il gruppo Hesperion XX di J. Savall e nel 1982 quella in duo con il cembalista Andreas Staier. Con Hesperion XX e con Staier, ma soprattutto con il suo gruppo Mala Punica, l'attività concertistica lo ha portato nella maggior parte dei paesi europei, in Israele e Sudamerica. Molto intensa l'attività didattica, Memelsdorff è infatti docente alla Civica Scuola di Milano e tiene regolarmente seminari di Ars Nova e musica da camera in vari conservatori europei nonché in facoltà musicologiche di diverse università o istituti di ricerca (Buenos Aires, Royaumont, Oxford, Salamanca, ecc.). Da ricercatore ha pubblicato importanti contributi su Matteo da Perugia e i Codici Modena A e Faenza 117. Di quest'ultimo è in preparazione una nuova edizione in fac simile da lui curata. L'Ensemble Mala Punica è sostenuto dalla Fondation d'Entreprise France Télécom.



Pedro
Memelsdorff.

Luigi Gaggero

È nato a Genova nel 1976. Momento fondamentale per la sua formazione musicale, l'incontro con Andrea Pestalozza lo porta allo studio appassionato della musica del Novecento. Ha studiato cimbalom con Márta Fábrián a Budapest, strumenti a percussione con Andrea Pestalozza a Genova e, successivamente, con Edgar Guggeis e Rainer Seegers presso la Musikhochschule Hanns Eisler a Berlino. Tiene concerti da solo e in formazioni cameristiche in sedi quali: Konzerthaus e Philharmonia di Berlino, Biennali di Venezia e di Berlino, Triennale di Colonia, Milano Musica, Società del Quartetto, Bologna Festival, GOG di Genova e Radio France a Parigi. Con il cimbalom suona con orchestre importanti, quali Berliner Philharmoniker, Münchner Philharmoniker, Berliner Sinfonie-Orchester, Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, Orchestra del Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, Filarmonica della Scala, Orchestra del Teatro La Fenice, Orchestra RAI di Torino (Settembre Musica), E.A.O.S.S. di Palermo, Orchestra della Toscana, Orchestra della Svizzera Italiana e con gli ensembles Itinéraire, United Berlin, Musiques Nouvelles, Spectra, Neue Musik Köln, Echo, Orfeo, Divertimento, sotto la direzione di Pierre Boulez, Péter Eötvös, Michael Gielen, Riccardo Muti, Kent Nagano, Zoltán Peskó, Andrea Pestalozza, Emilio Pomarico, Arturo Tamayo e Pierre-André Valade. Ha partecipato a numerose registrazioni radiotelevisive e incisioni discografiche; ha presentato in prima esecuzione composizioni di Ivan Fedele, Luca Francesconi, Konstantia Gourzi, Jongtae Ha e Alessandro Solbiati. Fra i prossimi impegni, la prima esecuzione dei Concerti per cimbalom di Alessandro Solbiati e di Luca Francesconi.

Mario Caroli

È nato nel 1974. Ha studiato con Annamaria Morini ed è stato profondamente influenzato da Manuela Wiesler. Si è rivelato sulla scena internazionale all'età di 22 anni, vincendo a Darmstadt lo storico "Kranichsteiner Musikpreis" e iniziando così un'intensa carriera di solista che lo ha portato a suonare sotto la direzione di Pierre Boulez, Péter Eötvös, Heinz Holliger, Oswald Sallaberger, Hiroshi Wakasugi, nelle sale più prestigiose (Filarmonica di Berlino, Konzerthaus di Vienna, Lincoln Center di New York, Scala di Milano, Oji Hall di Tokyo, Sibelius Academy di Helsinki, Nuovo Auditorium del Parco della Musica di Roma) in occasione dei più importanti festival. La figura di Mario Caroli è dunque legata a numerosi eventi della vita musicale contemporanea, in particolare la creazione di nuovi brani e la collaborazione con alcuni dei più grandi compositori del nostro tempo: Salvatore Sciarrino non ha esitato a definirlo "Paganini del flauto", mentre György Kurtág ha detto di lui: «È uno dei più grandi interpreti che abbia mai conosciuto». Docente di perfezionamento, è docente di flauto per i corsi di Avignone organizzati dal "Centre Acanthes" di Parigi, mentre ogni estate insegna in Giappone in occasione dell'"Akiyoshidai International Contemporary Music Seminar and Festival". Dal 2002 insegna flauto nei cicli finali e di perfezionamento del Conservatoire National di Strasburgo, dove attualmente vive. All'età di 23 anni, inoltre, si è laureato in filosofia.

Giorgio Casati

Diciottenne, ha svolto gli studi di violoncello sotto la guida di Marco Bernardin presso il Conservatorio di Milano, diplomandosi nel 2002 con il massimo dei voti, la lode e la menzione speciale. Dal 2001 è allievo di Mario Brunello. Ha esordito come solista nel 2001, eseguendo il Primo Concerto per violoncello e orchestra di J. Haydn. È stato in tournée in Argentina con il Terzo Concerto di C. P. E. Bach. Ha inaugurato l'anno accademico 2002-03 del Conservatorio "G. Verdi" con il Concerto di R. Schumann, diretto da György Rath. È membro della Gustav Mahler Jugendorchester e della European Union Youth Orchestra, di cui è stato nel 2001 il più giovane musicista. Svolge inoltre un'intensa attività cameristica, prevalentemente in duo con il pianista Mauro Bertoli. Nel 2002 ha partecipato al Festival Internazionale Settembre Musica di Torino suonando in sestetto con il Quartetto Borciani. Sempre nel Quartetto Borciani, sostituisce temporaneamente Claudia Ravetto. Dimostra la propria attenzione verso il repertorio contemporaneo realizzando frequentemente prime esecuzioni di opere solistiche e cameristiche. Nel 2000 ha presentato un'opera per violoncello solo di J. Torres Maldonado ai Tiroler Festspiele di Erl. Nel 2001 ha partecipato a un'esecuzione di Hymnen di K. Stockhausen. È membro dell'Ensemble Musicadinsieme di Milano. Nel 2002 è stato insignito dal Presidente della Repubblica della medaglia di bronzo quale Benemerito della Cultura e dell'Arte. Ha ricevuto inoltre numerosi riconoscimenti tra i quali i premi della Società Umanitaria 2000, della rassegna di Vittorio Veneto 1998, del Conservatorio di Milano.



Conlon Nancarrow e György Ligeti a Colonia (1988) (Schott-Archiv, foto Peter Andersen).

Auditorium di Milano

lunedì, 13 ottobre 2003, ore 20.30

■ Pierre-Laurent Aimard, pianoforte

George Benjamin (1960)
Shadowlines (2001) 15'
 Sei preludi canonici

György Ligeti (1923)
Études, 3° libro (1995-2001) 13'

XV White on White, *Andante con tenerezza*

XVI Pour Irina, *Andante con espressione,*
poco rubato

XVII À bout de souffle, *Presto con bravura*

XVIII Canon. Prima volta: *Vivace poco rubato*
 Secunda volta: *Prestissimo*

Études, 1° libro (1985) 20'

I Désordre, *Molto vivace, vigoroso, molto ritmico*

II Cordes à vide, *Andantino con moto, molto tenero*

III Touches bloquées, *Presto possibile,*
sempre molto ritmico

IV Fanfares, *Vivacissimo molto ritmico, con allegria*
e slancio

V Arc-en-ciel, *Andante molto rubato, con eleganza,*
with swing

VI Automne à Varsovie, *Presto cantabile, molto ritmico*
e flessibile

Ferenc Liszt (1811-1886)
Après une lecture de Dante, 15'41"
 "Fantasia quasi Sonata", n. 7
 da *Années de pèlerinage.*
Deuxième année. Italie (1839)

Andante maestoso - Presto agitato assai -

Tempo primo (andante) - Recitativo - Adagio -

Allegro moderato - Più mosso - Tempo rubato
e molto ritenuto - Andante - Più mosso - Allegro -
Allegro vivace - Presto - Andante (tempo primo)

György Ligeti
Études, 2° libro (1988-94) 24'

VII Galamb borong, *Vivacissimo luminoso,*
legato possibile

VIII Fém, *Vivace risoluto, con vigore*

IX Vertige, *Prestissimo sempre molto legato,*
sehr gleichmäßig

X Der Zauberlehrling, *Prestissimo, staccatissimo,*
leggierissimo

XI En suspens, *Andante con moto,*
«avec l'élégance du swing»

XII Entrelacs, *Vivacissimo molto ritmico,*
sempre legato, con delicatezza

XIII L'escalier du diable, *Presto legato ma leggero*

XIV Coloana infinită, *Presto possibile,*
tempestoso con fuoco

In collaborazione con RAI - RadioTre
 (trasmissione in differita il 30 novembre 2003)

Una fastiera tra viaggi, limiti e ludica semplicità

Ancora durante l'Ottocento, in un momento lontano e altro dal periodo delle Enciclopedie e dei dizionari in cui s'affermò l'esperienza del viaggio educativo, il mito del soggiorno in Italia restava la principale occasione, aristocratica o borghese, di piacere e approfondimento culturale, strumento impareggiabile per la conoscenza diretta che sola unisce armonicamente la «gioia dell'esperienza e l'incanto di tutti i sensi».¹ La scoperta di nuovi orizzonti, allora destinata esclusivamente ad alcune élites socio-culturali, coinvolgeva soprattutto scrittori, poeti, pittori, musicisti. E ognuno di questi viaggiatori recava con sé il proprio taccuino di viaggio per registrare, con il linguaggio specifico alla propria arte, le impressioni e le emozioni riportate nei differenti soggiorni.

Dal 1835 al 1839 Franz Liszt intraprese, insieme alla sua compagna Marie d'Agoult, un lungo viaggio che dalla Svizzera lo condusse in diverse località italiane. Nell'itinerario prescelto per il suo pellegrinaggio, così come nell'approfondimento delle sue letture di viaggio, è possibile intravedere le inquietudini intellettuali di Liszt, la sua predisposizione verso la ricerca dell'assoluto per il tramite dell'amore terreno, dell'arte e della religione. È sotto l'egida di queste aspirazioni che nascono alcuni brani confluiti nei primi due volumi delle *Années de pèlerinage*, diari di viaggio dedicati rispettivamente alle due nazioni visitate, elaborati e rivisti incessantemente dal compositore nel corso della sua vita. La volontà di raggiungere, per il tramite della musica, una completa unità artistica e umana basata sull'ideale romantico della purezza assoluta è apertamente dichiarata nell'introduzione alla prima edizione delle *Années de pèlerinage: Suisse* (1841), insieme di nove brani di ispirazione soprattutto paesaggistica:²

Man mano che la musica strumentale si evolve tende a impregnarsi dell'ideale che ha marcato la perfezione delle arti plastiche, a non essere più una semplice combinazione di suoni ma un linguaggio poetico più adatto forse della stessa poesia a esprimere tutto ciò che varca in noi gli orizzonti abituali, tutto ciò che sfugge all'analisi, tutto ciò che si collega a profondità inaccessibili, desideri inestinguibili, presentimenti infiniti.

Tale visione dell'attività creatrice vista come "trascrizione" delle sole occupazioni terrene de-

gne di essere vissute con rigore quasi mistico – tra queste l'arte, la letteratura e la filosofia – si accentua ulteriormente nella seconda raccolta delle *Années de pèlerinage: Italie*.

A contatto con l'arte italiana si rafforza in Liszt il culto dell'amore e della spiritualità: «Il bello, in questo paese privilegiato, mi appare sotto le forme più pure e più sublimi. L'arte si mostra ai miei occhi in tutto il suo splendore: essa mi si rivela nella sua universalità e nella sua unità».³ Ed è così che, nei sette brani che compongono le pagine di questo secondo diario di viaggio, l'arte e la letteratura del paese visitato prendono il posto delle precedenti impressioni ambientali: il primo brano della raccolta, *Sposalizio*, è ispirato al *Matrimonio della vergine* di Raffaello; la statua di Michelangelo eretta nella cappella di Lorenzo de' Medici a Firenze è alla base di *Il Penseroso*; la *Canzonetta del Salvator Rosa* elabora una melodia di Giovanni Battista Bononcini mentre tre sonetti del Petrarca (nn. 47, 104 e 123) gli suggeriscono tre differenti brani mistico-contemplativi. E a chiusura del tutto la pagina più estesa, visionaria e imponente dell'intero ciclo, la *Fantasia quasi Sonata* nata *Après une lecture de Dante*.

Composto nel 1839, ed eseguito nel dicembre dello stesso anno a Vienna, questo omaggio a Dante – celebrato all'epoca come il «poeta romantico *par excellence*» (Stendhal),⁴ amato e rivisitato da Chateaubriand, Théophile Gautier, John Flaxman, Mme de Staël, Victor Hugo – giunse a confluire nel secondo volume delle *Années de Pèlerinage* solo nel 1849 dopo un'accurata e paziente revisione. Come indica il sottotitolo di apparente ispirazione beethoveniana (l'eco rimanda alla *Sonata* n. 13, *Quasi una fantasia*), il brano può essere interpretato come un'estesa improvvisazione costruita nella forma ciclica di variazione tematica. Nelle cangianti ambientazioni che si susseguono ininterrottamente al suo interno, le «diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira» (Inf., III/25-26) sembrano trovare eco al pari dell'«amor che move il sole e l'altre stelle» (Par., XXXIII/145). La discesa negli inferi danteschi è preparata da Liszt con un artificio retorico degno di un maestro: l'*Andante maestoso* apre con una cascata di accordi basati sul solo intervallo di tritono (4^a eccedente), ossia sul famigerato *diabolus in musica* associato fin dall'antichità, per la sua centralità all'interno della gamma degli intervalli, al passaggio tra il mondo terreno e



Ferenc Liszt.

il mondo spirituale. A questa ieratica introduzione segue un primo soggetto allucinato e tormentato in re minore (*Presto agitato assai*), tonalità che spesso simboleggia in Liszt la morte e l'inferno, prescelta non a caso anche per il *Totentanz* e la *Dante-Symphonie*. Dopo il ritorno al *Tempo I*, anafora musicale con chiara funzione mnestica, un *Andante* trasognato ed estatico conduce in una opposta atmosfera di luminosa beatitudine deviata progressivamente – dopo il *Recitativo* e l'*Adagio* – verso un agitato momento di transizione (*Allegro moderato*) che riconduce al furioso ritmo iniziale (*Più mosso*). Da questo momento in poi la tecnica della trasformazione dei temi – tipica del pianismo lisztiano – si mostra in tutte le sue sfaccettate possibilità: grazie alla continua variazione di elementi tematici o ritmici già esposti, il compositore traccia una delle pagine più ricche e sfumate dei suoi *mémoires* di viaggio.

Da questi racconti sonori alle *Études* pianistiche di Ligeti si copre, sulla superficie della medesima tastiera, la distanza che passa tra un ideale registro di emozioni e impressioni al protocollo di un limite:

Come mi è venuta l'idea di comporre degli studi per piano di estrema virtuosità? Senza dubbio bisogna vedervi l'effetto dei limiti della mia tecnica pianistica. [...] Avrei voluto tanto essere un prodigioso pianista! [Ma] l'acquisizione di una tecnica impeccabile impone che si cominci l'apprendistato prima della pubertà. Io, sfortunatamente, ho mancato questo momento. Le mie *Études* [...] sono dunque il frutto della mia impotenza.⁵

Non v'è miglior maniera di superare i propri limiti che mettendoli in evidenza ed esasperandoli, assioma che Ligeti conferma con questi studi per pianoforte, dedicati ciascuno – come nella migliore tradizione del genere – a un aspetto particolare che può coinvolgere la tecnica esecutiva così come specifiche caratteristiche dinamico-espressive. Cosicché, nel loro insieme, i diciotto studi fin qui composti – ma si tenga presente che il terzo libro è un *work in progress* ancora in via di definizione – corrispondono a un'esplorazione capillare delle possibilità dinamiche e virtuosistiche di un pianismo contemporaneo dietro al quale si percepisce nondimeno l'aura ideale di quattro grandi compositori del

passato che, citando Ligeti, «pensavano *en pianistes*»: Scarlatti, Chopin, Schumann e Debussy.

Gli anni immediatamente precedenti all'edizione del primo libro (1985) sono per György Ligeti ricchi di scoperte determinanti per la sua evoluzione stilistica. È ai primi anni Ottanta che risalgono infatti i decisivi incontri con la musica per pianoforte meccanico di Conlon Nancarrow, con l'etnomusicologia di Simha Arom e le musiche poliritmiche di tradizione centroafricana, con le teorie della topologia e della geometria frattale di Benoît Mandelbrot e, ancora, con il jazz di area americana. Negli studi per pianoforte queste suggestioni si affiancano a parallele ricerche condotte nel dominio dell'articolazione temporale (avviate fin dagli anni Sessanta) e nell'edificazione di strutture ritmico-metriche estremamente sfaccettate e poliedriche. L'esecuzione integrale dei tre libri offre così all'ascoltatore una tangibile testimonianza dell'evoluzione che la musica di Ligeti ha intrapreso negli ultimi vent'anni. E fra giochi di simultaneità tra simmetria e asimmetria, ostinati ritmici in cui accenti irregolari si sovrappongono a pulsazioni ritmiche costanti, ingannevoli vortici ascendenti, *continuum* meccanici, configurazioni sonore che combinano voci reali a configurazioni ritmico-melodiche immaginarie, sonorità indistinte e nebulose giocate sugli estremi dinamici ecc., con l'ascolto di questi brevi componimenti pianistici si varca talvolta la soglia che separa la concreta esperienza d'ascolto dall'illusione acustica.

Ma, prima che per l'ascoltatore, queste pagine divengono un privilegiato territorio d'esplorazione per autore e interprete: «Studi nel senso pianistico del termine [...] essi partono sempre da una semplice idea centrale e conducono dalla semplicità all'estrema complessità. Essi si comportano come degli organismi in crescita». E di questo cimento compositivo ed esecutivo echi evocativi e rivelatori – che aprono per chi ascolta frontiere di senso che anticipano gli stessi suoni – dimorano nell'accurata selezione dei titoli, ora poetici (*Arc-en-ciel*, *Automne à Varsovie*, *Fém*, *Entrelacs*, *À bout de souffle*), ora suggestivamente sonori o d'atmosfera (*Désordre*, *Fanfares*, *Vertige*, *L'escalier du diable*, ecc.), ora più esplicitamente tecnici e autoreferenziali (*Corde à vide*, *Touches bloquées*, *White on White*, *Canon*).

Contrariamente alle *Études* di Ligeti – potenzialmente eseguibili anche singolarmente – i sei diffe-



George Benjamin (foto Maurice Foxal).

renti «preludi canonici» che formano *Shadowlines* sono stati disegnati da Benjamin come un insieme inseparabile compreso all'interno di una struttura cumulativa unica e continua. In questa partitura, cristallina nella sua scrittura chiara e uniforme, del canone è preservata la rigorosa e ferrea logica di costruzione formale delle voci; del preludio si conservano invece le caratteristiche di brevità, espressività, nonché l'avvicendamento in un arco formale unico che sembra collocarsi sulla scia delle grandi raccolte di Preludi che da Chopin conduce oltre Debussy, fino a Messiaen. Secondo le stesse parole del compositore, la composizione di *Shadowlines* è cominciata in modo quasi ludico con una «semplice» e al tempo stesso «strana tecnica musicale» per la quale versioni molto differenti della stessa linea musicale venivano contrapposte l'una all'altra: «inizialmente ho composto solo poche battute, e immediatamente ne è scaturita un'intera pagina, il primo brano di *Shadowlines*; gli altri (alcuni su scala ben più ampia) sono seguiti alquanto velocemente».⁸ Il risultato è un insieme di carattere quasi tematico denso di luminosità impressionistiche. Il primo breve movimento assume nella logica globale del brano una funzione prolusiva in forma solo apparentemente improvvisata. Nel secondo due linee contrastanti – l'una, nel registro acuto, cromatica e «feroce», l'altra, nel registro opposto, consonante e «tranquilla»⁹ – si contrappongono fino a essere riconciliate nella coda finale. Una breve miniatura in forma di scherzo, concentrata nel registro grave all'interno dello spazio esiguo di un'ottava e mezzo (n. 3) è seguita immediatamente da un quarto canone *Mae-stoso* ed esplosivo in cui è il ritmo a essere coinvolto nel gioco fluttuante di unisoni e discordanze tra le voci estreme. Nel quinto brano, il più lirico ed esteso dell'intera raccolta, Benjamin alterna e sovrappone a una lenta voce nel grave una serie di tessiture cangianti e fortemente contrastanti. La chiusura non può che riposare su una superficie sonora serena ed espressiva o, come riporta lo stesso compositore in partitura, «*Luminous and Calm*».

Angela Ida De Benedictis

¹ Attilio Brilli, *Il viaggiatore immaginario. L'Italia degli itinerari perduti*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 13.

² Le nove composizioni che formano la raccolta si intitolano nell'ordine: *Chapelle de Guillaume Tell*, *Au lac de Wallenstein*, *Pastorale*, *Au bord d'une source*, *Orage*, *Vallée d'Obermann*, *Eglogue*, *Le Mal du pays* e *Les cloches de Genève*. La seguente citazione nel testo è tradotta dall'originale versione francese.

³ Estratto da una lettera a Hector Berlioz del 2 ottobre 1839 (*Lettre d'un bachelier ès-musique*); originale in francese.

⁴ Citato in Sharon Winklhofer, *Liszt, Marie d'Agoult, and the "Dante" Sonata*, «19th Century Music», 1/1988, pp. 15-32: 21.

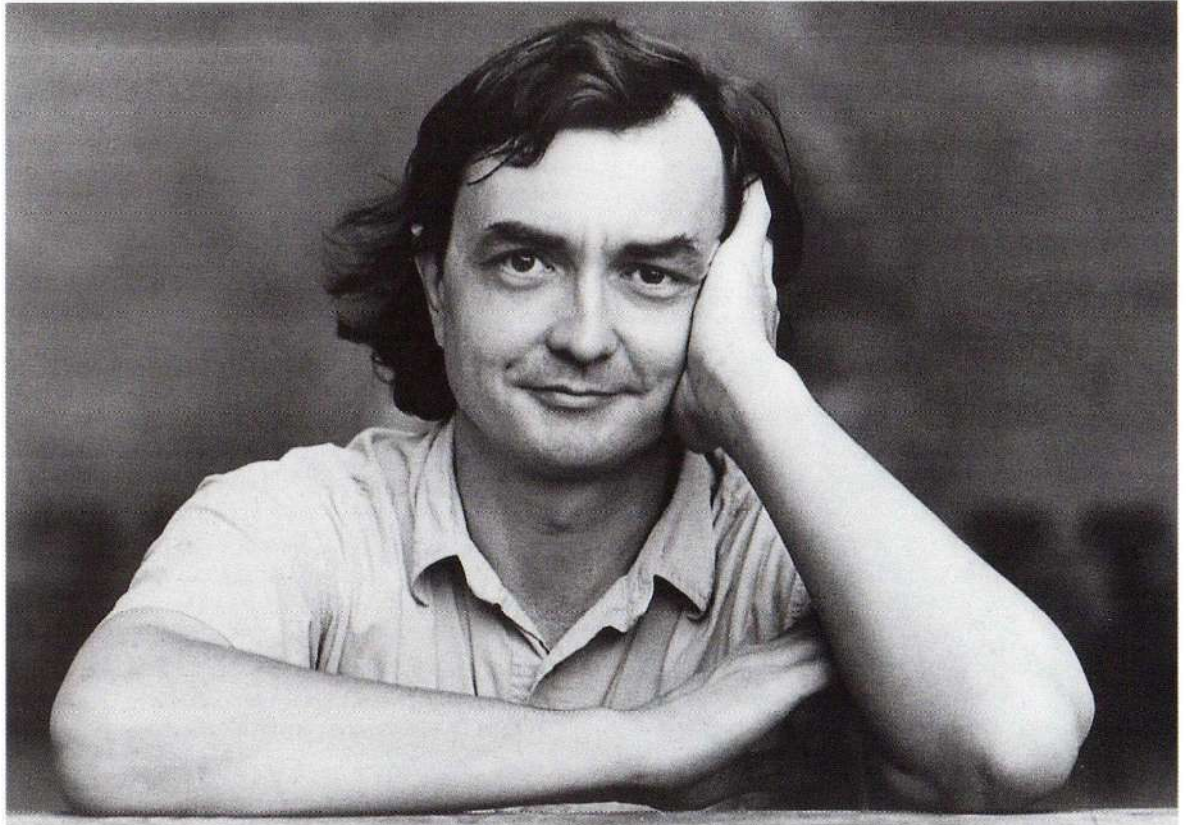
⁵ George Ligeti, *Études*, note allegate al CD Sony Classical, SK 62308, 1995, pp. 21-28: 21-22 (originale in francese). Per maggiori informazioni sul primo libro si rimanda ad Alessandra Morresi, *György Ligeti: Études pour piano, premier livre. Le fonti e i procedimenti compositivi*, Torino, Edt-De Sono, 2002.

⁶ G. Ligeti, *Études*, cit., p. 23.

⁷ G. Ligeti, *Études*, cit., p. 27.

⁸ G. Benjamin, *My heroes and I*, «The Guardian», 20 settembre 2002 (originale in inglese).

⁹ Cfr. George Benjamin, *Shadowlines*, partitura, Faber Music, 2003, p. 2. Per le successive indicazioni di carattere riportate nel testo cfr. *ibid.*, p. 8 e p. 27.



Pierre-Laurent Aimard.

Pierre-Laurent Aimard

Può esser difficile resistere alla tentazione d'incasellare gli artisti. Nella carriera davvero unica di Pierre-Laurent Aimard ci sono segnali che potrebbero, in un primo momento, spingere a una tale etichettatura: il Primo Premio al Concorso Messiaen nel 1973 e il profondo legame con la musica di questo compositore fin d'allora; l'essere stato scelto da Pierre Boulez a soli 19 anni come pianista solista dell'Ensemble InterContemporain; la stretta collaborazione – sin dalla metà degli anni Ottanta – con György Ligeti che gli ha affidato la registrazione dell'integrale delle sue opere per la Sony e che gli ha dedicato molte delle sue Études. Indubbiamente Pierre-Laurent Aimard è una figura chiave nel mondo della nuova musica. Ma egli ha sempre esplorato con passione la vastissima gamma di sorgenti ed epoche musicali e si adopera continuamente per portare alla luce l'importanza del contesto storico, musicale e culturale come pure le reciproche influenze tra compositori sia all'interno di una generazione e di un secolo, che tra generazioni e secoli diversi. Attraverso la sua opera didattica al Conservatorio di Parigi e a quello di Colonia e con il suo programma a livello internazionale di

concerti/conferenze (ad esempio, nella stagione 1994-95, la serie di otto concerti/conferenze a Lione e a Parigi per presentare la letteratura pianistica del XX secolo), Aimard riesce a diffondere la sua personale visione sulla musica del passato, presente e futuro. Nato a Lione nel 1957, ha studiato al Conservatorio di Parigi ottenendo quattro Primi Premi. Ha avuto la possibilità di perfezionarsi con Yvonne Loriod e, successivamente, con Maria Curcio. Attualmente suona nelle più importanti sale da concerto del mondo sia in recital che in programmi di musica da camera, collaborando con le migliori orchestre, tra cui le Orchestre di Cleveland e Philadelphia, le Sinfoniche di Chicago, Boston e Londra, le Filarmoniche di New York, Los Angeles, Berlino, Vienna e Londra, Philharmonia Orchestra, Orchestre de Paris e Royal Concertgebouw Orchestra, e con prestigiosi direttori come Pierre Boulez, Myung Whun Chung, Sir Andrew Davis, Christoph von Dohnányi, Christoph Eschenbach, Nikolaus Harnoncourt, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen e Franz Welser-Möst. I progetti di recital lo portano nelle

città più importanti del mondo: il suo attesissimo debutto alla Carnegie Hall di New York è avvenuto con grande successo nel dicembre 2001. Viene regolarmente invitato a partecipare ai Festival di Edinburgo, Salisburgo, Lucerna, BBC Proms e altri. Si occupa con passione anche di musica da camera con famosi musicisti, tra cui Jean-Guihen Queyras, Joseph Silverstein e Tabea Zimmermann. Ha inciso per varie etichette, tra cui DGG, Sony, Erato, Wergo e Lyrix e continua a produrre e registrare per la trasmissione televisiva Arte una serie di film sui grandi compositori del XX secolo. Il primo film del ciclo, incentrato su Pierre Boulez, ha riscosso un grande successo. Ultimamente la Teldec/Warner Classics ha pubblicato molte sue incisioni, tra cui Vingt Regards sur l'Enfant Jésus e Turangalila di Messiaen, con il plauso unanime della critica. È prevista inoltre una registrazione dal vivo del Concerto per pianoforte di Dvořák con la Royal Concertgebouw Orchestra e Harnoncourt, oltre alle registrazioni dell'integrale dei Concerti per pianoforte di Beethoven con la Chamber Orchestra of Europe, sempre diretta da Harnoncourt.



György Ligeti (1969) (foto Fayer).

Teatro Paolo Grassi

mercoledì, 22 ottobre 2003, ore 20.30

Ensemble Recherche**Peter Rundel**, direttore**Petra Hoffmann**, soprano**Sabine Czinczel**, contralto**Matthias Horn**, baritono**Salvatore Sciarrino** (1947)*Aspern-Suite* (1979)

45'

per soprano e strumenti

1. *Ouvertura e tema*2. *Aria «Aprite un po' quegli occhi»*3. *Canzonetta «Deh vieni, non tardar»*4. *Canzone rituale*5. *Passeggiata*6. *Continua la passeggiata e Tramonto*7. *Aria "Non più andrai farfallone amoroso"*8. *Notturmo e Arietta «Non so più cosa son,**cosa faccio» - Intermezzo e Finale*Testi di Henry James, Lorenzo Da Ponte
e Anonimi**György Ligeti***Aventures & Nouvelles Aventures* (1966)

25'

Azione musicale-drammatica in 14 quadri

per soprano, contralto, baritono e strumenti

Libretto di György Ligeti

In coproduzione con il Teatro alla Scala

In collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano

**Banca Intesa**In collaborazione con RAI - RadioTre
(trasmissione in diretta)

Aspern-Suite (1979)

Il romanzo breve di Henry James *Il carteggio Aspern* racconta i tentativi messi in opera da un critico letterario americano per venire in possesso dell'epistolario dello scomparso Jeffrey Aspern, poeta da lui venerato sopra ogni altro. Le preziose carte, oggetto della bramosia smodata del critico, sono gelosamente custodite da colei che fu la musa del poeta, l'ormai ottuagenaria signorina Juliana Bordereau, e dalla sua nipote Tina. Americane anch'esse, le due donne hanno lasciato gli Stati Uniti per ritirarsi in volontario esilio a Venezia, dove conducono un'esistenza solitaria e al limite dell'indigenza in una dimora fatiscente e troppo grande. La vecchia è descritta da James né più né meno che come una morta. Agli occhi del critico è una reliquia, giustificata solo dall'essere il fragile sacrario degli sguardi e delle tenerezze che Aspern le riservò: è il tabernacolo dei gesti morti del poeta, ha occupato i suoi occhi, ed è stata l'occasione di alcuni suoi versi. Essa si anima solo quando la sua avidità le fa intravedere la possibilità di spillare denaro al critico (che con un sotterfugio ha chiesto e ottenuto di abitare a pigione nella sua casa): la sua cupidigia è simmetrica a quella che il critico riserva all'epistolario. A sua volta la nipote Tina, figura diafana e disincarnata, fa leva sull'appetito del critico per le carte del poeta offrendo se stessa come contropartita: la sua incolore concupiscenza, la sua patetica mania per le nozze, una volta deluse, la inducono a dar fuoco alle lettere di Aspern. Così, nonostante prodighi tempo, denaro e astuzie nelle più accorte strategie, il critico non riesce a conseguire i propri scopi.

James adotta l'angolo visuale del critico, che elegge a io narrante, ma in realtà scende in ciascuno dei personaggi principali: oltre al critico, anche le due donne e il poeta scomparso sono altrettante controfigure di lui, letterato americano che ha scelto un esilio volontario in Europa. Controfigure spirituali, che allestiscono un dramma feroce dai modi gracili: antagoniste rese consustanziali dall'avidità che le attrae l'una verso l'altra. L'atmosfera e lo spazio di Venezia, l'aria ferma dei canali, le calli risonanti e le piazze, la spiaggia e gli sprazzi di mare aperto, sembrano allegorizzare il *medium* che connette tra loro questi personaggi.

Sono variazioni sul tema del desiderio, svolte con ironica melanconia, e come in ogni ciclo di

variazioni, non si dà una vera e propria conclusione: in effetti, nessuno dei personaggi consegue l'appagamento del proprio desiderio. Il romanzo si chiude su uno sguardo: il protagonista, tuttora punto dal dolore per la perdita delle lettere, contempla un quadretto appeso sopra il suo scrittoio, un ritratto di Aspern donatogli da Tina: "un giovane dal viso notevolmente bello, con una giacca verde dal collo alto e un panciotto di camoscio". Dunque, James guarda se stesso guardare l'effigie di se stesso, a sua volta guardato da essa. L'occhio di questo vortice spirituale è lo sguardo del poeta morto, sguardo dipinto e cieco di un simulacro: occhi "deliziosi", "così giovani e brillanti eppure così saggi e profondi".

Salvatore Sciarrino scrisse le musiche per una messa in scena di *Aspern* in forma di *Singspiel* nel 1978, raccogliendole in seguito in una Suite. Quest'ultima consta di un'*Ouvertura* chiusa da un *Tema*, un'*Aria* («Aprite un po' quegli occhi»), una *Canzonetta* («Deh vieni non tardar»), una *Canzone rituale*, due *Passeggiate* (*Passeggiata e Continua la passeggiata*), un *Tramonto*, un'altra *Aria* («Non più andrai farfallone amoroso»), un *Notturmo*, un'*Arietta* («Non so più cosa son cosa faccio»), un *Intermezzo* e un *Finale* (che è la ripetizione dell'*Ouvertura*).

Si riconoscono in questa musica alcune delle premesse del romanzo, ma portate a conseguenze estreme.

L'opera è pervasa dalla presenza delle mozartiane *Nozze di Figaro*. Non si tratta di trascrizioni, o di citazioni. Il n. 2, *Aria* «Aprite un po' quegli occhi», ad esempio, si apre con un lungo preambolo d'aria intonato dai due flauti, l'originaria periodicità della forma scompare, restano brani del fraseggio e del carattere mozartiani, come una certa stizza capricciosa dell'aria che si è levata nel 1785 e non si è ancora posata. A volte poi le parole non giungono intere, come nella *Passeggiata*, in cui alcune di esse sono spezzate in due, seminascolate dal vento.

Come arriviamo a udire Mozart in queste vicende? Il paesaggio veneziano, peraltro presente per evocazione nelle canzonette da battello, non basta più: si è aperto. Ormai, tra un personaggio e l'altro, tra una scena e l'altra, si spalanca uno spazio sufficiente a smarrire ogni misura. In questo spazio circola una materia sonora che nella

sua tendenziale incorporeità accentua l'equivoco spirituale proprio della musica. Il suono sottile e vibratile, saturo d'aria e annegato nel silenzio, caratteristico dello stile di Sciarrino, raffigura per allegoria una materia psichica, onirica, che detta le sue dimensioni, le sue distanze, le sue differenze. Incarnazione dello sguardo, essa spira fra l'occhio e l'oggetto guardato, partecipando dell'uno e dell'altro. Il punto di vista detta inevitabilmente le sue leggi prospettiche, e attraverso quella materia imprime all'oggetto dello sguardo la sua forma. Così, Mozart visto dal 1978 può apparire molto di scorcio e un po' sghembo, come

ratrappito verso la testa, ma con le gambe più allungate ecc.

La figura di Mozart, dunque, non è evocata con intenzione citazionistica: non appare nella sua corporeità, col peso schiacciante della sua dimensione storica, come accade in molte esperienze della modernità coeve alla composizione di *Aspern*. Piuttosto, essa viene guardata da lontano, lambita dalla memoria. Perché il passato in se stesso, marmorizzato e morto, per quanto incarnato in modelli supremi, non ci riguarda: non ci è di alcuna consolazione, di alcun aiuto. Lo intuisce anche il protagonista del romanzo di



Salvatore Sciarrino.

James, che, nella sua ultima peregrinazione veneziana, giunto alla chiesa di San Zanipolo, c'è ai piedi del monumento equestre di Bartolomeo Colleoni. Non può fare a meno di fissarlo, in un'interrogazione muta e indefinita, "come se avesse avuto un oracolo sulle labbra": tale la sua terribile bellezza e la gloria di cui è carico. Ma non può esservi responso: "egli continuava a guardare lontano sopra la mia testa, verso il rosso calare di un altro giorno - ne aveva visti scendere tanti nella laguna durante i secoli - e se stava pensando a battaglie e stratagemmi erano di qualità diversa da quelli che io conoscevo. Egli non poteva dirigere le mie azioni, per quanto io lo contemplassi".

In questa prospettiva, *Aspern-Suite* (ma si tratta di una caratteristica comune a molte delle opere di Sciarrino), può essere considerata come una esemplificazione delle dinamiche psichiche sottese all'atto stesso del comporre. La specularità degli sguardi che chiude il romanzo di James forma il nucleo stesso di quell'atto. Ma qui, nel volto guardato attraverso questa musica, i lineamenti si sono spalancati: la memoria e le sue antologie fanno parte della fisionomia. E il desiderio appare, dunque, più ambizioso: sottrarsi, attraverso la suggestione psicagogica, orfica, della musica, all'esilio non scelto cui ciascuno è confinato: l'esilio dentro il tempo.

Aventures & Nouvelles Aventures (1966)

Composta nel 1962, *Aventures* fu eseguita per la prima volta ad Amburgo, con la direzione di Friedrich Cerha; quattro anni dopo, sempre ad Amburgo, con la direzione di Andrzej Markowski venne eseguito il suo seguito, *Nouvelles Aventures*, ultimata nel 1965. Entrambe le composizioni sono per tre voci (soprano, contralto, baritono) e sette strumentisti, e in ambedue il testo è di Ligeti.

Il testo è *non sense*, interamente scritto in alfabeto fonetico. Grida, esclamazioni, respiri, schiocchi, sospiri, mugolii, soffi, lamenti, bisbiglii, rari tratti melodici: la voce si muove costantemente in uno spazio preverbale, restando fuori dal perimetro che farebbe apparire un significato. Si riconoscono fonemi propri di lingue come l'inglese, il francese, il tedesco, l'italiano, l'olandese, lo svedese ecc., anche sottoposti ad apofonie e alte-

razioni timbriche, e altri che non sembrano appartenere ad alcun idioma conosciuto. Tali fonemi sono coordinati con estrema varietà e flessibilità, ma non si compongono mai in una parola. Pare di udire i colori, i suoni e tutte le inflessioni di una lingua immaginaria, che intendiamo perfettamente senza poterla afferrare con esattezza: una lingua artificiale, completamente inventata, che - dice l'autore - "sta alle lingue autentiche come la buccia sta al nocciolo". Essa coglie la forma degli affetti indipendentemente da qualsiasi contenuto determinato: ne impiega l'involucro acustico, in quanto espressione di rituali sociali cristallizzati. Coglie, in un certo senso, l'aspetto musicale degli affetti: il guscio sonoro dello sdegno, della sorpresa, della tenerezza, della delusione ecc. Come la musica, tale "lingua d'arte" raggiunge una grande sottigliezza e precisione emotiva, che non ha a che fare con l'esattezza semantica. L'espressione di tali affetti prosegue nel corpo degli interpreti: alla voce si aggiungono una gestualità e una mimica, in parte prescritte dall'autore, che disegnano un'azione altrettanto precisa e indeterminata.

Il telaio di parole, azioni e vicende che provoca, sostiene e orienta gli stati dell'animo viene, dunque, sfilato via. Tutto il repertorio dei temperamenti necessari a un dramma resta come sospeso per aria, privato del dramma stesso. Profili troppo vuoti non si possono solidificare: i personaggi sono più evocati che scolpiti, e non c'è spazio per un atteggiamento psicologista. Pensieri, azioni e personaggi, dunque, si disfano: ne rimangono, radicalmente stilizzate, le pose incoerenti.

Non si può dunque dire nulla del luogo, del tempo e dell'azione di queste "avventure": non c'è alcuno svolgimento, non ci sono un prima o un dopo, un dove e un altrove. Non vi è nulla di nominato. Anche il qui e il presente, in cui la voce si dibatte, da un lato sono formulati con una intensità superiore, e dall'altro languiscono, per mancanza di orizzonte. Non si danno cause ed effetti, presupposti e conseguenze: il principio di non contraddizione non ha spazio per essere applicato o abolito. Le voci si muovono nel luogo immediatamente antecedente al punto in cui il senso e il non senso si biforcano e si separano.

Il carattere asemantico del testo impedisce un impiego convenzionale degli strumenti. Questi ultimi non possono "accompagnare" le voci in senso tradizionale: piuttosto, ne sostengono e completano le testure sonore. L'accresciuta

Salvatore Sciarrino
Aspern-Suite

prossimità tra voci e strumenti è favorita dall'impiego delle percussioni, che articolano ed esaltano le affinità timbriche.

Per quanto primario e immediato, dunque, il contenuto delle gesticolazioni foniche non risolve mai in una direzione definita: nella sagoma di ogni affetto sembra di intravedere il suo rovescio: nel comico si agita il demoniaco, nell'intimo il lascivo, nel lirico il grottesco e così via. Lo spettacolo è tragico in quanto buffonesco, o viceversa. Si instaura così una forma micidiale di ironia: essa induce il pensiero che il Paradiso Terrestre, solo un momento prima che le cose venissero nominate, assomigliasse a Babele. La confusione delle lingue abita già gli urli e i mugolii che sono il vestibolo delle parole: si esalta il lato provvisorio e pietoso di ciò che definiamo significato.

L'istintiva empatia suscitata nell'ascoltatore dall'immediatezza emotiva dei gesti vocali non può dunque compiersi nella certezza di una piena immedesimazione: sono peripezie troppo prive di sorte. Si crea così, all'ascolto, una sospensione, una indecidibilità morale, innocente e maligna insieme. In essa cielo e terra, per così dire, fluiscono l'uno nell'altra, si riecheggiano e si avvitano in una spirale inquieta, senza fine e senza direzione. Lo stesso pensiero assillò un altro grande artista rumeno, Brancusi, che innalzò ripetizioni di volute di legni e metalli nelle numerose versioni della sua "colonna senza fine", posta fra cielo e terra. Ligeti impiega il medesimo simbolo in uno degli Studi per pianoforte, *Columna infinita*, l'ultimo del Secondo Libro, direttamente ispirato all'omonima scultura di Brancusi che si trova a Târga-Jiu, Oltenia, in Romania.

A questa torsione sospesa sembra fare da sfondo l'asserzione di Kafka secondo cui il cielo stesso è muto, e fa da eco a chi è muto. Per riecheggiare da terra in una colonna senza fine è necessario un mutismo. E il vocio senza parole delle *Aventures* allegorizza una taciturnità essenziale: è la proclamazione strepitosa di un mutismo.

Marco Mazzolini

Tema

Strano, certamente, oltre ogni stranezza
che nell'inseguire tracce su tracce
ci fossimo imbattuti in fantasmi e polvere
meri echi di echi.

Aria «Aprite un po' quegli occhi»

Aprite un po' quegli occhi
Uomini incauti e sciocchi
Guardate queste femmine
Guardate cosa son.

Queste chiamate Dee
[...]
Son rose spinose,
Son volpi vezzose,
Son orse benigne,
Colombe maligne,

Maestre d'inganni,
Amiche d'affanni,
Che fingono, mentono,
Amore non senton,
Non senton pietà.

Il resto nol dico,
Già ognuno lo sa.

Canzonetta «Deh vieni, non tardar»

Deh vieni, non tardar, o gioia bella,
Vieni ove amor per goder t'appella.

Finché non splende in ciel notturna face,
Finché l'aria è ancor bruna e il mondo tace.
[...]
Vieni, ben mio: fra queste piante ascose
Ti vo' la fronte incoronar di rose.

Canzone rituale

Civette che allettano
Per trarci le [...]
Comete che brillano
Per toglierci il lume.
Comete.
Civette.

Passeggiata

[...] rbo v'ave' molto ingannà
Proveme solo un [...]
[...] ro' lasseme pur in pa [...]
... me con [...]
me prove', pres [...]

... tuto el rispetto
Co vu po bel viseto
anzi cauto andarò.

Perché forse m'entrè,
forse v'incontrarè,
quel che no pensè mai
co m'imposessarò.

Voreu bezzi o regali?
Sarè presto obedia,
no digo una busia,
nessun mi so inganar;

né voi altro da vu
e gnanca un fia de più
che sole parolette
ma in casa voggio entrar.

E se non ve fidessi
da più de sie informeve
in questo sodisfeve
che volza la rason.

E co v'informatè
gnente più no aspetè
no me lassè qua abasso,
feme dessu paron.

No stè a lassar sta sorte,
deve del bon coraggio
e non abie travagio
che no ve pentirè,

forse podara dar,
secondo il vostro far,
che un dì anca mi ve sposa
e mia muger vu siè.

Continua la passeggiata

Sento che 'l cuor me manca
averte da lassar
e afato abandonar
benché incostante;

moro da la passion
che mai sarà de mi
privo restar de ti
fra pene tante.

Soto altro cielo oh Dio
fra poco mi ho da andar
chi m'a da consolar
in sta gran pena?

Avanti de partir
vorave morir qua;
un omo sconsolà
starò in caena.

L'è una gran fiera sorte
e barbaro destin;
ah, povaro Tonin
che sarà mai?

Sordo el ciel è per mi
che no'l me ascolta un fià;
la stela mia à infurià
per mazor guai.

Aria «Non più andrai farfallone amoroso»

Non più andrai farfallone amoroso,
Notte e giorno d'intorno girando,
Delle belle turbando il riposo,
Narcisetto, Adoncino d'amor.

**Arietta: «Non so più cosa son,
cosa faccio»**

Non so più cosa son, cosa faccio,
Or di foco, ora sono di ghiaccio
Ogni donna cangiar di colore,
Ogni donna mi fa palpitar.

(Testi di Henry James,
Lorenzo Da Ponte e Anonimi)

Peter Rundel

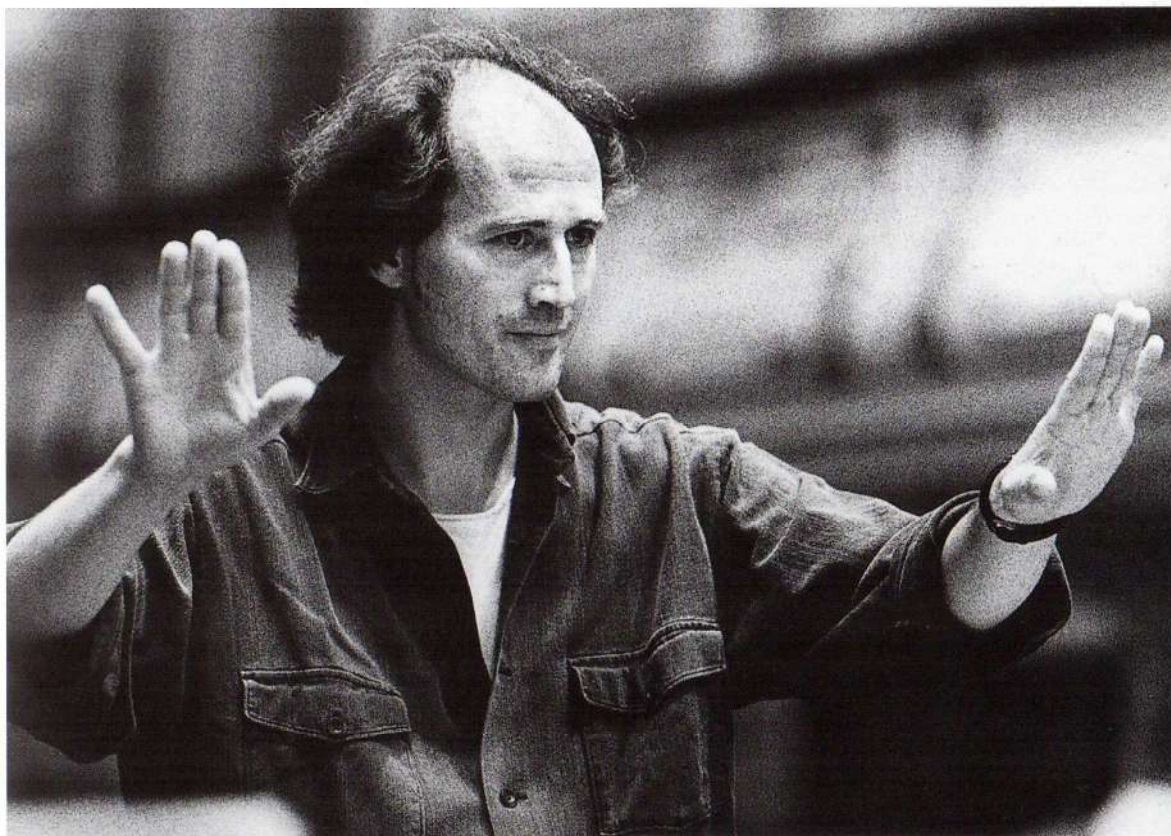
Nato nel 1958, ha studiato violino con Igor Ozim e Ramy Shevelov e direzione d'orchestra con Michael Gielen e Péter Eötvös. Inoltre ha studiato privatamente con il compositore Jack Brimberg a New York. Fra il 1984 e il 1996 ha suonato con l'Ensemble Modern. Nel 1987 ha debuttato come direttore d'orchestra e da allora si è affermato come uno dei più richiesti della sua generazione, soprattutto per la musica del XX secolo.

Una stretta collaborazione lo lega all'Ensemble Modern, all'Ensemble Recherche e al Klangforum di Vienna; inoltre è regolare ospite delle maggiori orchestre tedesche e austriache, della New Sinfonietta e dell'Asko Ensemble di Amsterdam,

dell'Orchestra della Toscana, ecc. Fra il 1998 e il 2001 è stato direttore stabile dell'Orchestra Filarmonica Reale delle Fiandre, insieme con Philippe Herreweghe e Walter Weller; fra il 1999 e il 2001 direttore artistico dell'Ensemble Oriol e della Kammerakademie di Posdam. Dal 1999 è direttore musicale della Taschenoper di Vienna.

Tuttavia non ha mai abbandonato il violino e ultimamente ha eseguito soprattutto opere di Roslawetz, Nono, Feldman, Cage e Scelsi. In campo operistico ha diretto le prime esecuzioni di Solaris di Obst alla Biennale di Monaco di Baviera; Nacht di Haas al Festival di Bregenz; Schwarz auf Weiss di Heiner Goebbels a Francoforte. Nel settembre 2001 ha diretto

Intolleranza di Luigi Nono con la regia di Peter Konwitschny alla Deutsche Oper di Berlino. I prossimi impegni operistici prevedono nel 2003 opere di Widmann (Bayerische Staatsoper) e di Mitterer (Wiener Festwochen) e nel 2004 Nunes a Lisbona. Nel 1996 sono stati pubblicati due CD in cui è sia direttore che solista; tra le sue registrazioni sono state premiate con il Deutscher Schallplattenpreis: Prometeo di Nono (Ingo Metzmacher/Peter Rundel), Kammermusik n. 4 per violino e Ensemble da camera di Hindemith (direttore Markus Stenz, solista Peter Rundel). Nel 1998 l'incisione integrale delle opere di Jean Barraqué (Rundel direttore d'orchestra) ha ottenuto il Grand Prix du Disque.



Peter Rundel.

Ensemble Recherche

È uno degli ensembles più autorevoli nell'ambito della musica contemporanea. Dalla sua fondazione nel 1985 e con all'incirca quattrocento prime assolute, ha dato forma in maniera determinante allo sviluppo della musica da camera e d'ensemble d'oggi.

L'ensemble, composto da nove solisti, ha trovato una sua collocazione stabile sulla scena della musica internazionale grazie alla propria linea drammaturgica. Accanto alla sua ampia attività concertistica, collabora a progetti

musicali teatrali, produce per la radio e per i film, propone corsi per strumentisti e compositori e offre alla nuova generazione musicale la possibilità di assistere alle prove. Il repertorio inizia dai classici della fine del XIX secolo: va dall'Impressionismo francese attraverso la Seconda Scuola Viennese e l'Espressionismo fino alla Scuola di Darmstadt, dallo Spettralismo francese fino agli esperimenti avanguardistici dell'arte contemporanea. La musica prima del 1700 vista in chiave moderna costituisce un ulteriore

interesse da parte dell'Ensemble Recherche. Oltre 30 CD testimoniano la vasta gamma del suo repertorio. L'Ensemble Recherche è organizzato e strutturato in maniera completamente autonoma. Nella città di Friburgo in Brisgovia, sua sede, propone un abbonamento concertistico, organizzato dall'associazione Freunde des Ensemble Recherche e V. L'Ensemble Recherche è inoltre sovvenzionato dalla città di Friburgo e dal Land Baden-Württemberg.

Ensemble Recherche

Barbara Maurer, viola
Lucas Fels, violoncello
Martin Fahlenbock, flauto
Klaus Steffes-Holländer, clavicembalo
Jean-Pierre Collot, pianoforte e celesta
Christian Dierstein, percussione

con
Mario Caroli, flauto (2° flauto in Sciarino)
John Stobart, corno inglese
Felix von Tippelskirch, contrabbasso



Ensemble Recherche (foto Bernhard Strauss).

Petra Hoffmann

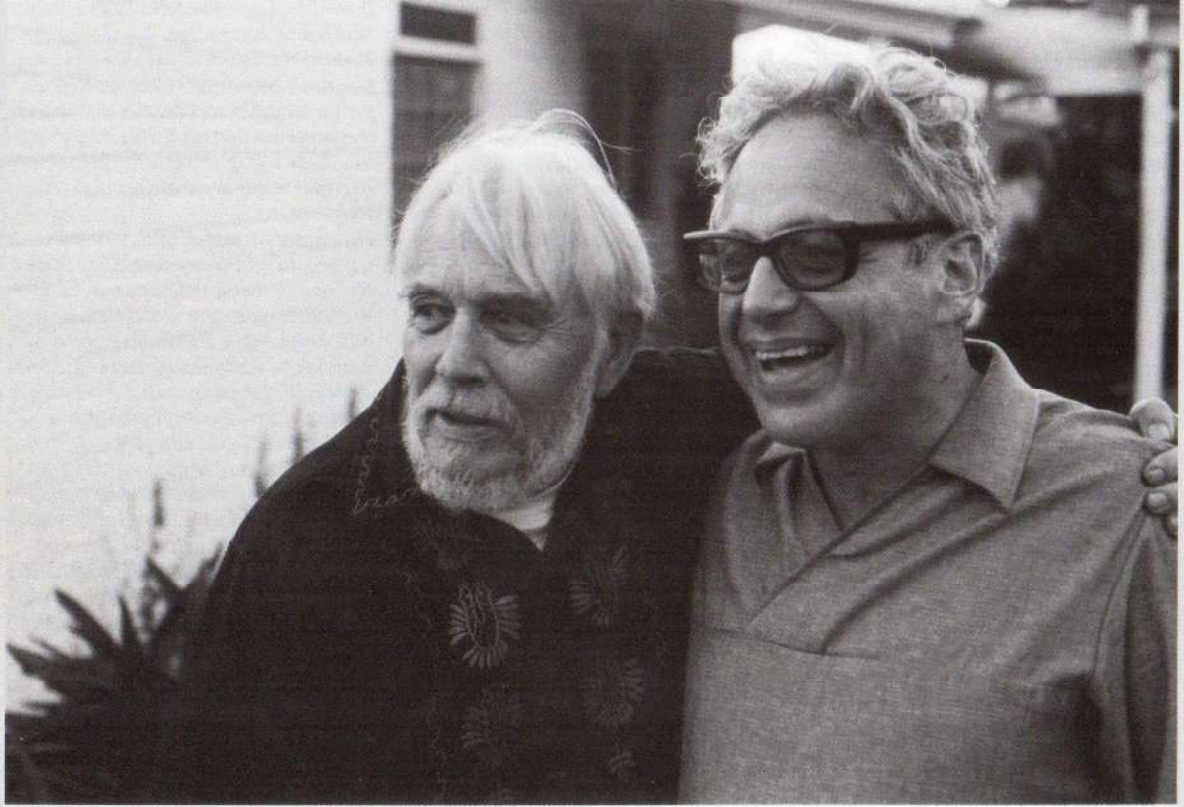
Ha compiuto la sua formazione musicale alla Hochschule für Musik und Darstellende Kunst di Francoforte con Elsa Cavelti. Vincitrice di numerose borse di studio, ha inoltre frequentato la classe di Lied di Charles Spencer presso la scuola dell'Opera, accanto a numerose masterclasses con Jessica Cash, Paul Esswood e John Eliot Gardiner. Ha interpretato fra gli altri i ruoli di Blondchen (Die Entführung aus dem Serail), Frasquita (Carmen), Lenio (Griechische Passion), Zerlina (Don Giovanni), Regina della notte (Zauberflöte), Sie (Begehren di Beat Furrer); fra i teatri nei quali ha cantato citiamo l'Opéra de la Monnaie di Bruxelles, l'Opéra Réal di Madrid, il Bayerisches Staatsschauspiel Marstall e il Teatro la Fenice di Venezia. È regolarmente ospite di festival internazionali quali Salzburger Festspiele, Biennale di Venezia, Schwetzingen Festspiele, Settembre Musica, Steirischer Herbst, Festwochen Luzern, Octobre en Normandie, Wien Modern, Akiyoshidai International Contemporary Music Festival, Musica viva, München. La sua intensa attività concertistica l'ha portata a collaborare con orchestre e ensembles quali l'Orchestra sinfonica del Bayerischer Rundfunk, la Gustav Mahler Jugendorchester, l'Ensemble Modern, l'Ensemble Recherche e il Klangforum Wien sotto la direzione di Frieder Bernius, Silvain Cambrelain, Péter Eötvös, Ingo Metzmacher, Antonio Pappano e Kwamé Ryan. Numerose produzioni discografiche, televisive e radiofoniche documentano il suo ampio e vario repertorio.

Sabine Czinczel

Nata a Weil am Rhein, ha studiato canto e ritmica alla Hochschule für Musik und Darstellende Kunst di Stoccarda. Più volte vincitrice di borse di studio, ha frequentato corsi di perfezionamento fra gli altri con Sena Jurinac e Anna Reynolds, portando a termine la sua formazione con Editha Simon a Klausenburg (Romania), Elsa Cavelti a Basilea e Rudolf Piernay a Mannheim. Nella sua attività artistica si è dedicata in particolare alla musica vocale contemporanea e al mondo dell'oratorio e del Lied. Il suo ricco repertorio l'ha portata sui palcoscenici di numerosi festival importanti quali gli Schwetzingen Festspiele, Warschauer Herbst, Eclat Festival Stuttgart, Bruckner Fest Linz, Biennale Berlin, Wien Modern, Festwochen Luzern, Tage für neue Musik a Hannover, Parigi e Donaueschingen, "Stimmen 1999" a Lörach. In questi contesti ha collaborato con importanti orchestre quali Ensemble Modern, Ensemble Intercontemporain, Orchestra della Radio SWR e NDR, Gewandhaus di Lipsia, Barockorchester Freiburg, Arpa Festante, Capela Savaria (Ungheria). Prime esecuzioni assolute, produzioni televisive e radiofoniche, incisioni discografiche sotto la guida di direttori quali P. Herreweghe, K. Stockhausen, L. Zagrosek, J. Avery e A. Manson documentano l'esteso repertorio di questa cantante.

Matthias Horn

Formatosi sotto la guida di Wolfgang Neumann, Gisela Rohmert e Peter Kooy, il baritono Matthias Horn nello sviluppo della sua carriera musicale evidenzia il suo interesse per le novità, le riscoperte e il repertorio poco frequentato. Ha cantato musica antica diretto fra gli altri da Hermann Max e Roland Wilson, nell'Ensemble Weserrenaissance e con l'orchestra barocca L'arpa festante; è stato invitato ai festival di Utrecht, Alden Bizen e Innsbruck. Il suo interesse e impegno per la musica del Novecento l'ha portato a essere interprete di numerose prime assolute in patria e all'estero. Ricordiamo la prima esecuzione di As I crossed a bridge of dreams di Péter Eötvös a Donaueschingen. È stato invitato fra gli altri dall'Ensemble Modern e dalla RSO di Francoforte e ha lavorato con direttori e compositori quali Péter Eötvös, Luciano Berio, Hans Zender e Peter Hirsch. Nel quadro della sua attività particolare spazio è dedicato alla produzione liederistica. In molti dei suoi programmi mette in relazione Lied e letteratura dando vita a interessanti nuove forme di concerto. Nel 1997 ha cantato con grande successo Winterreise al Festival Schubert di Cambridge. Da allora televisione e radio lo hanno spesso segnalato quale interprete di Lieder. In questa stagione è stato scritturato dal Teatro di Gießen da una versione scenica di Winterreise.



Harry Partch e György Ligeti (1972) (Schott-Archiv, foto Peter Andersen).

Auditorium di Milano

sabato, 25 ottobre 2003, ore 20.30

Orchestra Sinfonica di Milano "G. Verdi"**Peter Rundel**, direttore**Saschko Gawriloff**, violino**Mihaela Ursuleasa**, pianoforte**Camerata polifonica R. J.****Ruben Jais**, direttore**Péter Eötvös (1944)***zeroPoints* (1999)

15'

per orchestra

György Ligeti (1923)*Concerto* (1990-92)

22'

per violino e orchestra

I Praeludium, *Vivacissimo luminoso*II Aria, Hoquetus, Choral, *Andante con moto*III Intermezzo, *Presto fluido*IV Passacaglia, *Lento intenso*V Appassionato, *Agitato***Fryderyk Chopin (1810-1849)***Concerto in fa min. n. 2* op. 21

31'

per pianoforte e orchestra

1. *Maestoso*2. *Larghetto*3. *Allegro vivace***György Ligeti***Clocks and Clouds* (1972-73)

13'

per 12 voci femminili e orchestra

In collaborazione con RAI - RadioTre
(trasmissione in diretta)

Péter Eötvös

zeroPoints (1999)

zeroPoints è stato scritto poco dopo il lavoro che ha segnato finora il massimo successo di Péter Eötvös, un esito davvero insolito per un'opera contemporanea. Voglio dire la *pièce* teatrale *Tri Sestri* che l'autore ha estratto dalle *Tre sorelle* di Čechov, dotandola di un taglio originale sia nella messa in scena, organizzata secondo un'acuta sensibilità per la spazializzazione del suono orchestrale, sia nella scelta vocale, con quattro controtenori impegnati nelle parti dell'opera. Composto giusto al principio del nuovo millennio, *zeroPoints* è invece un lavoro su commissione che nasce da una richiesta della London Symphony Orchestra e del suo direttore Pierre Boulez; con tutta la singolarità di una commissione da parte di un compositore-direttore, della statua di Boulez, a un altro musicista capace di sommare tutte e due attività.

L'altra eccentricità del lavoro, più vicina alle sue motivazioni, è ovviamente il titolo (decisamente, il moderno rifugge l'anonimato; la modernità comincia dalla presentazione). Nessun richiamo scientifico nei "punti zero" del titolo: nella termodinamica il punto zero è lo zero assoluto, l'irraggiungibile freddo totale, l'assenza completa di movimento. Tutt'altro, in questa musica che sa invece affrontare con un insolito piglio anche la sfida di un tempo veloce. Semplicemente, i punti zero giocano su una numerazione che non si azzarda a raggiungere l'unità e numera le varie parti del brano come 0.1, 0.2 fino allo 0.9 che è l'ultimo e il più breve. Ma di questo ci si accorge soltanto con la partitura fra le mani; all'ascolto, le diverse sezioni scivolano progressivamente senza increspature, con la continuità di un brano che non nasconde un equilibrio formale, una calcolata traiettoria; tanto è vero che, verso la fine, non manca nemmeno la sensazione di una classica "ripresa".

Introdotta da un sibilo dei contrabbassi con cui l'autore si prende il gusto di ricordare la vecchia tecnologia dei registratori a nastro, e aperta da varesiani richiami dei legni acuti, *zeroPoints* è una partitura ariosa, cristallina, piena di luce, priva di gesticolazioni anche nel *forte* e nei *crescendo*, dotata di un immediato potere figurativo; un vasto apparato orchestrale, con cinque percussionisti schierati a semicerchio sul fronte dell'orchestra, trattato con una leggerezza di ma-

no pari alla fantasia inventiva. Un'indistinta *verve* arguta, e soprattutto l'orientamento al gioco portano a una prevalenza ritmica: rapidi dialoghi fra gli archi e le percussioni, scansioni di accordi a piena orchestra, escursioni fantastiche degli archi chiuse da sventagliate di trilli. In questa interazione tra figure ritmiche, sempre disposte senza intaccare la chiarezza polifonica, può sembrare che, fra i molti esempi novecenteschi che questa musica ha assorbito, un ruolo particolare lo stia rivestendo l'insegnamento di Messiaen.

Già trasparente e leggera, la tessitura dell'apparato orchestrale si alleggerisce ancora in qualche piccola zona di stagnazione: una, poco dopo l'inizio, è una lugubre plaga sulle lunghe note dei fiati gravi, che messa in quel punto della composizione potrebbe pure ingannarci sulla sua natura; più avanti, *Glockenspiel*, due arpe e pianoforte predispongono uno sfondo da acquario; poi, più delicata ancora, una combinazione fra la celesta e gli strumentini. Così, in un virtuosistico sgrarnarsi d'incontri strumentali, possono farsi valere anche singole voci o timbri isolati: al centro, tre trombe lamentose, due in *do* e una "piccola", emergono distintamente dall'intreccio; poco oltre (alla fine della sezione 0.6) tutta l'orchestra dà l'impressione di svaporare nei tremoli e negli armonici dei contrabbassi. Anche la conclusione è all'insegna dei timbri puri: da soli, nell'ultima battuta, a suggellare l'euforia della chiusa, e una vena d'ironia già da intuire in altri punti, le note staccate di una marimba e uno xilofono.

György Ligeti

Concerto per violino e orchestra (1990-92)

Composto nel 1990 su suggerimento di Saschko Gawriloff e definitivamente rivisto due anni dopo, il *Concerto* per violino e orchestra è un'opera dai molti volti, dove fermentano in eguale misura motivi poetici e tecniche strumentali provenienti dall'ultima stagione compositiva di Ligeti. La forma in cinque movimenti favorisce l'apertura a una varietà di situazioni. Accanto alle pagine per cui valgono le indicazioni che l'autore già ci offriva per il *Concerto* per pianoforte e orchestra, e dove «ciò che conta è la complessità ritmica, una polifonia comprensiva di livelli metrici differenti, qualcosa che Ives ha cominciato e Nancarrow ha successivamente sviluppato», non mancano ricordi di stagioni musicali molto più



György Ligeti e Péter Eötvös al Festival di Salisburgo (1993) (Schott-Archiv, foto Peter Andersen).

lontane, depurati riflessi del *melos* di Bartók o del folclore popolare ungherese. Complessità e intransigenza sperimentale non sono certo scomparse ma, come spesso è avvenuto negli ultimi stili, sta trovando spazio una concezione più lirica e meditativa.

L'inizio *pianissimo* sul mormorio del solista, trascina gli archi in una trama fittissima di arpeggi da cui emerge una sequenza di suoni accentati sempre più ravvicinati e raddoppiati timbricamente dalla marimba. La costituzione è tripartita, l'insieme iniziale si converte in un passaggio centrale dal ritmo più secco e marcato, sempre dominato dal solista, protagonista indiscusso, per poi ritornare allo scintillio vitreo di arabeschi sempre più spinti all'acuto.

Pacato e assorbito di memorie, il movimento successivo, *Andante con moto*, si pone al cuore del *Concerto*. Lasciato lungamente da solo, prima di farsi scortare in contrappunto da una viola e due flauti, il violino si raccoglie in un'*Aria* che sembra ricordare da un lato l'*Aria* bachiana sulla quarta corda, dall'altro uno di quegli *Adagio* strumentali a cui Bartók aggiungeva l'aggettivo "religioso" (mentre ancora a Bartók rinvia il sapore modale, "lidio" di questo canto per la presenza costante di un quarto grado alzato).

Ancora più lontano nel tempo il modello della sezione successiva, dove Ligeti rievoca la tecnica medievale dell'*hoquetus*, ripartendo una melodia tra le diverse voci, frammentando il discorso fra il solista, sostenuto dal primo violino e dalla prima viola, tutti e due "scordati" (cioè accordati, rispettivamente, un semitono sopra e uno sotto, intonandosi agli armonici naturali del contrabbasso) e un flauto piccolo. Quindi il *Choral, molto solenne*, col violino pizzicato sulle quattro corde, come una chitarra, che accompagna oltre gli ottoni un gruppo di spaesate ocarine. Strumenti umilissimi, d'intonazione precaria e lancinante specie se spinti all'acuto, la cui funzione non serve solo ad arricchire lo spettro armonico, ma a introdurre un effetto straniante, un grido, una presenza quasi umana, che si disegna crudamente come una ferita.

In accordo alla funzione d'intermezzo fra le due pagine più intense del *Concerto*, il terzo movimento scorre rapidissimo; la melodia ultra lirica e acutissima del violino solista, sollevata vertiginosamente su un tessuto orchestrale di scale cromatiche e suoni lunghi, tenuti, si conclude precipitando in un gorgo. Per questo è necessa-

ria una pausa prolungata prima che la *Passacaglia* possa riprendere il clima meditativo del secondo movimento. Ma è solo il clima a tornare, perché la costruzione, lo svolgimento, la stessa tipologia dei materiali, sono completamente mutati. A trasformarsi è anche il rapporto fra orchestra e solista; il violino non ha più un ruolo guida né l'espansione di un canto da offrirci, come nell'*Aria* del secondo movimento, ma un movimento melodico appena accennato e sempre sospeso sulle più alte cime. Il titolo *Passacaglia* proviene dall'impiego di un "basso" cromatico ascendente (inevitabili le virgolette, visto che ci affida a due strumenti tutt'altro che gravi, un clarinetto e un clarinetto piccolo), su cui si distende una fascia continua, legatissima, attenta a non lasciare la minima cesura, e tuttavia espansa, spaziata, del tutto diversa dall'infittirsi di micropolifonie che era stata una cifra del primo Ligeti. Questa atmosfera di sospensione viene distrutta da un brusco intervento degli archi, mutando rotta radicalmente e diventando scontro, asprezza, drammaticità, forse anche grottesco, con un ritorno inopinato delle stravolte ocarine.

L'asprezza non è portata ad attutirsi nel finale, *Appassionato*, nonostante l'inizio minimalista. Non c'è una luce affettuosa nelle semplici melodie popolari che tornano in superficie nel rapodiare del violino, urlato, spaventato, *feroce*, è addirittura scritto in partitura. Gli strumenti di precisione cari all'autore, l'astrazione dei metodi scientifici cui si sono ispirate le sue più recenti composizioni, sono investiti da una violenza materiale alla quale nulla può opporre nemmeno il lirismo del solista. Anzi è nel segno di un'accettazione di questo alto grado emotivo che il *Concerto* si chiude, con una lunga cadenza ricapitolativa, esasperatamente virtuosistica, non conclusa, ma duramente troncata dall'orchestra.

Fryderyk Chopin **Concerto n. 2 op. 21**

Nati a poca distanza uno dall'altro, i due *Concerti* per pianoforte e orchestra di Chopin appartengono alla sua breve stagione concertistica pubblica, concentrata a Varsavia negli anni tra il 1828 e il 1830. Da lì a qualche tempo, l'improvviso e definitivo trasferimento a Parigi trasformerà il suo pubblico in una cerchia ristretta e devota

di ascoltatori, calata nei *salons* dell'alta società, selezionata in modo pressoché esclusivo fra personaggi di un'élite aristocratica, finanziaria e intellettuale. Senza mai uscire dal repertorio e segnati da una costante predilezione da parte di interpreti e virtuosi, questi *Concerti* non hanno mai goduto di una vera fortuna critica: troppe concessioni a un gusto mondano, troppo poco sensibile e quasi superfluo l'accompagnamento orchestrale, come affermava, in un'ampia schiera di detrattori, anche Berlioz, troppo lontano dalla trasfigurazione poetica, che Chopin realizzerà

nella più alta stagione, il carattere necessariamente esibizionistico e un poco esteriore del genere concertistico.

Per quanto le date di composizione dei *Concerti* parlino di un musicista appena ventenne (in realtà l'op. 21, scritta tra il 1829 e il 1830, precede di qualche mese l'op. 11 in mi minore, che risale alla primavera del 1830), non c'è veramente una ragione per pensare a un'immaturità compositiva; almeno una parte degli *Studi* op. 10, pubblicati poi nel 1833, deve aver visto la luce in quello stesso periodo. La spiegazione più



Fryderyk Chopin.

convincente è invece nel ricondurli alla loro giusta ambientazione storica. Chopin non ha in mente i grandi modelli del classicismo viennese, Mozart e Beethoven, non è intento a seguirne le orme riproponendo un equilibrio simile al loro nel dialogo fra pianoforte e orchestra; pensa a un genere più in voga in quel tempo, a un tipo di concerto brillante e leggero con cui un gruppo di pianisti-compositori si stava affermando in Europa.

In questo senso, anche se il primo movimento del *Concerto* in fa minore adotta una costruzione riconducibile al concerto classico e alle cui spalle c'è ancora la forma-sonata, l'interesse corre più alla ricchezza dell'invenzione che all'individuazione tematica; più all'arabesco, come quello, raffinatissimo, che separa il primo motivo dal secondo, più alla dolcezza cantabile del secondo tema, che alle qualità formali. E in cui le cose migliori, oltre all'entrata del solista, appartengono ai momenti in cui Chopin dimentica l'aggettivo *Maestoso*: gli episodici ricami sui molti motivi secondari, le varianti liriche a cui è sottoposto il tema principale.

Per il *Larghetto* in la bemolle maggiore è forse esagerato parlare, come faceva Liszt, di "perfezione ideale", specie se riflettiamo al contenuto astratto, radicale, assoluto, che l'idea stessa di perfezione acquisterà nei suoi capolavori più maturi. Ma questa pagina, che una tradizione inaugurata dallo stesso compositore vuole ispirata all'amore per Konstancja Gładkowska, studentessa di canto al Conservatorio, fu tra quelle che prediligeva e rimase a lungo un modello per il primo Ottocento. La forma tripartita e soprattutto il tono fanno pensare a un *notturno*, con una arabescata melodia proveniente dalla vocalità dell'opera italiana, e al centro una sezione in minore mossa, drammatica, un agitato recitativo strumentale del solista sullo sfondo del tremolo degli archi (e il contrasto, con il tumulto della parte centrale, può forse anticipare il *Notturno* in do minore op. 48 n. 1).

Parte con discrezione, quasi sottovoce, l'*Allegro vivace* in forma di rondò; finale brillante, attraversato da virtuosistiche terzine del pianoforte e reso più piccante da qualche tratto caratteristico: la percussione col legno dei violini, alla Rossini, il curioso richiamo del corno da postiglione prima della coda. Così, anche se è il più virtuosistico dei tre movimenti, non si può dire che l'orchestra non abbia la sua parte. Ma la sua nota

più personale è la danza, con tratti di gusto nazionale nel ritmo di mazurca che s'impone sul valzer sfiorato dal tema principale.

György Ligeti

Clocks and Clouds (1972-73)

La singolarità e la bellezza di questa composizione sembrano nascere già dal titolo, dietro al quale si danno convegno molte e diverse suggestioni. C'era già stata un'allusione agli orologi nelle *Nouvelles Aventures* (1965), in una scena del secondo movimento, *Les horologes démoniaques*, in cui tre cantanti scandivano fonemi in modo «quasi meccanico», riunendo le voci in un «maligno e diabolico frammescolare». Più indietro il riferimento a un quadro di Dalí in cui gli orologi si trasformano in nuvole (un altro, concettualmente ancora più vicino, s'intitola *Gli orologi molli* ovvero *Il tempo che si scioglie*). Ma più importante di tutti, l'immagine di cui si era servito Karl Popper per distinguere la natura delle cose esattamente misurabili dagli oggetti determinabili solo statisticamente. Sono tutti spunti fugaci e in qualche modo forse fuorvianti, visto che in questi *Clocks and Clouds* non c'è nulla che si avvicini al precedente lavoro, niente che li accomuni ai surrealistici paradossi di Dalí, e ben poco al razionalismo critico popperiano. È più probabile invece che se ne stia alle spalle, più segreto di tutti, un famoso precedente debussiano; il titolo *Nuages* nel primo dei *Trois Nocturnes* e il coro femminile che vocalizza su puri fonemi, nell'ultimo, *Sirènes*.

Composto nel 1972-73, *Clocks and Clouds* è in un certo senso la traduzione poetica di quella «forma-meccanismo» sperimentata da Ligeti nel terzo movimento del *Secondo Quartetto* per archi (1968), non a caso indicato in partitura «come un meccanismo di precisione»: una successione di ostinati ritmici, costituiti da gruppi di note a durate via via crescenti e decrescenti, e irregolarmente sovrapposti alle diverse voci. Qualcosa di simile è ciò che avviene al principio di questo lavoro, dove insieme di tre, poi di cinque, poi di sei note, entrano progressivamente, e a scalare, nella compagine orchestrale. Un'orchestra trattata per famiglie e sminuzzata nelle sue singole parti: cinque flauti, cinque clarinetti, quattro viole e altrettanti fagotti, mentre più avanti gli archi distendono i loro lunghi pedali, cristallizzandoli

per lo più in suoni armonici (sei violoncelli e quattro contrabbassi; mancano i violini).

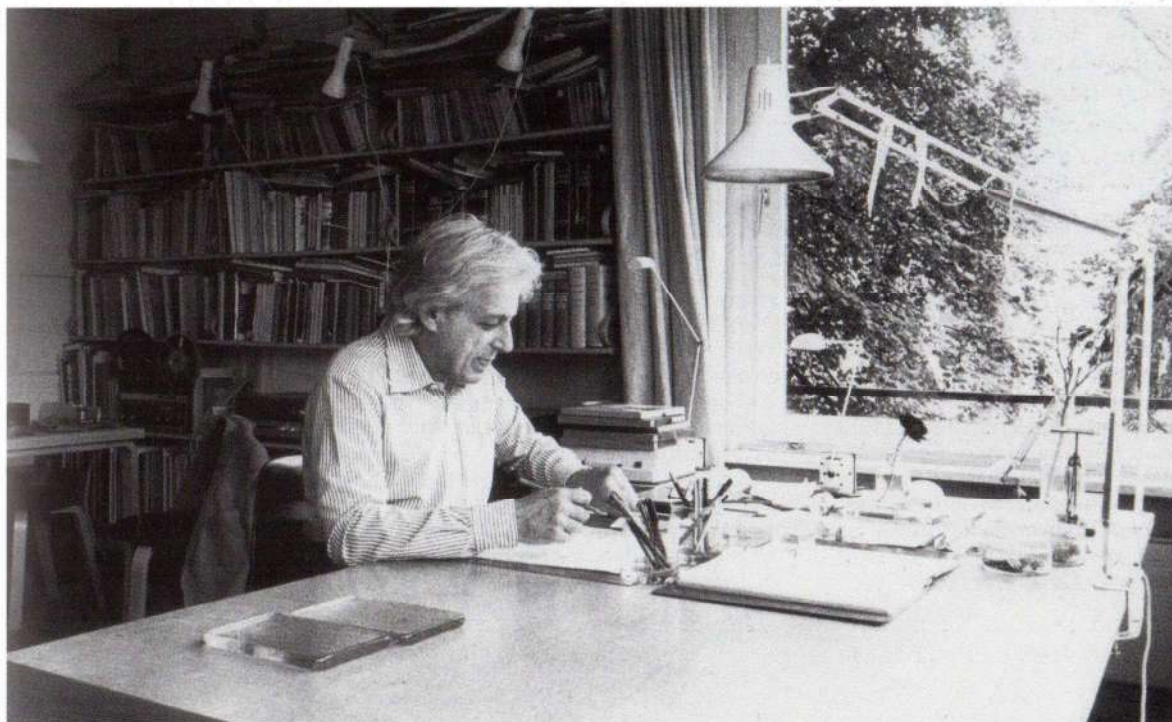
All'ingresso delle voci, c'è una prima inversione: i suoni lunghi e distesi passano a un coro femminile frazionato in tre sezioni (soprani, mezzosoprani e contralti), mentre il ticchettio dello strumento di precisione transita negli archi. Ma non si tratta di ruoli definiti. La forma di movimento prediletta dal compositore, quel principio di trasformazione che da sempre invade le sue partiture, implica una lenta e graduale trasmigrazione di ruoli da una regione all'altra, dagli strumenti alle voci; e in un passaggio da cogliere nel silenzio orchestrale, tra i diversi registri del coro, con le voci femminili trattate singolarmente.

Conoscendo Ligeti, sappiamo quanto poco gli interessi la contrapposizione fra due situazioni estreme. Ciò che realmente gli sta a cuore sono gli scambi, le situazioni che s'ingarbugliano e si innestano una nell'altra, i sentieri che si intersecano e si accavallano. Ciò che lo affascina è il ticchettio degli orologi che si nasconde fra le nuvole, il liquefarsi in una nebulosa di un tempo preciso e scandito. Ne viene una materia fluida e volubile, intensamente colorata; una materia che si diffonde tra i confini di uno spazio illimi-

tato, dove è sempre più ampia la distanza a cui tendono gli estremi strumentali, dal grave all'acuto. E solo all'apparenza, una materia statica; ma qualcosa che pulsa e respira, privo certo di un movimento direzionale, ma incapace di mantenersi identico a se stesso anche per pochi istanti.

Incredibile il controllo "armonico" che si conserva anche in una partitura che naturalmente non ha nessuna intenzione di ristabilire l'antico ordine tonale. Vi sono coincidenze spaziali e temporali in questo fitto sovrapporsi di linee da percepire come momenti di coerenza armonica; quasi che l'insieme disordinato all'improvviso, e per proprie interne ragioni, riuscisse miracolosamente a orientarsi: grandi pilastri accordali, talvolta sottolineati dal timbro fiabesco di celesta, vibrafono e Glockenspiel, per autentiche svolte armoniche, vere "modulazioni". Questa sensibilità armonica orienta la fantasmagoria timbrica, e la indirizza nell'unità poetica di una musica che sembra essersi data uno strano compito, quello di guardare il mondo dietro un cristallo e riascoltare i suoni come echi.

Ernesto Napolitano



György Ligeti (1982) (Schott-Archiv, foto Peter Andersen).

Peter Rundel

(biografia a p. 81)

Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi"

Direttore musicale Riccardo Chailly

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 Koninklijk Concertgebouworkest 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 1999 ha inaugurato con la Sinfonia n. 2 "Resurrezione" di Mahler l'Auditorium di Milano, che 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 da 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.

Riccardo Chailly ha istituito

tradizioni musicali che sono entrate nelle attese e nelle abitudini dei milanesi: l'esecuzione dei cicli integrali delle Sinfonie di Mahler e di Beethoven, 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 quale Direttore Musicale e di Romano Gandolfi come Direttore del Coro, l'Orchestra si avvale di Carlo Maria Giulini quale Direttore Emerito e di Claus Peter Flor come Direttore Principale Ospite. Luciano Berio è stato Direttore Onorario dal 2000.

L'Orchestra, fondata da Vladimir Delman nel 1993, è stata diretta tra gli altri da Georges Prêtre, Riccardo Muti, Valery Gergiev, Rudolf Barshai, Christopher Hogwood, Peter Maag, Daniele Gatti, e ha collaborato con solisti come Martha Argerich, Mstislav Rostropovič, Vadim Repin, Lynn Harrell, Viktoria Mullova, Jean-Yves Thibaudet, Nelson Freire, Salvatore Accardo, Mario Brunello, Alexander Toradze. Nell'aprile 2002 è stata costituita la Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano "Giuseppe Verdi". La Fondazione, cui hanno aderito la Banca Popolare di Milano, la RAS, la Regione Lombardia e il Comune di Milano, intende salvaguardare

la tradizione che ha caratterizzato l'Orchestra sin dalla sua nascita, ovvero la presenza di tanti Soci aderenti che danno un'identità particolare a questa istituzione musicale.

Nel 2002 l'Orchestra è stata orchestra residente del Festival dei Due Mondi di Spoleto e ha suonato in Francia, Spagna, Portogallo e Svizzera nella sua prima tournée europea. In giugno 2003 l'Orchestra diretta da Oleg Caetani si è esibita in Cile, Argentina e Brasile, mentre i prossimi impegni con Riccardo Chailly includono una tournée in Giappone nell'ottobre 2003 e il debutto al Festival delle Canarie nel 2004.

L'Orchestra ha sviluppato un'attività discografica per l'etichetta Decca. Il primo cd Verdi Heroines con Angela Georghiu 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 grande successo di pubblico ha ottenuto Rossini Arias con Juan Diego Flórez, con cui l'Orchestra ha appena pubblicato Una furtiva lagrima. Gli ultimi impegni discografici includono un cd di arie sacre con Plácido Domingo per la DGG, e due cd di rarità di compositori italiani, Rossini Discoveries e Verdi Discoveries, diretti da Riccardo Chailly.

Saschko Gawriloff

Ha iniziato lo studio del violino con il padre in giovanissima età, continuandolo poi con Walter Davisson a Berlino e Martin Kovacz (allievo di Hubay) a Berlino.

Vincitore di numerosi Concorsi Internazionali, fra cui il Concorso Paganini di Genova, ha ricevuto il Premio per la Cultura della Città di Norimberga.

Ha insegnato fino al 1996 alla Hochschule für Musik di Colonia, nella cattedra che fu di Max Rostal. Come solista ha suonato con le più importanti orchestre e con direttori fra cui Solti, Boulez, von Dohnányi, Inbal, Gielen, Peskó, Salonen, Bertini, Eötvös, Stenz. Intensa anche l'attività di camerista, con particolare attenzione alla musica contemporanea. Suoi partner sono Bruno Canino, Marie-Luise Neunecker, Pierre-Laurent Aimard e altri.

Nel 1992 ha eseguito in prima mondiale, con l'Ensemble Modern, il Concerto per violino di Ligeti a lui dedicato, ottenendo un grande successo; nel 1993 si è esibito per la prima volta negli Stati Uniti con la Los Angeles Philharmonic ed Esa-Pekka Salonen. Nel frattempo ha eseguito il Concerto di Ligeti numerosissime volte con l'Ensemble InterContemporain di Parigi, l'Asko Ensemble di Amsterdam, l'Orchestra della Radio di Vienna, la RSO di Berlino, l'Orchestra Sinfonica della RAI di Milano e Roma, Radio France, la BBC di Londra, le Orchestre di Copenhagen, Stoccolma, Helsinki, Tokyo e al Festival di Salisburgo.

Ha inciso per la DGG, Wergo, Schwann e Tudor Recording.



Saschko Gawriloff e György Ligeti (1992) (foto di Ines Gellrich).

Mihaela Ursuleasa

Nata a Brasov in Romania nel 1978, comincia molto presto una carriera di bambina prodigio. A 7 anni già si esibisce in pubblico, a 8 fa una registrazione e poco dopo vince il 2° Premio al Concorso di Senigallia. Seguendo il consiglio di Claudio Abbado, si lascia poi alle spalle cinque anni turbolenti di vita da fenomeno e si concentra sulla propria educazione musicale, trasferendosi al Conservatorio di Vienna per studiare con Heinz Medjimorec. Raccoglie i frutti di questa decisione vincendo a 16 anni il Primo Premio al Concorso Clara Haskil. Mentre continua ad approfondire la sua formazione musicale, s'impegna in una serie di esecuzioni molto selezionate: il Concerto n. 3 di Beethoven con Claudio Abbado a Vienna, il Concerto in la min. di Schumann al Festival Internazionale di San Pietroburgo, il Concerto in fa minore di Chopin a Hannover e Monaco, recital a Roma, Francoforte, Vienna, Davos e al Festival dello Schleswig-Holstein. Nel giugno 1999 termina gli studi in Conservatorio, ottenendo il Diploma con Onore. Da allora la sua carriera concertistica si è sviluppata in modo selettivo e ad altissimo livello. Ha preso parte a cicli di giovani artisti, a recital nei più importanti centri musicali del mondo, tra cui il Concertgebouw di Amsterdam, Philharmonie di Colonia, Konzerthaus di Vienna, Tonhalle di Zurigo e Carnegie Hall

di New York. Ha suonato il Concerto di Ravel con la St. Paul Orchestra diretta da Hugh Wolff, il Concerto K 453 di Mozart con l'Orchestra del Concertgebouw diretta da Kurt Sanderling; sempre di Mozart il Concerto K 271 "Jeunehomme" con l'Orchestra del Mozarteum e Mark Wigglesworth al Festival di Salisburgo nel 1998. Nel 1999 ha partecipato alla sua prima tournée con il Concerto n. 1 di Beethoven e la Deutsche Kammerphilharmonie di Brema diretta da Paavo Järvi. Nel gennaio 2000 ha partecipato con un breve preavviso al tour tedesco dell'Academy of St. Martin in the Fields diretta da Neville Marriner. Nella stagione 2001-02 ha debuttato con grande successo a Londra (Harrods International Piano Series al South Bank Centre) e a Tokyo. È ritornata al Konzerthaus di Vienna e per la prima volta ha suonato in recital a St. Paul e Miami. Ha esordito con l'Orchestra Sinfonica di Gothenburg diretta da Osmo Vänskä e seguirà la lunga

tournée in Germania dell'orchestra, questa volta diretta da Neeme Järvi. Ha suonato per la prima volta con la Cincinnati Symphony Orchestra e Paavo Järvi e con l'Orchestra della Toscana. Ha collaborato già varie volte con i Bamberger Symphoniker, con cui lo scorso giugno ha eseguito il Concerto per pianoforte di Ravel sotto la direzione di Carl St. Clair. Appassionata camerista, ha trovato nella violoncellista Tanja Tetzlaff una partner ideale; suona spesso anche con le violiniste Mirijam Contzen e Patrizia Kopatchinskaja, i Quartetti Hugo Wolff e Belcea. L'estate scorsa è stata invitata da Truls Mørk al Festival Internazionale di Musica da Camera di Stavanger; poco prima aveva partecipato, dietro richiesta di Richard Goode e Mitsuko Uchida, al Festival di Marlboro negli Stati Uniti. Per l'estate 2003 parteciperà al Festival "Spannungen" di Lars Vogt, che si svolge a Heimbach.



Mihaela Ursuleasa

Ruben Jais

Nato a Milano, contemporaneamente agli studi universitari, ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" della sua città, diplomandosi con il massimo dei voti in Direzione di coro e musica corale e in Composizione polifonica vocale. Si è inoltre diplomato, sempre presso il medesimo Conservatorio, in Composizione tradizionale ed ha seguito gli studi di Direzione d'Orchestra completandoli in Ungheria sotto la guida di Acel Erwin. È Direttore Assistente e Responsabile della Produzione Musicale dell'Orchestra Sinfonica "Giuseppe Verdi" di Milano. È assistente di Romano Gandolfi per il Coro Sinfonico "Giuseppe Verdi" dalla sua fondazione. Dirige musica sinfonica e corale spaziando dal periodo barocco alla musica contemporanea. Sta completando l'esecuzione dei cicli delle Cantate Profane di Johann Sebastian Bach insieme all'Orchestra e Coro Sinfonico "Giuseppe Verdi" di Milano.

Camerata Polifonica R. J.

Sorta nel 1992 per dedicarsi all'esecuzione del repertorio rinascimentale, ha in seguito ampliato il suo repertorio spaziando dalla musica barocca a quella contemporanea. Molte sono state le prime assolute di musica contemporanea affrontate sia in sale da concerto che in teatri (Unreported inbuond Palermo di Alessandro Melchiorre, Le coeur du chor di Fulvio Delli Pizzi, Riturgia di Davide Anzaghi, Canto di Niccolò Castiglioni, oltre a varie opere sacre commissionate dal Laboratorio di Musica Contemporanea al Servizio della Liturgia tra cui lavori di De Pablo, Francesconi, Rimoldi, Gorli, ecc.). È stata più volte invitata a collaborare con Festival Internazionali quali il Festival organistico di Arona, rassegne di musica quali Milano Musica, Rtsi, Teatro Comunale di Bologna, esibendosi sia in Italia che all'estero.