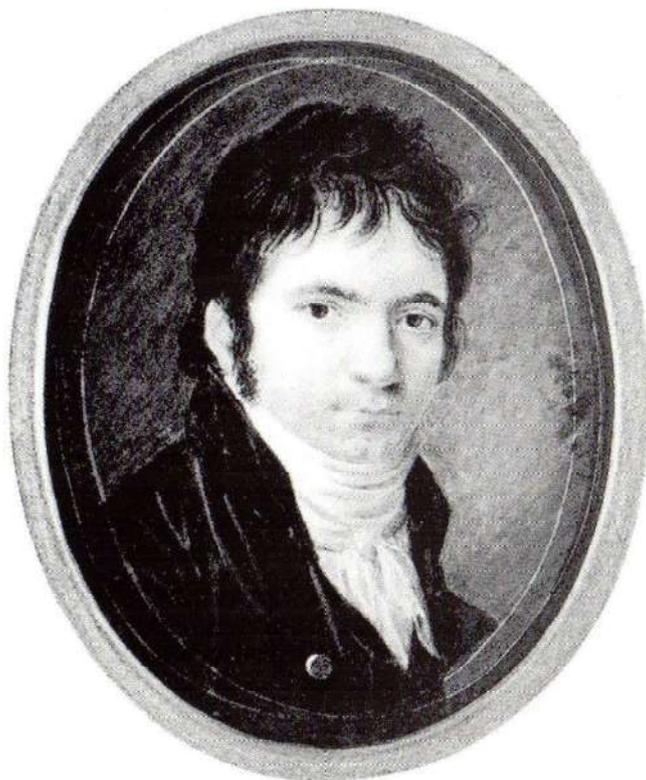


Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 3 in mi bemolle magg. op. 55 (Eroica)

Sembra che la prima idea di celebrare Bonaparte con un'opera musicale sia stata suggerita a Beethoven dal generale Bernadotte, che nel 1798 era stato a Vienna e aveva conosciuto da vicino il compositore; si è parlato anche di un progettato viaggio di Beethoven a Parigi con l'opera nuova nella valigia: il tutto per spiegare la sensazionale apparizione della *Terza Sinfonia* sulla scena musicale del suo tempo. Ma nell'animo di Beethoven, già negli anni di Bonn, le letture di Rousseau, Schiller, Goethe, Plutarco in casa Breuning avevano creato le premesse di un temperamento precocemente pronto ad accendersi per la magnanimità, la virtù, la libertà contro la tirannide; inoltre, Bonaparte non era un simbolo preso dalla storia antica, ma un contemporaneo attivo sotto gli occhi di tutti; e l'emozione che investe e circola nella *Terza Sinfonia* sembra proprio dipendere dal fatto che "spirito del tempo" e volontà del singolo artefice soffiano qui dalla stessa parte, come nelle più rare e genuine epoche creative.

Con tutto ciò, nel 1798, Beethoven non era ancora pronto: prima doveva imboccare la "maniera del tutto nuova" delle tre *Sonate* op. 31, delle *Variazioni* op. 34 e op. 35; e quindi attraversare nel lungo lavoro (dal 1802 ai primi del 1804) attorno alla nuova Sinfonia un rovello creativo a lui stesso sconosciuto, testimoniato da una mole immane di appunti, abbozzi, ripensamenti. Nel frattempo però Napoleone si era fatto incoronare imperatore, per cui Beethoven, in un accesso leggendario di sdegno repubblicano, straccia la dedica all'opera che viene così intitolata: *Sinfonia Eroica... composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo*, e poi pubblicata con dedica al principe Franz Joseph von Lobkowitz; tuttavia, scriverà poco dopo all'editore: «a dire il vero, la Sinfonia è intitolata *Bonaparte*; e in aggiunta agli altri strumenti richiede l'accompagnamento di tre corni. Credo che interesserà il pubblico musicale»: la lettera è dell'agosto 1804. Napoleone si era fatto incoronare in maggio; lo sdegno plutarchiano è evidentemente sbollito e la-



Ludwig van Beethoven.

scia il passo a considerazioni tecniche di compiuta laconicità.

L'aggettivo "grande" che ricorre sul frontespizio della *Terza Sinfonia* in molte delle prime stampe, sebbene tipico di un gusto diffuso nei primi decenni dell'Ottocento, è un primo punto di riferimento sicuro intorno alla natura di quest'opera straordinaria; restando inteso che la grandiosità non dipende tanto da dimensioni materiali (pur cospicue: è la più lunga di tutte le Sinfonie, esclusa la *Nona*) o dal volume dell'orchestra (che nelle prime esecuzioni semiprivatizzate nei vari palazzi del Lobkowitz, salvo il particolare dei tre corni, era ancora quella della *Seconda Sinfonia*), quanto dalla natura delle idee tematiche e dalla particolare convenienza architettonica dei loro rapporti. La sua eccezionalità fu percepita immediatamente, e a questo proposito vale ricordare quanto si trova scritto, in un italiano un po' incerto ma tuttavia chiarissimo, sulla parte del primo violino nella prima edizione (1806, ancora a parti separate):

Questa sinfonia essendo apposta più lunga delle solite, si deve eseguire più vicino al principio ch'al fine di una Accademia e poco dopo una Overture un Aria ed un Concerto; acciocché, sentita troppo tardi, non perda per l'auditore, già faticato dalle precedenti produzioni, il suo proprio, proposto effetto.

Con l'*Eroica* si afferma in campo sinfonico il modello di una composizione che in qualche modo tratta in ognuno dei quattro movimenti lo stesso argomento, considerandolo tuttavia da

punti di vista diversi: in questo senso alla *Terza* si può avvicinare la *Sesta Sinfonia*, mentre all'altro estremo stanno la *Quinta* e la *Nona*, dove l'argomento incominciato nel primo movimento è portato a compimento solo nell'ultimo. Tale compiutezza di ciascuna parte risulta nel primo *Allegro* da un percorso gigantesco e avventuroso che solo alla fine, in una sorta di epifania, presenta il tema principale nella sua forma completa; ancora di più nella *Marcia funebre*, che è un grande poema scandito in strofe tutte diverse e complementari fra loro: entro la vera e propria marcia s'incuneano, talvolta di forza, un "maggiore", memore degli inni rivoluzionari all'Esse- re Supremo, poi una vampata di stile fugato, poi un appello di trombe, fatale come un *Dies irae*, e da ultimo la dolcezza infinita di una coda, che contempla a distanza tutto questo viaggio compiuto dalla musica ai quattro angoli del mondo. Anche lo *Scherzo* si stacca dai luoghi paralleli delle Sinfonie precedenti: la sua invenzione sonora feconderà il romanticismo del *Sogno* shakespeariano di Mendelssohn, con il suo bulicare indistinto e la corsa leggera in punta d'arco. Il *Finale* ricapitola tutto: misurandosi con la *Sinfonia Jupiter* di Mozart, Beethoven fonde insieme la forma sonata, la forma variata e lo stile fugato: il tema principale, già impiegato nelle *Creature di Prometeo*, simboleggia l'ordine imposto alla materia dall'artefice mitologico, trasferito da Beethoven sul piano di una portentosa attualità.

Giorgio Pestelli

Gary Bertini

Russo di nascita, ha avuto la sua prima formazione in Israele e ha poi studiato direzione d'orchestra, musicologia e composizione a Milano e a Parigi, con Arthur Honegger e Olivier Messiaen. Attualmente è attivo in particolare con i Berliner Philharmoniker, la Israel Philharmonic Orchestra, l'Orchestra della Scala, le orchestre di New York, Philadelphia, Londra, Vienna, Monaco di Baviera, Roma, Tokyo, Parigi. Nel 1965 ha fondato la Israel Chamber Orchestra che ha poi diretto fino al 1975. Direttore principale della Jerusalem Symphony Orchestra (1978-86), consulente musicale della Detroit Symphony Orchestra (1981-83), direttore principale della Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester (1983-91), sovrintendente e direttore generale musicale della Frankfurter Oper (1987-90), direttore artistico e direttore musicale della New Israeli Opera di Tel Aviv (1987-97), dal 1998 è direttore artistico della Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. La sua ricca attività discografica comprende fra l'altro il Requiem di Berlioz e una "integrale" della produzione sinfonica mahleriana. Il 17 settembre 2001 ha diretto, nella Gedächtniskirche di Berlino, il Requiem di Mozart in commemorazione delle vittime dell'attentato dell'11 settembre: il concerto è stato radiotrasmesso in tutta Europa. Nel febbraio 2002 ha diretto alla Scala Samson et Dalila di Saint-Saëns, con Plácido Domingo, e successivamente Tosca agli Arcimboldi. Nel settembre del 2002 l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, diretta da Luciano Berio, lo ha proclamato "accademico onorario". Nel giugno 2003 è stato nominato Direttore Musicale del Teatro di San Carlo, incarico che assumerà dal 2005.

Filarmonica della Scala

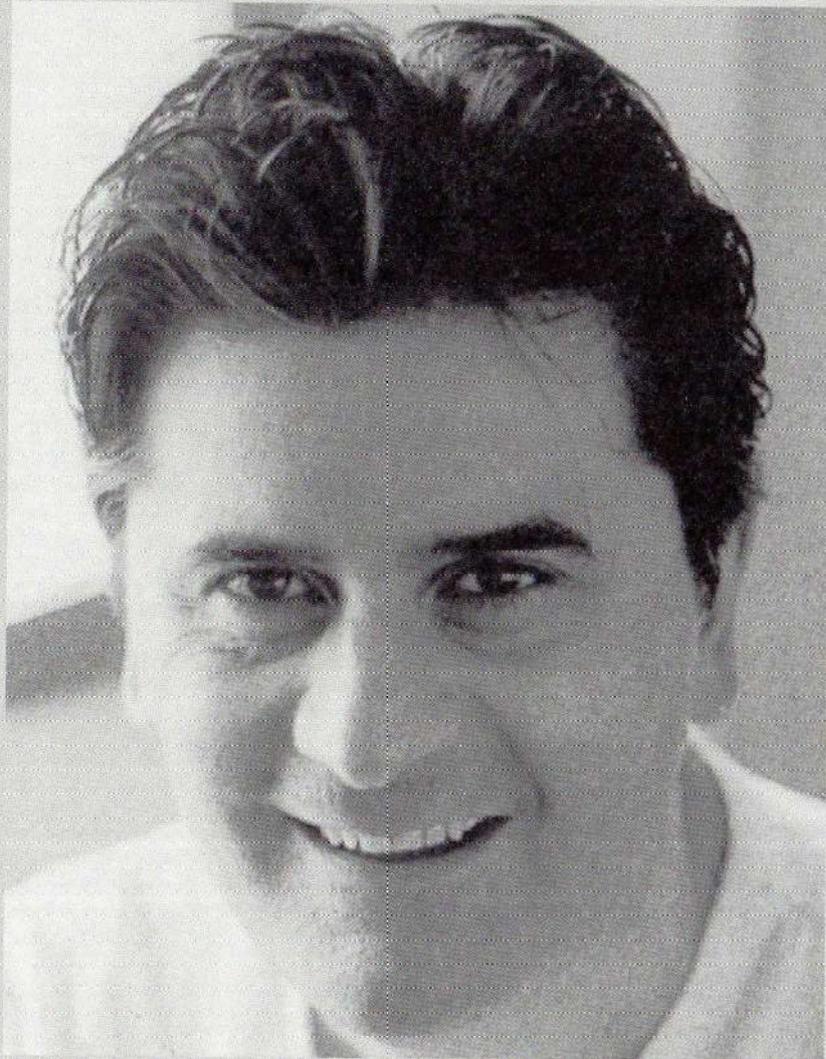
Debutta il 25 gennaio 1982 sotto la direzione del suo fondatore Claudio Abbado. Nel 1987 Riccardo Muti assume il ruolo di Direttore Principale, valorizzandone al massimo le potenzialità e contribuendo in modo determinante al successo in campo internazionale. Con Muti la Filarmonica della Scala ha suonato alle Festwochen di Vienna nel '96, nel '99 e nel 2002 ha tenuto concerti al Festival di Salisburgo e di Lucerna, a Parigi, Barcellona, Lisbona, Madrid, Mosca, San Pietroburgo, Monaco, Praga, Varsavia, Budapest, Tokyo, nell'ambito di lunghe tournées in tutto il mondo. Sono recenti i successi in Estremo Oriente, Sudamerica e Australia, dove ha rappresentato l'Italia alle Olimpiadi di Sydney. Le sue qualità sono largamente apprezzate dalla critica internazionale. Ha scritto la Süddeutsche Zeitung dopo l'ultima tournée a Monaco: «La Filarmonica della Scala si è presentata nella Sala della Philharmonie come ensemble di prim'ordine, agile, flessibile, con una compattezza di espressione stupefacente. Riccardo Muti può pienamente contare sui suoi musicisti, con i quali esiste un perfetto accordo». Importanti direttori si sono susseguiti sul podio della Filarmonica, fra cui Bernstein, Giulini, Sinopoli, Gergiev, Whun Chung, Sawallisch, Maazel, Mehta, Ozawa, Prêtre, Rodestvenskij, Temirkanov, Chailly, Bychkov. La Filarmonica è attenta ai più recenti percorsi della vita musicale e ogni anno commissiona una composizione a un autore di fama internazionale. Nella consistente produzione discografica – Sony, Decca, Emi – di particolare rilievo è l'incisione live del ciclo integrale delle Sinfonie di Beethoven, eseguito con Riccardo Muti alla Scala nel 1998 e accolto come un grande successo editoriale. A questo si affianca la produzione in DVD per la collana Musica nei luoghi d'arte: il progetto vedrà ogni anno la realizzazione in video di un concerto della Filarmonica diretta da Muti in un importante centro artistico italiano. L'attività della Filarmonica è sostenuta da UniCredito Italiano.

Susan Platts

Canadese, è particolarmente nota per le sue interpretazioni bachiane e mahleriane sotto la direzione di Gary Bertini, Christoph Eschenbach, Herman Michael... Altre importanti interpretazioni: Messa in si minore di Bach con la Seattle Symphony; Alexandr Nevskij di Prokof'ef con la Kansas Symphony; Messa da requiem di Verdi con la San Antonio Symphony. Particolare successo ha ottenuto la sua interpretazione di composizioni di Wagner/Schönberg e Berlioz, sotto la direzione di Richard Beadshaw. Fra le sue registrazioni: i Lieder eines fohrenden Gesellen di Mahler (nella versione di Schönberg) e il Lied von der Erde di Mahler con la Tokyo Metropolitan Orchestra. Ulteriori collaborazioni: Philadelphia Orchestra, Houston Symphony, Detroit Symphony, San Diego Symphony. Ha tenuto recital a New York, Washington, Cleveland e in Canada.

Alberto Gazale

Nato a Sassari, ha studiato musica e canto nella sua città e poi all'Accademia Verdiana di Parma e Busseto. È laureato in lettere moderne. Dopo il debutto a Parma in Un ballo in maschera nel 1998, con la stessa opera ha inaugurato l'Arena di Verona sotto la direzione di Daniel Oren. La sua carriera annovera, fra l'altro: Rigoletto, Macbeth e Il trovatore alla Scala dirette da Riccardo Muti; Otello alla Carnegie Hall di New York. Negli anni 1998-2004 all'Arena di Verona ha interpretato Nabucco, Aida, La forza del destino, Rigoletto, Macbeth e Il trovatore. Fra le sue interpretazioni: Il trovatore e Lucia di Lammermoor al Massimo di Palermo; Macbeth a Tokyo con la Scala e Riccardo Muti; Faust all'Opera di Roma (inaugurazione 2003). Nel 2004 ha cantato Rigoletto al Maggio Musicale Fiorentino e a Vienna. Per il 2005 ha in programma: Nabucco e La fanciulla del West al Carlo Felice di Genova; Otello alla Scala; Il trovatore in Giappone; inoltre, inaugurerà il Regio di Torino con Aida.



Francesco La Licata (foto Marta Franchi).

Sala Puccini del Conservatorio
martedì, 26 ottobre 2004, ore 20

FontanaMIX Ensemble

Francesco La Licata, direttore
Stefano Malferrari, pianoforte
Valentino Corvino, violino
Corrado Carnevali, viola

Breve colloquio con i compositori
in programma, a cura di Carlo Serra

- Gilberto Cappelli** (1952)
Blu oltremare (2000) 14'
per ensemble
- Luca Belcastro** (1964)
Nero... ma come del mar Oceano (2004) 10'
per violino e ensemble
Prima esecuzione assoluta
- Francesco La Licata** (1957)
Chant pour un équinoxe (2004) 10'
versione per viola e 13 strumenti
- Paolo Aralla** (1960)
Architektur der Ebene II (2002) 13'
per pianoforte e ensemble
- Michele dall'Ongaro** (1957)
Quartetto per archi n. 5 (2003-04) 17'
- Atli Ingólfsson** (1962)
Object of terror (2000) 15'
per ensemble

🍷 Nell'intervallo incontro nel foyer tra pubblico
e compositori.

 (In collaborazione con
Nino Franco Spumanti Valdobbiadene)

In collaborazione con RAI - Radio Tre
(trasmissione in differita il 26 dicembre 2004)

La musica d'oggi come scrittura del tempo

Nelle *Cronache della mia vita* Stravinskij scrive che la musica ci è data «al solo scopo di stabilire un ordine nelle cose, ivi compreso, e soprattutto, un ordine fra l'uomo e il tempo».¹ L'idea non è nuova: che la musica sia in stretta relazione con il tempo è un tema ricorrente nella riflessione sull'arte. Dalle osservazioni di Aristotele sul movimento nella musica,² alle sofisticate riflessioni di Boulez su *tempo liscio e tempo striato*³ questo rapporto privilegiato non ha cessato di attirare l'attenzione di filosofi e musicisti. Nelle epoche precedenti alla nostra, però, l'esistenza in musica di sistemi linguistici condivisi – la modalità nel Rinascimento, la tonalità nell'era moderna – ha fatto sì che anche lo scorrere del tempo musicale, benché diverso in ogni singolo brano, poggiasse su dei presupposti convenzionali ben avvertibili dall'ascoltatore. Se è vero che la “vicenda” che si svolgeva in ogni pezzo era diversa, le leggi del divenire erano in parte preesistenti, condivise e riconoscibili. Il problema dei compositori d'oggi non è quindi solo quello di concepire nuovi brani in assenza di un linguaggio condiviso, definendo ogni volta *ex novo* le regole del gioco. Il cimento, non meno arduo, è quello di *reinventare il tempo* e le sue regole in ogni nuovo pezzo. Se al lettore ciò sembra iperbolico e astruso, provi a riflettere sulla musica che conosce meglio: il senso del tempo in un Adagio di Bach è lo stesso di un brano di Schumann? Il tempo utopico e proiettato al futuro dell'*Aurora* di Beethoven non è forse profondamente diverso da quello retrospettivo e ripiegato su se stesso degli *Intermezzi* di Brahms?

Ecco allora, al centro dello sforzo creativo contemporaneo, la dimensione del tempo musicale; unitario o frammentato, compatto o decostruito, intenzionato, calcolato, pianificato: in una parola, *tempo composto*.

Tempo rituale - Gilberto Cappelli

«Questa composizione vuol essere un omaggio alla memoria del pittore palermitano Marco Cardona. Nelle sue ultime opere vi era un colore che, per come era stato usato, mi aveva immediatamente e profondamente colpito: il blu, un colore fra i più belli e sicuramente il più profondo» (G. Cappelli).

Il tempo di *Blu Oltremare* è un tempo *discontinuo*. Gli aspri colpi delle percussioni ne scandiscono irregolarmente il procedere fin dall'inizio, con un suono-gesto che sollecita non solo l'orecchio, ma tutto il corpo dell'ascoltatore. È come se questi colpi fossero contemporaneamente *dentro e fuori* dalla musica: pur facendo parte del pezzo, sembrano a tratti interromperlo, fratturarlo, violentarlo. L'energia che ne scaturisce ha insieme qualcosa di primordiale e sacro: l'atmosfera del pezzo è tragica e rituale, ma anche vitalistica. Il timpano è qui simile alle divinità tribali che originano la vita e le cose per poi voracemente distruggerle. «Nella mitologia... il suono che è all'origine di tutte le cose non esce dalla bocca ma dal tamburo del creatore... Il corpo del tamburo madre è pertanto simultaneamente la culla e la tomba di ogni cosa.»⁴

Gilberto Cappelli si è diplomato al Conservatorio di Bologna in pianoforte, direzione d'orchestra, musica corale e composizione sotto la guida, tra gli altri, di Manzoni e Clementi; determinanti per la sua formazione sono stati anche i contatti con Sciarrino e Nono. Vincitore del Premio Abbiati 2002, è autore di composizioni eseguite da formazioni come il Quartetto Arditti e l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano, per istituzioni prestigiose quali il teatro La Fenice e la Biennale di Venezia. È docente di composizione presso il Conservatorio di Cesena.



Gilberto Cappelli.

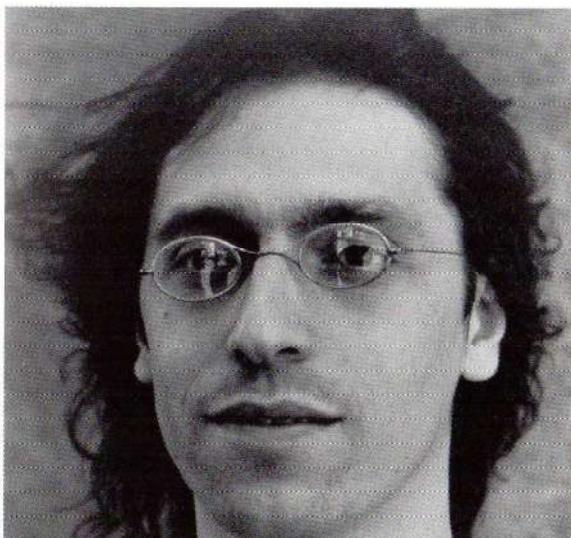
Tempo e memoria - Luca Belcastro

Il tempo è presente nel brano di Belcastro come dimensione della memoria: memoria letteraria, per un verso – un legame indiretto con Omero – ma anche memoria del mondo, che riaffiora come eco e risonanza.

«La composizione *Nero... ma come del mar Oceano* per violino e quattro strumenti è, in qualche modo, legata alla prima parte del XII canto dell'*Odissea* di Omero, di cui rievoca immagini e stati emotivi del protagonista nel suo rapporto con la natura e il divino. Attraverso le proprie suggestioni, il compositore diventa filtro e al tempo stesso amplificatore di risonanze. Nel brano, come nella memoria, sogni, ricordi, ombre, colori si intrecciano e si inseguono, appaiono, si nascondono e tornano a presentarsi, come solitamente accade nelle mie composizioni.

In un montaggio, in un gioco di sfondi e primi piani il violino alterna al protagonismo "solistico" la sua partecipazione alla creazione collettiva dell'ambiente sonoro.»

Luca Belcastro si è diplomato con lode a Piacenza e poi all'Accademia di Santa Cecilia di Roma. Le sue composizioni orchestrali, da camera e operistiche sono state selezionate e premiate in numerosissimi concorsi in Italia e all'estero; la sua musica è stata eseguita da formazioni come l'Hilliard Ensemble e l'Orchestra Sinfonica di Mosca in importanti festival in Europa, Russia, USA, Cina, Corea e Armenia, e trasmessa da emittenti televisive e radiofoniche.



Tempo esteriore, tempo interiore - Francesco La Licata

Un chant se lève en nous qui n'a connu sa source et qui n'aura d'estuaire dans la mort. Équinoxe d'une heure entre la terre et l'homme.

«*Chant pour un équinoxe* nasce da un sentimento di profonda ammirazione per l'opera letteraria di Saint John Perse, scrittore francese nato nelle Antille, il cui complesso linguaggio poetico mi è apparso sempre come modello di scienza della percezione. Un linguaggio a metà fra prosa e poesia, fra il lirismo cosmico delle sue grandi e sontuose immagini (che spesso ricorre a motivi di altre culture) e il complesso intreccio polifonico di significati e metafore. Questo è stato il punto di riferimento per una serie di brani che portano il titolo di *Chant pour un équinoxe* (titolo di un breve poema di Saint John Perse del 1971), dove la viola è sempre protagonista e la cui ampia prosodia lascia dietro a sé echi e risonanze». Ancora una volta il punto cruciale è il tempo: «Ciò che lega quest'ultima versione alle precedenti è appunto, come in Saint John Perse, la ricerca di un dinamismo che scaturisce fra due opposti: il tempo esteriore, apparentemente lento e incantatorio della viola, e il flusso e l'energia del tempo interiore delle risonanze armoniche».

(nota biografica a p. 96)

Luca Belcastro.

Tempo stratificato - Paolo Aralla

Il tempo di *Architektur der Ebene II* è complesso, come se nello stesso pezzo coesistessero strati e livelli temporali diversi. C'è un tempo *sospeso*, ipnotico e quasi annullato, quello degli acutissimi suoni-pedale, simili a fischi lontani, echi di un presente remoto e immobile. C'è poi un tempo *lirico*, generato dai frammenti melodici e cantabili intonati dagli strumenti a fiato; infine, vi è un tempo *drammatico* che è quello dei gesti ritmici, contratti e incisivi, che animano il tessuto musicale. Centro propulsore e coordinatore di questi diversi livelli è il pianoforte, che qui ha la funzione di assicurare la coerenza dell'insieme generando un *tempo-flusso*, una sorta di continuità narrativa che richiama in parte moduli tardo-romantici. Un parziale raccordo con la tradizione è del resto indirettamente suggerito anche dal titolo, che è lo stesso di un'opera di Paul Klee: un artista che ha innovato molto senza prescindere del tutto dalla tradizione, mutando profondamente senso e funzione della *figura* anziché sopprimerla completamente.

Paolo Aralla si è formato con Marcel Couroud e Franco Donatoni. Nel 1990 ha vinto il primo premio al concorso internazionale "Gaudeamus" di Amsterdam; la sua musica, edita da BMG-Ricordi, è stata eseguita in Italia, Francia, Austria, Inghilterra, Olanda e Giappone. Si è dedicato all'informatica musicale realizzando le parti elettroniche di alcuni suoi lavori, frequentando stage all'IRCAM di Parigi e partecipando alla fondazione del gruppo di ricerca PRISMA a Firenze. Insegna al Conservatorio di Bologna ed è tra i fondatori del FontanaMIX Ensemble.



Tempo come rimando - Michele dall'Ongaro

Oltre ad essere una dimensione interna della musica, il tempo può anche essere un elemento di raccordo tra composizioni diverse, come avviene nel caso del *Quartetto per archi n. 5* di Michele dall'Ongaro. Per l'autore, «il terzo, il quarto e il quinto quartetto sono strutturalmente collegati tra loro, la coda di uno rifluisce nella testa dell'altro. L'idea è di trattare le figure musicali come personaggi, da ritrovare a distanza di anni, un po' come succede con i moschettieri di Dumas. Scrivere un nuovo quartetto è un po' come andare a trovarli e passare qualche giorno insieme. Questa volta si prende l'avvio da un breve solo della viola, suggerito dal finale del quartetto precedente che si avvicina un po' alla volta ad una citazione vera e propria proposta dai violini». Tempo come rimando ad altro, quindi: a quell'altro da noi che è il nostro stesso passato (i temi che trapassano dal vecchio quartetto a quello nuovo), ma anche a quel passato impersonale e ineludibile che è la tradizione, come chiarisce l'autore: «Forse ricorda un po' l'inizio del Sesto Quartetto di Bartók, ma i debiti, in musica, si pagano sempre». Vale la pena di citare il commento di Stravinskij all'affermazione del poeta René Char per cui *la nostra eredità non è preceduta da alcun testamento*: «Credo che ciò sia "vero". Nello stesso tempo, l'artista sente tuttavia il suo "héritage" come la morsa di un paio di tenaglie fortissime».⁵

Michele dall'Ongaro ha partecipato come strumentista, con l'ensemble Spettro Sonoro, a molte prime assolute di compositori contemporanei; le sue composizioni, attualmente pubblicate da Suvini-Zerboni, sono state presentate in Italia e all'estero da moltissime istituzioni musicali e incise in diversi cd monografici. Ha collaborato con scrittori come Gianni Rodari, Stefano Benni e Alessandro Baricco. Ha pubblicato articoli, saggi e monografie di taglio sia analitico e musicologico che divulgativo, ed è responsabile della programmazione musicale di Radio Tre.

Paolo Aralla.



Michele dall'Ongaro.



Atli Ingólfsson.

In balia del tempo - Atli Ingólfsson

La dimensione che emerge per prima in *Object of terror* non è il tempo ma lo spazio, o meglio un paesaggio sonoro popolato da sirene e campane incrinata. «La sirena, come la campana, irradia uniformemente energia in tutte le direzioni. In effetti, se non fosse stata destinata a usi completamente diversi [dal corno], la sirena avrebbe potuto acquisire la stessa sacralità, perché suscita un'aura di angoscia. È un suono centrifugo il cui obiettivo è quello di disperdere la gente che si trova sul suo percorso.»⁶ All'interno di questo paesaggio sonoro, però, le cose cambiano radicalmente nel corso del pezzo: ottoni in primo piano con segnali melodici, scansioni ritmiche ossessive, fremiti orchestrali, andamenti quasi di danza, concertati spettrali alla Stravinskij, frammenti di litanie. A tratti sembra di essere prigionieri di una colonna sonora cinematografica senza immagini, mista di suoni e rumori. Questa galleria di situazioni genera una sorta di forma aperta che lascia l'ascoltatore alla mercé del divenire del brano, senza possibilità di formulare previsioni di alcun tipo. Viene il dubbio che il terrore di cui parla il titolo sia legato in profondità, al di là delle singole atmosfere "da incubo", alla perdita di controllo generata da questa continua metamorfosi, che mette l'ascoltatore *in balia del tempo* e dei mutamenti che esso porta con sé.

Atli Ingólfsson ha studiato chitarra, composizione e filosofia a Reykjavík, perfezionandosi poi con Davide Anzagli e Franco Donatoni in Italia e Gérard Grisey a Parigi. Le sue composizioni sono state eseguite e trasmesse in tutti i paesi d'Europa e incise su CD in Islanda, Italia e Francia. Ha ricevuto commissioni da enti e ensembles prestigiosi come l'Ensemble InterContemporain, la Biennale di Venezia e il Mirck Art Forum di Tokyo. Le sue opere sono pubblicate dalla BMG-Ricordi di Milano.

Emanuele Ferrari

¹ I. Stravinskij, *Chroniques de ma vie*, Paris, Éditions Denoël et Steel, 1935; tr. it. di A. Mantelli, *Cronache della mia vita*, Milano, Minuziano, 1947, p. 98.

² «Perché ogni uomo prova piacere nel sentire ritmi, canti melodici e accordi? Non è forse perché, in generale, proviamo piacere ai movimenti conformi alla nostra natura, anziché a quelli disordinati?». Cit. in G. Guanti, *Estetica Musicale. La storia e le fonti*, Milano, RCS Libri - La nuova Italia, 1999, p. 26.

³ Vedi P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Mainz, CB. Schott's Söhne, 1963; tr. it. di L. Bonino Savarino, *Pensare la musica oggi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 87 sgg.

⁴ M. Schneider, *Il significato della musica*, raccolta di saggi

scritti tra il 1951 e il 1964, tradotti dal tedesco e dal francese da A. Audisio, A. Sanfratello e B. Trivisano, Milano, Rusconi, 1981, pp. 238 e 243.

⁵ I. Stravinskij e R. Craft, *Memories and commentaries*, New York, Doubleday, 1960 / London, Faber e Faber, 1960; tr. it. di L. Bonino Savarino in *Colloqui con Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1977, p. 189.

⁶ R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, Toronto, McClelland and Stewart Limited, 1977 / New York, A. A. Knopf, Inc., 1977; tr. it. di N. Ala, *Il Paesaggio sonoro*, Lucca, BMG Ricordi - LIM 1985, p. 249.

Francesco La Licata

Studia pianoforte (A. Trombone), composizione (E. Sollima) e clavicembalo (R. Pagano) al Conservatorio di Palermo, dove si diploma, nel 1978, in pianoforte con il massimo dei voti e la lode. Dopo aver presentato uno dei suoi primi lavori al Teatro Politeama di Palermo, Come... preludi, debutta nel 1981 nell'ambito della rassegna "Opera prima" del Teatro La Fenice di Venezia, dove conosce il compositore catanese Aldo Clementi, che diviene per lui una sorta di guida morale. In quegli anni, conseguito il diploma di composizione al Conservatorio di Roma, si dedica anche allo studio della direzione d'orchestra, a Londra e Ginevra, e inizia a praticare l'attività esecutiva insieme con quella strettamente creativa. E, soprattutto con il suo gruppo strumentale Zephir Ensemble, si fa conoscere presso numerose istituzioni e festival di musica contemporanea, in Italia come all'estero: Venezia (Teatro La Fenice), Firenze (Orchestra Regionale Toscana),

Bologna (Teatro Comunale), Cagliari (Festival Spazio Musica), Roma (Festival Nuova Consonanza e Roma Europa Festival), Ravenna Musica, Siena (Accademia Chigiana), Montepulciano (Cantiere Internazionale d'arte), Reggio Emilia (Teatro Valli), Buenos Aires (Teatro Colón), Salisburgo (Orchesterhaus), Zurigo (Musikhochschule), Ginevra (Galerie Faust), Monaco di Baviera (Orff Zentrum), Varsavia (Warsaw Autumn), Amsterdam (Stedelijk Museum), Tokyo (Theater Winter), Parigi (The Fourth World Harp Congress), San Pietroburgo (V Festival Internazionale), Cambridge, Bergen (Music Factory), Reykjavik (Salurinn Kópavogi), Zurigo, Colonia. Nell'ambito del Festival di Gibellina, nel 1987, è stato assistente musicale di Iannis Xenaxis per Oresteia. Come direttore collabora con diverse orchestre e ensemble: Orchestra da camera di Ginevra,

Orchestra Sinfonica Siciliana, Orchestra da camera di Bologna, Ensemble Spazio Musica di Cagliari, Ensemble Recherche di Freiburg, Farben Ensemble di Parma, Solisti Aquilani, Orchestra della Repubblica di San Marino, Ensemble Musica Novecento di Perugia, Orchestra del Teatro Bellini di Catania, Orchestra del Teatro Petruzzelli di Bari, European Music Project, Artoll Ensemble di Kleve. Nel 2000 esordisce come autore di teatro musicale con L'Angelo e il Golem, rappresentato nell'ambito del Festival di Palermo sul Novecento e poi ripreso nel 2003 al festival REC del Teatro Valli di Reggio Emilia. Vive a Bologna dove insegna lettura della partitura al Conservatorio, collabora con il gruppo che cura l'edizione critica delle opere di Bruno Maderna e, insieme ad altri compositori, ha creato il FontanaMIX Ensemble, con il quale di recente si è esibito a Bologna Festival con notevole successo.

FontanaMIX

È un gruppo di strumentisti giunti a condividere, attraverso il far musica insieme, un progetto in cui interpreti e compositori lavorano in stretta collaborazione per produrre opere a carattere anche multimediale.

Lo studio e l'interpretazione di opere del secondo Novecento (da Sciarrino a Scelsi, Berio, Donatoni, Grisey, Bussotti, Cage, Crumb), assieme alle proposte di nuove opere in importanti centri di produzione ("Music Factory" - Bergen, "Reykjavik 2000", "Cantiere d'Arte" - Montepulciano) sono il background dei musicisti. FontanaMIX ha sede a Bologna ha collaborato con diversi solisti tra cui il pianista Mauro Castellano, il flautista Antonio Politano, l'accordeonista Claudio Iacomucci, con gli attori Mariano Rigillo, Paolo Ferrari, Nando Gazzolo, e con vari compositori tra cui Fausto Romitelli, Gilberto Cappelli, Francesco Carluccio,

Paolo Aralla, Atli Ingólfsson. Nel 2002 l'ensemble FontanaMIX ha suonato al Bologna Festival, al Teatro Comunale di Bologna (con un programma dedicato a Francesco Pennisi) per la rassegna "Aterforum", al Festival "Aosta Classica". Nell'ottobre 2003 ha partecipato al "Festival REC" di Reggio Emilia (direttore artistico Daniele Abbado) realizzando il lavoro di teatro musicale L'Angelo e il Golem di Francesco La Licata. Nel 2004 l'ensemble sarà presente a Bologna per il "Festival Angelica" con un programma interamente dedicato alla musica contemporanea canadese. Collabora, per progetti didattici sulla musica contemporanea, con il Dipartimento Musica dell'Università di Bologna, insieme al quale ha di recente realizzato il ciclo L'immagine e il suono dedicato al quartetto nel Novecento e dal 2001 partecipa alla realizzazione del Concorso di Composizione di Cesenatico.

FontanaMIX

Thuridur Jonsdottir, flauti
Chiara Telleri, oboe
Giambattista Giocoli, clarinetti
Guido Giannuzzi, fagotto
Benedetto Dallaglio, corno
Mario Gigliotti, tromba
Renzo Broccoli, trombone
Nunzio Dicorato, percussioni
Stefano Malferrari, pianoforte
Valentino Corvino, violino e viola
Antonella Guasti, violino
Corrado Carnevali, viola
Nicola Baroni, violoncello
Emiliano Amadori, contrabbasso

Stefano Malferrari

Ha studiato al Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna e si è diplomato, con il massimo dei voti e la lode, al Conservatorio "G. Rossini" di Pesaro sotto la guida di Franco Scala, perfezionandosi con Jörg Demus. Classificatosi tra i vincitori di alcuni concorsi (Enna, Senigallia), ha tenuto concerti in Italia, sia in recital che come solista con orchestra, in formazioni da camera e in ensemble di musica contemporanea per importanti associazioni e prestigiose sale da concerto, fra cui Milano, Sala Verdi, Roma, Accademia Filarmonica, Firenze, Teatro Comunale, Bologna, Teatro Comunale. Altri concerti in Europa (Svizzera, Germania, Svezia, Croazia, Islanda, Norvegia) e Sudamerica

(Messico, Perù, Colombia). Ha partecipato a diversi festival internazionali, tra i quali "Rossini Opera Festival" di Pesaro, "Festival dei Due Mondi" di Spoleto, "Maggio Musicale Fiorentino", Festival Internazionale di Bergen. Attivissimo nel repertorio cameristico e liederistico, ha tenuto concerti con il flautista Giorgio Zagnoni, il pianista Jörg Demus, il violinista Domenico Nordico, il soprano Lorna Windsor. Dal 1986 forma il duo pianistico Malferrari-Mazzoli, con il quale ha tenuto concerti in Italia e all'estero. Una particolare attenzione ha dedicato al repertorio contemporaneo collaborando con il violinista Enzo Porta e la flautista Anna Maria Morini; ha presentato opere in prima

esecuzione assoluta collaborando con molti compositori, tra i quali Adriano Guarnieri e Cristina Landuzzi. Sue esecuzioni sono state trasmesse dalla Rai, da radio estere e da network privati, e ha all'attivo incisioni in CD per la NLM, Nuova Era, Nuova Carrish, Tactus. Oltre alla docenza presso il Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna, ha tenuto corsi e conferenze-concerto presso alcune istituzioni musicali italiane. È stato chiamato in giuria in concorsi nazionali e internazionali di pianoforte e musica da camera. È stato tra i fondatori dell'Associazione Incontri col Maestro di Imola (ora Accademia), dell'Associazione Conoscere la Musica di Bologna; è stato inoltre fondatore dell'Ensemble FontanaMIX.

Valentino Corvino

Si è diplomato in violino e viola presso il Conservatorio "U. Giordano" di Foggia e in Musica Elettronica presso il Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna. È laureato in Discipline della Musica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna. Come violinista si è perfezionato con D. Bogdanovich, M. Sirbu, P. Pellegrino, R. Pellegrino, D. Conti, Trio di Milano. Si è esibito in tutto il mondo con importanti formazioni sia orchestrali che cameristiche. Dal 1998 è membro stabile dell'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna. Si occupa da tempo del repertorio solistico e cameristico del Novecento storico e delle avanguardie, dalla contemporanea al jazz. Con questo repertorio si è esibito come solista e in ensemble in Italia, Spagna, Portogallo, Norvegia, Islanda, Turchia, USA, Canada. Ha collaborato con alcuni tra i più importanti compositori italiani e stranieri, realizzando, tra l'altro, prime esecuzioni di brani di Solbiati, Guarnieri, Benjamin, Aralla, La Licata, Messieri. Ha collaborato come assistente-esecutore ai corsi di Composizione tenuti da S. Sciarrino e da A. Solbiati. Sperimenta da tempo l'utilizzo del violino insieme all'elettronica, sia dal vivo che su nastro e

utilizza un violino elettrico Cantini Solid Body. È primo violino dell'ensemble FontanaMIX di Bologna. Ha collaborato con ensemble specializzati nel repertorio contemporaneo come Alter Ego, Octandre, MusicAttuale, Solisti Dauni e Officina Musicale. Fa parte dell'Arkè String Project. Ha inciso dischi e si esibito dal vivo con artisti della classica, del jazz e del pop (J. Cura, F. Guccini, L. Dalla, S. Bersani, D. Silvestri) e ha preso parte a molte trasmissioni televisive. Come compositore scrive per l'Arkè String Project e per produzioni di teatro e danza, per allestimenti di arti figurative e per colonne sonore di video e CD-rom. Ha composto nel 2004, le musiche di Variazioni sul cielo, produzione teatrale con e su M. Hack con video di F. Iaquone. Sempre nel 2004 ha composto le musiche per un balletto commissionato dalla Galleria Borghese in Roma. Scrive arrangiamenti e orchestrazioni soprattutto in ambito pop e jazz. Si interessa dal punto di vista musicologico del panorama musicale contemporaneo, e ha tenuto seminari e conferenze su vari aspetti dell'elettroacustica, sulla musica spettrale e sulla comunicazione musicale.

Corrado Carnevali

Si è diplomato presso il Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna sotto la guida di A. Bartoletti. Si è in seguito perfezionato alla Scuola di Musica di Fiesole con P. Farulli e A. Vismara. Ha fatto parte di varie formazioni cameristiche tra cui il "Quartetto d'archi di Bologna", con il quale ha vinto la borsa di studio G. Camici della Comunità Europea. Ha collaborato con l'Orchestra A. Toscanini di Parma e dal 1991 fa parte dell'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna.



Luciano Chailly.

Sala Puccini del Conservatorio

mercoledì, 3 novembre 2004, ore 20.30

Claudia Beatrice Zanini, arpa
Alfonso Alberti, pianoforte
Anna Tifu, violino

Naqqara Ensemble:
Maurizio Ben Omar
Sergio Armaroli
Simone Fortuna
Massimo Mazza

Angelo Foletto
 introduce il concerto

Luciano Chailly (1920-2002)	
<i>Psicogrammi</i> (1982)	10'
per arpa	
<i>Sonata tritematica</i> n. 1 (1951)	7'
per pianoforte	
<i>Sonata tritematica</i> n. 8 op. 219 (1955)	5'
per violino e pianoforte	
<i>Filigrana</i> (2000)	3'
Foglio d'album	
per pianoforte	
<i>Variazioni nel sogno</i> (1971)	9'
per pianoforte	
<i>Psicosi</i> (1981)	12'
per strumenti a percussione	

In collaborazione con il
 Conservatorio "G. Verdi"

In collaborazione con RAI - Radio Tre
 (trasmissione in differita il 9 gennaio 2005)

Luciano Chailly

Per capire la figura e la musica di Luciano Chailly basterebbe sfogliarne i manoscritti. Dietro quel segno calligrafico sicuro e franco affidato alla flessuosità sensibile e al tratto filante ma non uniforme di un pennino, non c'è soltanto una rara mano certosina nata per la musica. Si legge, già nell'amoroso assetto delle intestazioni e nelle precise incatenature, come nella tornitura snella del disegno delle chiavi, il gusto per l'ordine e la confessione privata. Lo spazio che respira tra le note, anche in partiture a trama densa, la stessa foggia nervosa delle pause, denunciano accanto alla spontanea passione per una disposizione regolare – indizio di idee chiare – l'esuberanza, l'impazienza quasi, d'una fantasia sorgiva e feconda.

Qualche indizio delle stesse qualità trapela dall'assetto geometrico delle musiche incise e stampate, anche se ci manca l'aiuto visivo di quel segno franco e flessuoso che le fa "suonare" già alla lettura. Su tutte aleggiano, come carattere e suggerimento critico, lucidità e immaginazione. L'opera di Luciano Chailly è sempre rimasta fedele a questi imperativi artistici, tradotti in comportamenti concreti, armonizzati da un gusto musicale appassionato e curioso: praticato secondando l'indole naturale e metabolizzato tecnicamente attraverso lo studio dei suoi autori prediletti del Novecento (Stravinskij e Bartók, in particolare, in anni ancora pigri e guardinghi nei loro confronti) e il conforto della lezione assimilata senza intermediari da Paul Hindemith.

Di qui l'esercizio inevitabile ma coerente, cioè ogni volta ricaricato di precise responsabilità, dell'ecclettismo: impegno d'autore professato senza pregiudizi né compiacimenti. Non un comodo ripiego nella *maniera* o nell'impersonalità sintattico-stilistica ma una pratica sopraffina: perseguita per curiosità e assecondando le occasioni, rifinita e messa in opera con la scaltrezza di un artigiano compositivo eletto. Fatto di familiarità con le forme e i linguaggi, di conoscenza profonda delle tecniche strumentali, di naturalezza nell'impiegare i trucchi del mestiere con l'abilità d'un illusionista. Da cui la nascita di partiture che – fin dalla grafia, s'è detto – non dichiarano disagi procedurali né dubbi di stile, assecondando in un gesto omogeneo l'ispirazione d'autore e le specifiche esigenze degli strumenti di destinazione: il variegato impaginato che segue lo attesta già sulla carta.

La spregiudicatezza nell'usare e mescolare le forme, coniugata in chiave costruttiva più che espressiva, oltre che la passione esplicita per la

scrittura e la stranita ironia novecentesca, trovò un'originale realizzazione nelle *Sonate tritematiche* (dodici, per organici sempre diversi, scritte tra il 1951 e il 1962), la migliore verifica del «filone classicheggiante e contrappuntistico» delineato da Renzo Cresti. L'idea va fatta risalire a Giulio Confalonieri che aveva maliziosamente stuzzicato la vocazione costruttiva, la naturale indole classica e la versatilità linguistica del giovane compositore: «ma lei che in musica ha fantasia e istinto strutturale», aveva detto a Chailly, «perché, in un momento in cui si tende alla dissoluzione della forma, non prova invece a inventare una nuova forma?». Detto e fatto: nel giro di poche ore, tra l'8 e il 9 novembre 1951, venne concepita – «quasi a mo' di schema», confessa l'autore, «con lo scopo di conciliare moduli del primo Tempo di Sonata con elementi della Fuga» – una pagina per pianoforte in un solo movimento, seppure con un'evidente sezione lenta centrale, in forma di corallino (a occupare la posizione caratteristica dello Sviluppo ma usata per esporre il terzo tema). Fu la *Sonata tritematica n. 1* (in un solo tempo), dedicata a Vittorio Fellegara (primo allievo milanese) e tenuta a battesimo da Carlo Pestalozza alla Piccola Scala il 30 maggio 1952.

Il mordente e la forte coesione musicale del lavoro rispecchiano bene l'originale aggettivo (la Sonata classica, di solito, è "solo" bitematica), da considerare un debito artistico più che un alibi formale. Tant'è che già nelle tre successive *Sonate* (destinate a formazioni orchestrali più o meno piccole) lo "schema" collaudato al pianoforte fu ampliato e rifinito fino a diventare il più schietto contenitore di un elegante neoclassicismo. L'ascolto dell'ottava *Sonata tritematica per violino e pianoforte* composta nell'aprile 1955 e dedicata «agli amici Cesare Ferraresi e Antonio Beltrami», racconta con chiarezza il cammino compiuto. Rispetto all'omologa per pianoforte, che prendeva le mosse da una lineare successione dodecafonica (esposta in avvio, schierata nel Largo, affrettata nel Finale), qui Chailly segnava il suo campo tonale con maggiore elasticità, attribuendo all'evidenza dei tre temi anche una fisionomia espressivo-letteraria e ironica di cui si assunse argutamente la responsabilità: «il primo Tema, spigliato, spiritoso neoschubertiano vuole rappresentare la giovinezza. Il secondo, contegnoso e neobrahmsiano, la maturità. Il terzo, orante e neoghediniano, la vecchiaia». Anche nella *Sonata tritematica n. 8* gli eventi musicali si succedono senza soluzio-

ne di continuità ma non è difficile isolare cinque episodi (agogicamente, caratterialmente e strutturalmente ben distinti) e gustose parodie moderne dei siparietti stilistici tra Weill e il jazz, che saldano l'uno con l'altro i blocchi sonatistici.

A un diverso ambito, quello che concerne l'ispirazione legata a strumentali diversi e a una forma rapsodica più libera – stimolata da «elementi onirici, fantasiosi, inventivi, estrosi», scrive Cresti – si ricollegano gli altri pezzi del programma. Ben rappresentata è la tematica del *sogno*, suggerita a Chailly dal suo librettista Renato Prinzhofer dopo avere ridotto *L'idiota* da Dostoevskij (e forse avere rilevato come alcune delle pagine più originali di quella partitura venissero proprio da situazioni associate alla fase di trasferimento tra sogno e realtà). In realtà quella materia aveva avuto un'importanza rilevante nel suggerire all'autore soluzioni singolari fin dalle stagioni di collaborazione con Dino Buzzati; nel 1971 Prinzhofer gli propose il pirandelliano *Sogno (ma forse no)*. Confronto cruciale anche per le scelte musicali, ammise *a posteriori* l'autore: fu «l'inizio – se non è troppo presuntuosa la definizione – di una terza maniera. La prima era stata quella neoclassica, posthindemithiana. La seconda era stata di marca dodecafonica. Questa terza, da un punto di vista espressivo, era di «allucinazione sonora» e, da un punto di vista tecnico, di stemperamento del serialismo su strutture, se non sempre deformate, deformatizzate». Destinato al solo pianoforte, *Variazioni nel sogno* fu il lavoro preparatorio, la tavolozza sonora su cui il compositore scelse e miscelò i primi colori per *Sogno (ma forse no)*: un vero e proprio «studio» di gesti musicali e disegni tematici. Vi si anticipa il tono generale dell'opera – bilanciata tra «asprichimismi sonori» e «aloni fonici incorporei e esangui» – tant'è che le *Variazioni nel sogno*, nate a Milano tra il 17 e il 21 ottobre 1971, furono rielaborate e utilizzate nella successiva partitura d'orchestra. Il lavoro di *Variazioni nel sogno* procede per accumulazioni e dissolvenze, tra echi melodici (sprofondati nel registro grave) e fugaci elegiache concatenazioni contrappuntistiche spezzate al centro da un pungente inserto ballabile (un «Fox moderato» che è anche l'unica sezione in cui compaiono precise divisioni di battuta), prima della sorta di progressiva dissolvenza che lo salda all'Adagio-coda conclusivo. Il discorso musicale è vivido, ben distribuito sulla tastiera e pianisticamente accorto.

Anche se più recente, *Filigrana* (scritto nel 2000) si riallaccia con naturalezza a quel mondo, di cui vengono riprese le suggestioni (anche se calate in una realtà tonale più rigorosa): filtrate da uno sguardo pacato e saggio, condensate in un discorso pianistico-musicale intenso e terso che ratifica il suggestivo titolo.

Dal sogno al mondo dell'assurdo; dal sogno all'universo della psicoanalisi. Nell'itinerario di coerenza e metodicità che scandisce vita e produzione di Luciano Chailly, i passi avventati trovano poco spazio; così se bisognerà attendere la fine del decennio per concretizzare l'ambizioso accostamento al teatro di Jonesco (con la *Cantatrice calva*, in scena alla Kameronoper di Vienna nel 1986) la scrittura degli anni Ottanta già si impegna – e si impegna – su versanti ancora più «deformatizzati» e psicotici. C'è anche un glossario, con le definizioni riprese dal dizionario di Antoine Porot, sulla prima pagina di *Psicosi*, a spiegarci i titoli-aggettivi dati ai tre movimenti (allucinatoria, infantile, sperimentale). Ma l'ampia partitura per tre esecutori, composta nell'ottobre-novembre del 1980, si giustifica da sé: offrendo un campionario particolarmente vivace e timbricamente riuscito di modalità collettive in cui le gamme ritmiche, la fantasia orchestrale e l'anelito cantabile e mordente delle percussioni vengono sfruttati con bravura.

Quattro giorni dopo la conclusione di *Psicosi*, Chailly iniziò *Psicogrammi per arpa* (10-13 novembre, dedicato «A mia figlia Cecilia»), evidentemente suggestionato e musicalmente incalzato dall'approfondimento di lavori analoghi. Porot è ancora citato in frontespizio a proposito del titolo, mentre per le indicazioni dei quattro densi movimenti (Puzzle, Tapping, Scala di Oseretzki e Test delle «illusioni percettive») il riferimento è al *Manuale di psichiatria* di Ey-Bernard-Brisset. L'acribia d'autore non deve trarre in inganno: il profilo felice delle quattro pagine, concepite anche graficamente in sagome originali, in modo da rendere «visive» le definizioni richiamate in testa prima di rappresentarle «sonore», è legato principalmente alla varietà delle modalità esecutive, dei contorni timbrici – a tratti sbilanciati in vaporose suggestioni orientaleggianti – e delle interessanti, non compiaciute, soluzioni strumentali che impongono l'autore con sobrietà, schiettezza e aperta vitalità espressiva.

Angelo Foletto

Claudia Beatrice Zanini

Si avvicina alla musica all'età di 6 anni e comincia lo studio dell'arpa a 8 anni nella classe di A. Melegari presso il Conservatorio

di Musica "G. Verdi" di Milano, dove si diploma brillantemente nel settembre del 2000.

Continua gli studi frequentando il biennio post-diploma a indirizzo didattico e, attualmente, il corso di laurea in arpa.

Si sta perfezionando con F. Bonetti.

Dal 2001 suona nell'Orchestra Filarmonica del Conservatorio sotto la direzione di maestri come G. G. Rath, D. Kawka e G. Kuhn.

Da alcuni anni suona l'arpa celtica con l'Accademia Viscontea, ensemble di musica antica attivo dal 1977 e, con lo stesso, tiene lezioni di musica medievale nei licei della provincia di Milano.

Nell'ultimo anno ha suonato frequentemente musica contemporanea in diverse formazioni con direttori come Renato Rivolta e Sandro Gorli col quale ha suonato anche insieme con il

Divertimento Ensemble.

Quest'anno è stata invitata da Gustav Kuhn ad eseguire

Il giardino religioso di

B. Maderna, con l'Orchestra Haydn da lui diretta, in concerti a Bolzano, Trento e Rovereto.

Attualmente è presidente dell'Associazione Musicale "Il Golfo Mistico", impegnata nella realizzazione di programmi radiofonici, riprese musicali di concerti e attività di divulgazione e conoscenza della musica classica.

In questa veste ha organizzato rassegne musicali e teatrali per il Comune di Milano e manifestazioni di rilievo con i Comuni di Treviglio e Fidenza.

Alfonso Alberti

Nato nel 1976, ha studiato pianoforte al Conservatorio "G. Verdi" di Milano con Piero Rattalino e Riccardo Risaliti, diplomandosi col massimo dei voti e la lode, e ha seguito corsi di perfezionamento tenuti da M. Damerini, R. Tureck, F. Scala, V. Tropp e T. Zelikman. Ha esordito nella Sala Verdi del Conservatorio di Milano a 17 anni, eseguendo il Quarto Concerto di Rachmaninov con l'Orchestra della Rai.

In seguito ha tenuto recital e concerti con orchestra (Orchestra della Rai, Orchestra dei Pomeriggi Musicali, Orchestra Haydn di Bolzano, Orchestra di Stato di Vidin) in Italia e all'estero (Francia, Austria, Bulgaria) ed è stato premiato in concorsi nazionali e internazionali, fra i quali il concorso "E. Pozzoli" di Seregno e il concorso "O. Messiaen" di Parigi.

Ha tenuto concerti solistici o con gruppi da camera per le più note società milanesi (Serate Musicali, Società dei Concerti, Pomeriggi Musicali, Orchestra Cantelli, Milano Musica, Novurgia).

Il suo repertorio è particolarmente vasto nell'ambito della letteratura del secolo appena trascorso, spaziando dalle avanguardie storiche fino ai compositori più giovani.

Ha tenuto a battesimo composizioni per pianoforte solo di J. Baboni Schilingi, G. Shohat, Y. Sugiyama, L. Manfrin, P. Furlan, R. Rimoldi e altri.

La sua curiosità e disponibilità nei confronti delle tante forme di espressione musicale contemporanea lo ha portato a esibirsi nella veste di improvvisatore alle tastiere di Hymnen di K. Stockhausen (versione con solisti, eseguita a Milano nel 2001) e nella veste di microfonista di Mikrophonie 1 dello stesso autore (eseguito nel 2003).

Ha suonato con noti musicisti, fra i quali il flautista P. Y. Artaud, e sue esecuzioni hanno avuto il caloroso consenso di Gustav Kuhn, George Benjamin,

Salvatore Sciarrino. Collabora stabilmente con l'"Ensemble Risognanze", con il "Musica d'Insieme Ensemble" e in maniera occasionale con altre formazioni. Affianca all'attività di pianista quella di critico musicale, in particolare sulle pagine della rivista "Cd Classics".

Anna Tifu

Nata a Cagliari nel 1986, ha iniziato lo studio del violino sotto la guida del padre all'età di 6 anni. Nel 1994 vince il 1° premio, con la menzione speciale della prestigiosa rassegna di Vittorio Veneto. Nel 1996 vince, con menzione speciale della giuria, il Concorso della Società Umanitaria di Milano. Nel 1997 al Concorso Internazionale di Kloster Schöntal, in Germania, vince tre premi fra cui quelli per la più Giovane Vincitrice e per la migliore esecuzione di Bach.

A 11 anni debutta come solista dell'Orchestre National des Pays de la Loire e viene invitata al 10° Festival Internazionale Mozart di Rovereto.

Nello stesso anno vince al Conservatorio Santa Cecilia, con menzione speciale, il Concorso indetto dalla SIAE per i migliori alunni dei Conservatori Italiani.

Nel 1988, a 12 anni, debutta alla Scala di Milano con il Concerto n. 1 di Max Bruch.

Nel 2000, a 14 anni, vince il 1° premio al Concorso

Internazionale Viotti-Valsesia.

Nello stesso anno si aggiudica il 1° Premio al Concorso Internazionale di Violino Michelangelo Abbado.

Si diploma all'età di 15 anni al Conservatorio di Cagliari con il massimo dei voti, la lode e la menzione speciale.

Nel corso dell'anno 2002 riceve in Italia i premi "Pressenda", "V. Cococcia", "Primavera" e vince il Concorso di Carpi.

Attualmente segue i corsi di perfezionamento all'Accademia "W. Stauffer" di Cremona con Salvatore Accardo, con il quale ha iniziato gli studi all'età di 8 anni, e che dice di lei: «È uno dei talenti più straordinari che mi sia capitato d'incontrare».

Possiede un repertorio molto vasto che spazia dai concerti per violino di Viotti, Rode, Spohr, Vieuxtemps, Mozart, Bruch, Mendelssohn, Wieniawski, Sibelius, Saint-Saëns, Čajkovskij, Brahms, Paganini, Šostakovič, alle Sonate di Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Franck, Ravel, Prokofev, Ysaÿe e ai 24 Capricci di Paganini.

Naqqara Ensemble

È il nome con cui in arabo si indica uno dei più interessanti strumenti dell'organologia musicale: la coppia dei tamburi. L'origine dello strumento è remota nei tempi, forse legata alla scansione dei ritmi di danza o all'intercalare del passo nelle marce militari o, più semplicemente, veniva usato per intimorire i nemici nelle battaglie. L'ensemble di percussioni, fondato da Maurizio Ben Omar nel 1984, è nato dall'esigenza di sperimentare, fondere, reinventare, giocare (in non poche lingue giocare è giustamente sinonimo di suonare), osservare da prospettive diverse i diversi generi musicali.

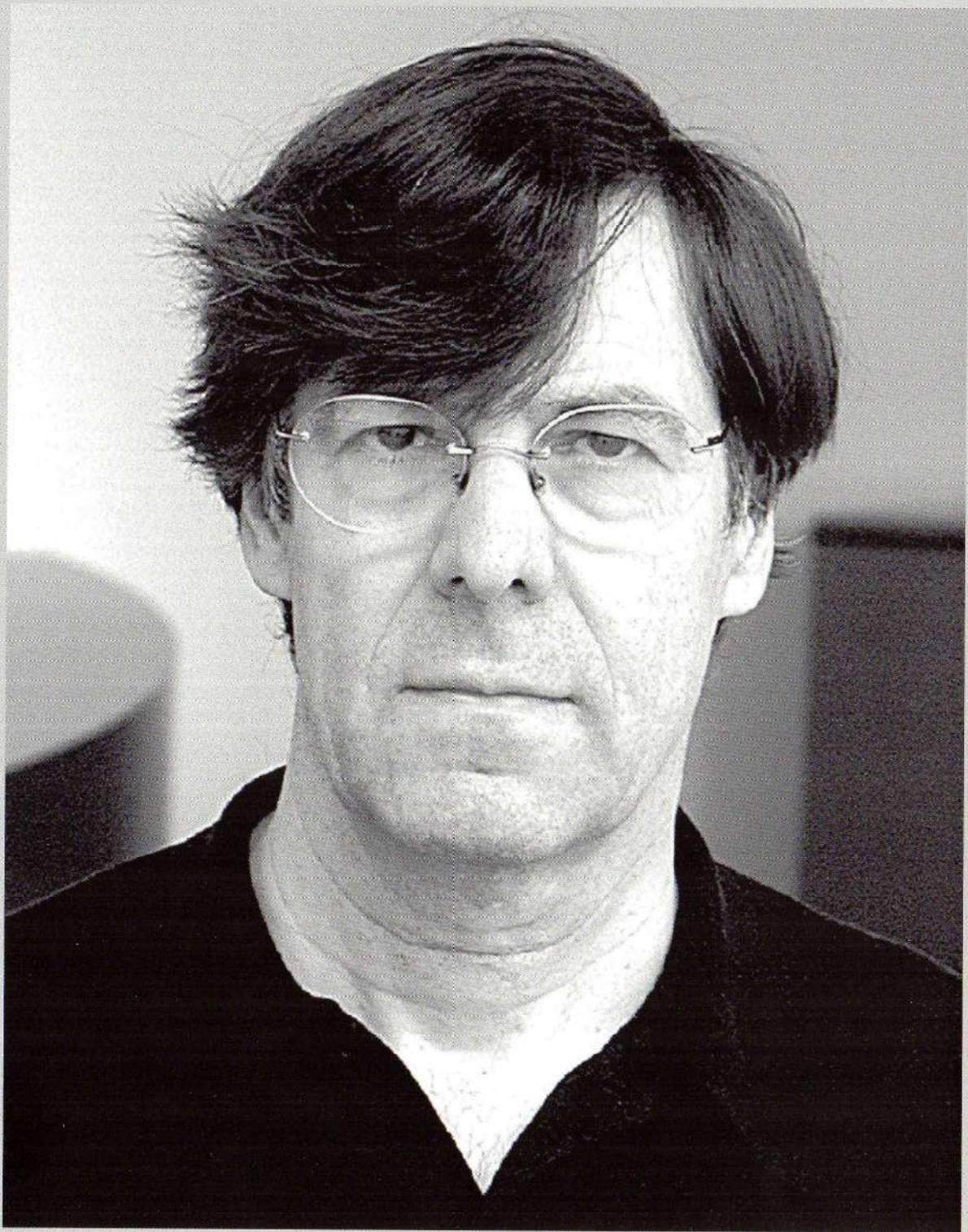
Composto dai migliori diplomati del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, oggi tutti docenti nei conservatori italiani, si è esibito tra l'altro nei festival di Houston, Praga, Budapest, Parigi, Barcellona, Zagabria e nelle stagioni concertistiche dell'Accademia Chigiana di Siena, Autunno Musicale di Como, I.U.C., Arena di Verona, G.O.G., Cantiere d'Arte di Montepulciano, Festival Puccini di Torre del Lago, Biennale di Venezia.

Ha inciso per la B.M.G. e nel 1985 ha ottenuto il primo premio assoluto al concorso internazionale di Stresa. Nel 2000 ha effettuato una tournée in Sudamerica.

Naqqara Junior

È stato fin dall'inizio (1984), il vivaio nel quale i migliori tra i giovanissimi percussionisti del Conservatorio "G. Verdi" di Milano hanno potuto cimentarsi e perfezionarsi; è stato inoltre un'opportunità, per molti di loro, di acquisire esperienza nel repertorio cameristico favorendo il loro inserimento nella professione.

Molti dei membri di "Naqqara Senior" sono anche prime parti nelle orchestre italiane e insegnanti nei Conservatori.



André Richard.

Spazio Antologico (Via Mecenate, 84)
 lunedì, 8 novembre 2004, ore 20.30

Experimentalstudio
der Heinrich-Strobel-Stiftung
des Südwestrundfunks e. V.,
Freiburg

André Richard, direttore

Michael Acker, regia del suono,
 informatica musicale

Reinhold Braig, regia del suono,
 informatica musicale

Joachim Haas, regia del suono

Mahamad Ghavi Helm, zarb e daf

Roberto Fabbriani, flauto

Barbara Maurer, viola

Marco Blaauw, tromba

Barbara Hannigan, soprano

Michele Lomuto, trombone

Luigi Ceccarelli (1953)

De zarb à Daf (1997)

17'

per percussionista con zarb e daf
 e suoni di zarb e daf
 elaborati elettronicamente

Aldo Clementi (1925)

Parafrasi II (2004)

8'

per flauto e nastro magnetico
Prima esecuzione assoluta

Dario Maggi (1944)

Bagliori (2001)

25'

per tromba, soprano e live electronic
Prima esecuzione assoluta

Lucia Ronchetti (1963)

Il sonno di Atys

12'

Studio per viola e live electronics (2003-04)

- *Animato sotterraneo, Troubler le silence*

- *Adagio, profondo "Sangaride"*

- *Immobile "Le sommeil"*

Prima esecuzione in Italia

Giacomo Manzoni (1932)

Quanto oscura selva trovai (1995)

20'

su testo di Dante e altri,
 per trombone, processori elettronici
 e nastri magnetici

In collaborazione con RAI - Radio Tre
 (trasmissione in differita il 16 gennaio 2005)

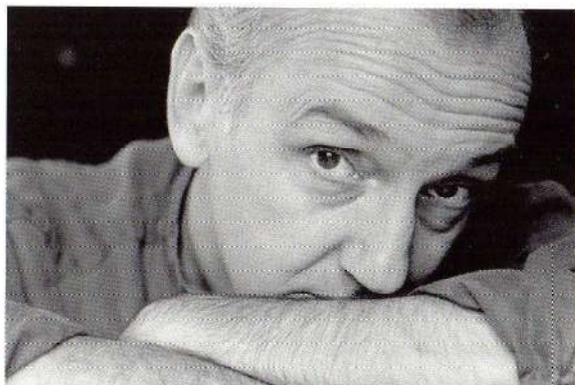
Luigi Ceccarelli
De Zarb à Daf

De Zarb à Daf è il risultato dell'incontro tra due mondi musicali distanti come lo sono la musica elettroacustica e la musica tradizionale iraniana. È il tentativo di fondere due culture nella creazione di una musica che risultasse emozionale per entrambe, mantenendo nello stesso tempo un legame con la tradizione del passato e la proiezione nel futuro verso territori inesplorati.

De Zarb à Daf rappresenta anche l'incontro di due musicisti con esperienze molto diverse. Luigi Ceccarelli, compositore elettroacustico, e Mahamad Ghavi Helm, percussionista, si sono incontrati per la creazione di questo lavoro e tra loro è nata subito un'intesa, musicale e umana, che li ha portati a una collaborazione intensa che continua ancora oggi. Zarb e Daf sono i due tamburi della musica tradizionale iraniana utilizzati per la realizzazione di tutte le parti del pezzo, dai suoni memorizzati ed elaborati al computer ai suoni eseguiti dal vivo. *De Zarb à Daf* vuole essere un omaggio al maestro Téhèrani, innovatore della tecnica dello Zarb. Questo lavoro si propone idealmente di esserne una ulteriore continuazione, integrando la millenaria tecnica manuale con la tecnologia digitale. L'opera è stata realizzata come *commande* dell'"Institut International de Musique Electroacoustique" di Bourges; è stata eseguita per la prima volta al festival "Syntèse" 1997 di Bourges e ha ricevuto una "Honorary Mention" al "Prix Ars Electronica" di Linz nel 1998.

La sua ideazione e la sua realizzazione sono avvenute durante il soggiorno dell'autore nello studio Charybde di Bourges nella primavera del 1997.

Luigi Ceccarelli



Luigi Ceccarelli.

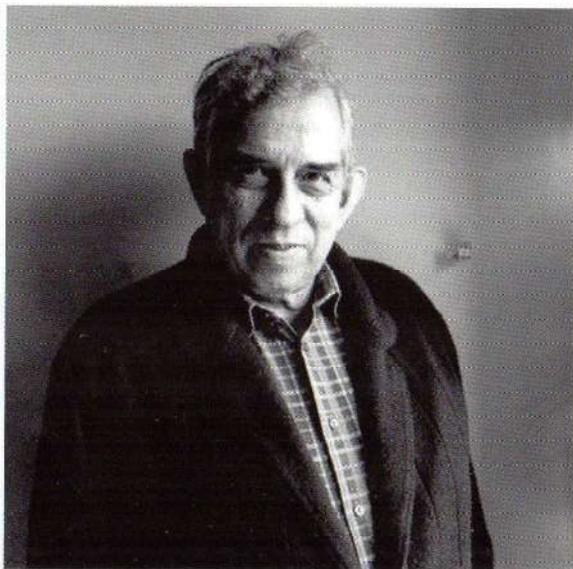
Aldo Clementi
Parafrasi II

Il titolo *Parafrasi II* suggerisce l'idea di elaborazione di un materiale musicale preesistente, con riferimento a procedimenti utilizzati da compositori del XIV-XVI secolo (Dufay, Josquin...), per ricavare nuove potenzialità espressive e melodiche dal *cantus firmus* e a una prassi ottocentesca secondo cui a un'opera appena scritta seguivano le parafrasi; sicuramente molto famoso nel genere fu Liszt.

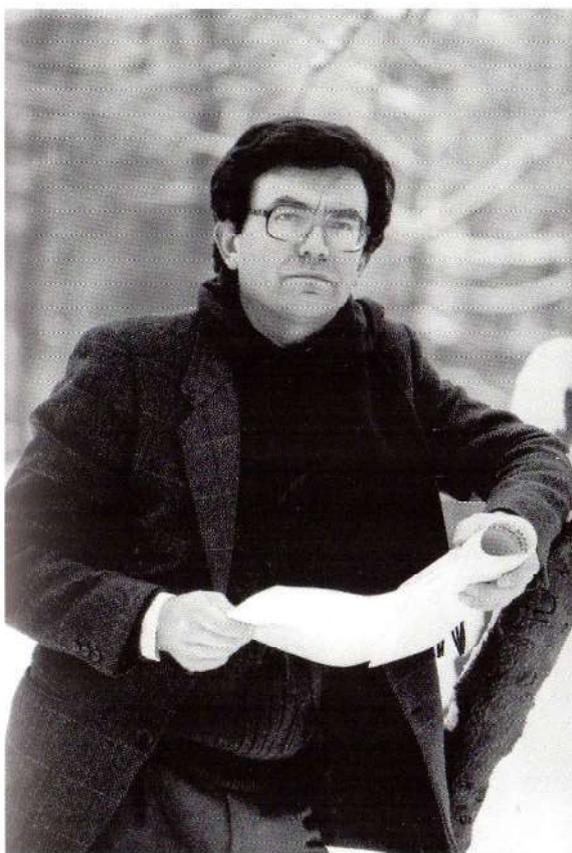
Nel parafrasare, Aldo Clementi opera in modo consono al suo far musica, confermando il Canone (e quindi il Contrappunto), cardine della sua arte, e sottolineando che un preciso artigianato è base fondamentale per una qualsiasi estetica. Non è per lui concepibile un modo di comporre che non sia mediato o programmato.

L'imitazione è intesa come autocancellazione. I suoni molto vicini fra loro determinano variabili e cangianti frizioni attorno a un unico *cluster*. Stilisticamente è percepibile un mutevole stato di continua vertigine sonora.

Roberto Fabbriciani



Aldo Clementi.



Dario Maggi.

Dario Maggi
Bagliori
per tromba, voce ed elettronica (1999-2004)

Da ogni pezzo che scrive un compositore esce mutato: fosse vero il contrario, vorrebbe dire che si è vissuta invano una parte della propria esistenza. Questo per me è particolarmente vero per la partitura odierna.

La fenomenologia, per così dire, di questo cambiamento è legata al metodo di lavoro e al rapporto di feconda collaborazione con l'*Experimentalstudio* di Friburgo. La composizione ha proceduto per approssimazioni successive, nel senso che una prima redazione della partitura è stata parzialmente eseguita in studio – grazie alla disponibilità di Gabriele Cassone e di Daniela Uccello – ed incisa su CD. Le tracce audio così ottenute hanno fornito due “interpreti virtuali” presenti in studio, il materiale concreto su cui lavorare durante tre successivi periodi di lavoro a Friburgo. L’ascolto degli esiti sonori, frutto dell’incontro tra le tracce audio e la formidabile strumentazione dell'*Experimentalstudio*, e il continuo confronto con lo staff dello *Studio* (e col suo direttore André Richard in particolare), hanno evidenziato, di volta in volta, ciò che poteva essere modificato o sviluppato (talvolta ciò che invece si rivelava impraticabile o meno interessante) nella partitura, che ha così attraversato diverse redazioni.

La prima intuizione del pezzo e la sua messa a punto secondo le modalità descritte si collocano tra il '99 e il 2002 (più qualche piccola modifica ulteriore): alla fine la mia idea di *suono* e il mio modo di pensare il *tempo* si erano profondamente modificati.

Tenendo conto dell’anno in cui siamo, del luogo in cui il lavoro si è svolto (allo *Studio* di Friburgo, Nono sviluppò molti dei suoi lavori, e dalle pareti dello *Studio* più di una grande foto dà l’impressione di assistervi) e del ricordo di qualche mio incontro con lui (soprattutto a Venezia, nel 1981), mi è parso bello dedicare il pezzo alla memoria di Luigi Nono.

Bagliori è scritto per tromba in do, soprano coloratura (nota più acuta per entrambi gli interpreti: mi con tre tagli in collo sopra la chiave di violino) e *live electronic*; non esistono materiali pre-costituiti stoccati su nastro o su disco fisso, tutto ciò che si ascolta è frutto della *performance* degli interpreti e del suo trattamento via computer in tempo reale. Su computer sono semplicemente memorizzate le ottantacinque diverse configura-

zioni del sistema: vale a dire il compito che ognuna delle apparecchiature coinvolte deve svolgere, istante per istante; il tutto a partire da quanto fanno quelle due "apparecchiature" molto particolari che sono i due interpreti...

Quanto agli interpreti, mi interessavano due "strumenti" di ugual tessitura, e dalle caratteristiche di emissione in parte simili (sono entrambi "strumenti" a fiato, capaci sia di "filare" il suono che di emetterlo violentemente), ma suscettibili di una notevole differenziazione reciproca, quando necessario.

Il soprano canta fonemi asemantici (notazione tramite alfabeto fonetico internazionale). La mancanza di un testo fornito di significato ha un valore "espressivo", anche se questo può sembrare un paradosso: volevo concentrarmi sulla "carica" espressiva legata all'articolazione di certi fonemi (è evidente, per esempio, che una consonante occlusiva emessa "forte" non ha lo stesso tipo di sonorità e lo stesso tipo di potenziale espressivo di una vocale emessa dolcemente in "piano"). In questo senso la presenza di un testo mi è apparsa fuorviante.

È stato fatto un uso intensivo dell'attrezzatura *hardware* e *software* dello *Experimentalstudio*. A titolo di esempio, cito: eco multipla, con progressiva deformazione timbrica e *stretching* temporale (realizzata con apposito *patch* elaborato sul *software* Max), riverberi da 3" a 40", micro e macro deformazioni/moltiplicazioni del *pitch* (cioè di una certa nota o gruppo di note), *reverse*, trattamento del suono tramite *ring modulator* e successivo filtraggio, *vocoder* usato in funzione di irregolarizzazione ritmica. I due interpreti dispongono di pedale da premere/rilasciare in alcuni passaggi della composizione (*in/out* nell'invio di segnali audio da elaborare al *computer*).

Il pezzo si organizza attorno a una decina di "situazioni" principali, che ritornano a più riprese mutandosi progressivamente, un po' come capita – se vogliamo – ai temi musicali in una partitura "tradizionale".

L'esecuzione richiede dieci canali audio: otto diffusori tutto attorno al pubblico, due sopra il pubblico. La ricerca sulla spazializzazione fa parte del progetto originario del pezzo, e ne rende poco auspicabile, da un punto di vista artistico, l'implementazione su di un numero di canali audio diverso da quello originale.

La partitura è divisa, ma senza soluzione di continuità, in tre sezioni A, B, C, che investigano –

utilizzando il software di spazializzazione dell'*Experimentalstudio* (halaphon) – diverse modalità di movimento del suono: destra/sinistra e davanti/dietro in A, movimento rotatorio in B, bruschi movimenti random, contrapposti alla sensazione di mancanza di direzionalità (suono proveniente dalle casse poste sopra il pubblico) in C.

Formalmente, ho cercato di organizzare la composizione lungo una linea "ascendente" da inizio a fine pezzo, sia in senso espressivo che nel senso del registro impiegato (di fatto la partitura termina con la nota più acuta emessa dai due interpreti, il mi con tre tagli in collo sopra il rigo di violino). Questo percorso si svolge però lungo un itinerario non rettilineo, ma secondo una serie di "ondate" successive; in particolare, la sezione B segna un momento di stasi, di calma relativa lungo il percorso.

Dario Maggi

Lucia Ronchetti

Il sonno di Atys

Studio per viola ed elettronica live (2003)

Il sonno di Atys è uno studio basato sull'esplorazione delle possibilità polifoniche della viola attraverso il trattamento *live*, secondo il progetto di una evoluzione per stratificazione e accumulazione degli eco e delle tracce lasciati da una complessa e virtuosistica scrittura monodica.

La rivisitazione dell'ordito drammaturgico dell'*Atys* di Lully, dà luogo a un "ricercare" suddiviso in tre pannelli formali o "scene", in coincidenza con diversi livelli di trattamento e interazione informatica con la viola.

Il riferimento all'intreccio narrativo dell'*Atys* dà ampio spazio alla scena del sonno, quale improvvisa sospensione comunicativa e momento di ricezione involontaria da parte del protagonista di una realtà drammatica. La drammaturgia dell'opera è rivisitata e interpretata a partire da questa scena centrale che rappresenta un punto nevralgico di maturazione e di precipitazione degli eventi. La scena del sonno arriva nel momento in cui *Atys* ha compiuto il difficile cammino del disvelamento, a se stesso e agli altri, della selva intricata e labirintica dei propri sentimenti. Improvvisamente, il sonno lo invade. Attraverso una barocca carrellata di sogni felici e funesti, ad *Atys* viene comunicata una differente visione della realtà e del suo destino. Il risveglio di *Atys*, nuovamente logorato dai dubbi, fa precipitare tutto verso una deriva di rifiuto e di morte. Il dramma esplose in reticenze, cancellature, abbandoni fino alla scena della follia dove *Atys* uccide l'amata *Sangaride*, scambiandola per una creatura mostruosa.

Nell'*Animato sotterraneo*, *Troubler le silence*, secondo un *tactus* serratissimo, il violista ripercorre infinite volte le tracce lasciate sullo strumento dal suo stesso passaggio, secondo un'articolatissima monodia monocromatica che l'elettronica armonizza secondo diverse prospettive *fugate*, tendendo a ottenere degli slittamenti nell'orientamento temporale. La tensione drammatica, raggiunta dall'accelerazione del ricercare, si attenua e si stempera nell'*Adagio*, profondo "*Sangaride*" (*il faut laisser suspendre*), dove la viola canta l'ipotetica aria di un'opera impossibile, perché solo accennata. *Sangaride* oscilla nel suo trasporto sofferente tra eccessivi corrugamenti e eccessive distensioni. La melodia è un'elaborata *diminuzione* di una lenta scala cromatica ascendente che si arresta, quando raggiunge le altezze delle tonalità lulliane, per citare brevi frammenti dagli interventi di *Sangaride* nell'opera di Lully.



Lucia Ronchetti.

Il trattamento *live* attiva delle analisi spettrali in tempo reale, restituendo alcune parziali con diversi tempi di ritardo, in forma di contrappunto alla linea della viola.

In *Immobile "Le sommeil"* il sonno di Atys viene rappresentato realisticamente. La viola si trasforma in un organo "vivente" che rallenta il suo battito e penetra nel respiro profondo e ritmato tipico del sonno. Il suo "respiro" si diffonde nello spazio secondo l'idea di onde reiterative propagantesi dal fondo della sala verso il musicista. Questo sonno è turbato da una miriade di microcadenze "bruitistiche" e materiale che rappresentano le presenze felici e funeste. Il virtuosismo richiesto al trattamento *live* consiste nello sprigionarsi di una rappresentazione sonora naturalistica complessa, una natura morta tutta derivata dal trattamento *live*, senza alcun ricorso a frammenti registrati. Il sonno è interno alla viola (e al violista) e i suoi sogni riguardano l'immaginario delle sue percezioni.

Lucia Ronchetti

Giacomo Manzoni

Quanto oscura selva trovai (1995)
per trombone, processori elettronici
e nastri magnetici

La musica di scena per *Inferno di Dante*, nel “travestimento” di Edoardo Sanguineti per la regia di Federico Tiezzi (prima esecuzione, Ravenna luglio 1995), non era nata come una semplice “colonna sonora” puramente funzionale allo spettacolo, ma come un insieme di brani, la cui autonomia musicale andava al di là dell’occasione specifica. È così che ne ho potuto ricavare una composizione organica, eseguibile in due versioni: una per trombone, coro da camera, processori elettronici e nastro magnetico a otto piste su otto punti di diffusione, l’altra per lo stesso organico, ma con il coro registrato su nastro¹ e la possibilità di ridurre a quattro le piste registrate e i punti di diffusione.

I livelli di elaborazione musicale sono diversi: sonorità diretta (trombone e nella prima versione anche coro), sonorità registrata ed elaborata su nastro (ciò vale soprattutto per il coro, solo in misura trascurabile anche per il trombone) e *live electronics* mediante lo sfruttamento delle

straordinarie possibilità offerte dalla MARS (Musicals Audio Research Station). Nella versione da concerto è stata effettuata un’operazione analoga a quella da cui è scaturito il nuovo titolo, la creazione cioè di un “pseudotesto”, ovvero una ricombinazione (non però casuale) dei brani d’origine – comprese poche righe dei brani latini utilizzati da Sanguineti – secondo una logica che permette di dar luogo a un diverso e autonomo percorso. Della versione per la scena si è voluto lasciare però almeno una traccia con un brano recitato a dialogo con il trombone, quasi a testimonianza dell’iniziale destinazione. Nella presente versione la grande duttilità e capacità espressiva di Michele Lomuto, non solo come trombonista, ha consentito di affidare direttamente a lui la recitazione del dialogo, altrimenti eseguibile mediante registrazione su nastro.

Giacomo Manzoni

¹ Coro “Convito Musicale” diretto da Franco Sebastiani.



Giacomo Manzoni.

Giacomo Manzoni
Quanto oscura selva trovai
di Edoardo Sanguineti

Per me si va nella città dolente
per me si va nell'eterno dolore
per me si va tra la perduta gente
papé Satan papé Satan aleppe

Ultima regna canan fluvido contermina mundo,
spiritibus que lata patent, que premia solvunt.
Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.

Alberigo

Amor est passio quaedam innata procedens ex
visione formae alterius sexus

mezzo dir era nel dì ch'io è nostra
del poco che la selva era e pensier
selva diritta dirò quanto oscura
vita trovai è cose ch'io v'ho e sta
qual che ritrovai è che nel ben ma aspra
trattar dura smarrita da una per l'altre forte

cammin selvaggia vi più paura
a tanto per via che dal amara morte de cosa mi

Adamo

Ancor che mi sia tolto
lo muover, per le membra che son gravi,
ho il braccio a tal mestiere sciolto –

Sinone

quando tu andavi al fuoco, non l'avei tu così
[presto,
ma sì e più l'avel quando conlavi –

Adamo

tu dì ver, di questo:
ma tu non fosti sì ver testimonio,
là ove del ver fosti Troia richiesto –

Sinone

s'io dissi falso, e tu falsasti il conio:
e son qui per un fallo,
e tu per più ch'alcun altro demonio –

Adamo

ricorditi, spergiuero, del cavallo,
e siéti reo che tutto il mondo sallo –

Sinone

e te sia rea la sete, onde ti criepa
la lingua, e l'acqua marcia
che il ventre, innanzi alli occhi, sì t'assiepa –

Adamo

così si squarcia
la bocca tua, per tuo mal, come suole:
che s'io ho sete e omor mi rinfarcia,
tu hai l'arsura e il capo che ti duole,
e per leccar lo specchio di Narcisso,
non avresti a invitar molte parole.

Experimentalstudio

Lo Studio sperimentale della Fondazione Heinrich-Strobel è una istituzione che, per le sue caratteristiche eccezionali, si distingue sia dagli ensembles e dalle orchestre del Südwestrundfunk sia dalla Radio in generale. La sua finalità artistica, in quanto ensemble, consiste nel realizzare in concerto e in maniera esemplare le musiche più avanzate che utilizzano integrandoli i mezzi elettroacustici. In tale prospettiva, lo Studio ha finora sviluppato strumenti analogici e digitali, per le esecuzioni in sala da concerto, le cui concezioni di base sono state riprese da numerosi Studi di tutto il mondo.

I collaboratori dell'Experimentalstudio vanno considerati come musicisti che, tramite la strumentazione tecnologica, formano un ensemble d'interpreti al servizio della musica contemporanea. In quanto tale, da oltre trent'anni l'Experimentalstudio esercita la sua attività sulla scena internazionale e si produce in festival o in teatri importanti, quali Berliner

Festspielwochen, Holland Festival, Salzburger Festspiele, Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, Wiener Festwochen, Festival d'Automne di Parigi, Milano Musica, Teatro alla Scala, Carnegie Hall di New York, Festival Akiyoshidai in Giappone ecc.

Inoltre, l'Experimentalstudio, beneficiando del mecenatismo della Fondazione Heinrich-Strobel del Südwestrundfunk, invita ogni anno a Friburgo compositori di tutto il mondo per lavorare e realizzare in loco le loro opere con il concorso dei sei membri della équipe dello Studio. Così l'Experimentalstudio rappresenta un forum internazionale di arte e tecnologia. L'Experimentalstudio collabora con compositori famosi fra i quali si possono citare Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Dieter Schnebel, Klaus Huber, Hans Zender, Brian Ferneyhough, Emmanuel Nunes, Vinko Globokar, Luigi Nono. Negli anni Ottanta (1980-89), Luigi Nono è stato ospite permanente dello Studio; partendo da ricerche sonore condotte in collaborazione con alcuni strumentisti, sono nati i

celebri lavori con live-electronics dell'ultimo periodo produttivo di Nono, di cui fanno parte Das atemde Klarsein (1980-83), Io, frammento da Prometeo (1981), Prometeo. Tragedia dell'ascolto (1984-85) ecc. Le nuove tecnologie hanno permesso a Luigi Nono di realizzare le proprie idee creative, le cui radici si nutrono, fra l'altro, della scuola veneziana di Gabrieli, degli antichi canti della sinagoga, nonché dello spazio sonoro assai specifico di Venezia, sua città natale.

Tra le produzioni più recenti dello Studio figurano composizioni di Beat Furrer, Chaya Czernowin, Vinko Globokar, Julio Estrada, Mark André, Karlheinz Stockhausen, Johannes Maria Staud, Lucia Ronchetti, Uros Rojko, Dario Maggi, Gerard Pape, Hilda Paredes, Nicola Sani. La sua rilevante attività e le sue importanti produzioni hanno valso all'Experimentalstudio numerosi premi internazionali. Dal 1989 André Richard è il direttore artistico.

André Richard

Nato a Berna nel 1944, ha studiato canto, teoria musicale e composizione al Conservatorio di Ginevra, poi alla Hochschule für Musik di Friburgo i.B., dove ha seguito corsi di composizione di Klaus Huber e di Brian Ferneyhough. Ulteriori studi di musica elettronica lo hanno portato presso Hans-Peter Haller, allo Experimentalstudio della Fondazione Heinrich-Strobel del SWF, e all'IRCAM di Parigi. Fra le sue composizioni, eseguite in vari festival, si segnalano in particolare il *Quatuor à cordes*, *Échanges per orchestra e live electronics*, *Musique de rue*, azione scenica per flauto, clarinetto, violino, violoncello, pianoforte, percussioni e nastro magnetico, e *Glidif per clarinetto basso-contrabbasso, due contrabbassi e live electronics*, pezzi scelti per i festival mondiali della musica di Budapest, Francoforte, Oslo ed Essen. Per parecchi anni ha partecipato alla direzione dell'Institut für Neue Musik di Friburgo i.B. Con il coro di solisti di Friburgo, di cui è direttore artistico dal 1984, si è dedicato in modo particolare all'estetica del suono. Nel corso degli anni Ottanta ha lavorato in stretta collaborazione con Luigi Nono

per le esecuzioni di *Prometeo*, di *Caminantes...* *Ayacucho* e di altre composizioni di quel periodo.

È stato chiamato per la prima volta a dirigere l'orchestra nel corso del Festival d'Autunno di Varsavia del 1988, per guidare la prima esecuzione polacca di *Quando stanno morendo*. Diario polacco n. 2 di Luigi Nono.

Dal 1989 dirige lo Studio sperimentale della Fondazione Heinrich Strobel del SWF. Con questo Studio partecipa come interprete in campo internazionale a numerose esecuzioni di opere nuove che richiedono il live electronics.

Nella primavera del 2004 pubblica il primo Super Audio CD con opere di Luigi Nono. Il nuovo SACD contiene *Io*, frammento da *Prometeo* e *Das atmende Klarsein*. La critica internazionale ha dato ampio risalto alle sue interpretazioni, con i solisti Roberto Fabbriciani, *Ciro Scarponi*, il *Coro dei Solisti di Friburgo* e l'Experimentalstudio. Ha ricevuto il Premio Reinhold Schneider nel 1990, il Premio della Fondazione Christoph und Stephan Kast nel 1994 e il Premio Europeo della Cultura per la musica contemporanea.

Mahamad Ghavi-Helm

Nato a Tehran nel 1951, nella propria casa, ancora giovane, grazie ad uno zio musicista scopre le musiche tradizionali delle molte regioni di cui è composto l'Iran. A cinque anni riceve in dono il suo primo strumento a percussione. Sin dai primi anni la musica entra a far parte della sua vita quotidiana. A 11 anni entra al Conservatorio Superiore di Tehran, una scuola modello per l'epoca, nella quale la musica è insegnata insieme a studi più generali. Qui forma il suo bagaglio musicale e allo stesso tempo viene iniziato alla musica occidentale. Nel 1973 si trasferisce in Francia per perfezionarsi con Sylvio Gualda. Malgrado la lontananza geografica, continua a coltivare quotidianamente la musica che lo ha accompagnato durante la sua infanzia. Accanto all'attività di solista tiene seminari sull'arte dell'improvvisazione nella percussione iraniana e insegna percussione occidentale nei Conservatori di Palaiseau e all'ENM di Bourges. Ha suonato con molti dei maggiori maestri e musicisti dell'Iran. Le sue incisioni e le sue esibizioni lo hanno portato in Europa, Asia e America.

Roberto Fabbriciani

Nato ad Arezzo, diplomatosi giovanissimo, ha vinto numerosi concorsi e ha fatto parte delle *Orchestre del Maggio Musicale Fiorentino e della Scala*. Virtuoso, interprete originale e artista versatile, ha innovato la tecnica flautistica moltiplicando le possibilità sonore dello strumento. Ha collaborato con i maggiori compositori del Novecento che gli hanno dedicato numerose e importanti opere: Bussotti, Cage, Castiglioni, Clementi, De Pablo, Donatoni, Ferneyhough, Françaix, Gentilucci, Guarnieri, Hosokawa, Krenek, Kurtág, Manzoni, Morricone, Nono, Petrassi, Rihm, Risset, Sciarrino, Schnebel, Solbiati, Sotelo, Stockhausen, Takemitsu, Vacchi, Yun (*J. Cage Two*; *F. Donatoni Nidi, Fili, Midi*; *B. Ferneyhough Carceri d'invenzione*; *L. Nono Das atmende Klarsein*; *S. Sciarrino Fabbrica degli incantesimi*). Rapporto eletto è stato quello con Luigi Nono, con il quale ha lavorato a lungo, presso lo studio sperimentale della SWF a Freiburg, aprendo e percorrendo vie nuove e inusitate per la musica. «Le sorprendenti innovazioni di Fabbriciani (anche lui "calato" nello studio di Freiburg, e io "calato" nella sua maestria)», Luigi Nono (1981). Ha suonato in alcuni fra i più importanti festival: Biennale di Venezia (*Teatro La Fenice*), Maggio Musicale Fiorentino, Spoleto, Donaueschingen, Lisbona, Valencia, Granada, Madrid, Holland Festival, Edimburgo, Londra, Parigi, Avignone, Ginevra, Lucerna, Biennale di Zagabria, Dubrovnik, Varsavia, Bruxelles, Salisburgo, Vienna, Tokyo, Akyoshidai, Takefu, Tsuyama, Lockenhaus, Colonia, Monaco, Berlino. Ha effettuato recital per flauto solo,

flauto e pianoforte, flauto e orchestra presso prestigiosi teatri e istituzioni musicali: Scala di Milano, Filarmonica di Berlino, Gasteig e Hercules Saal di Monaco, Konzerthaus di Vienna, Barbican Hall e Royal Festival Hall di Londra, Teatro Châtelet e IRCAM di Parigi, Teatro Ginza e Suntory Hall di Tokyo, Sala Čajkovskij di Mosca e Carnegie Hall di New York, con orchestre quali l'Orchestra della Scala di Milano, dell'Accademia S. Cecilia di Roma, le Orchestre della Rai, ECYO, Ensemble Modern, Bavarian Chamber Orchestra, United Berlin, London Sinfonietta, LSO, RTL Luxembourg, BRTN Brussel, Orchestre Symphonique de la Monnaie, WDR di Colonia, SWF di Baden-Baden, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Bayerischer Rundfunk, Münchener Philharmoniker. Ha suonato come solista con i direttori Claudio Abbado e Roberto Abbado, Berio, Bour, Chailly, Comissiona, Fötvös, Fedoseyev, Ferro, Gavazzeni, Gelmetti, Gielen, Klee, Kachidse, Maderna, Maag, Muti, Peskó, Sinopoli, Tamayo, Zagrosek, Zender. Ha interpretato, come flautista-protagonista in scena, numerose opere contemporanee tra le quali: *Blaubart di C. Togni (Teatro alla Scala)*, *L'ispirazione di S. Bussotti (Maggio Musicale Fiorentino)*, *Hyperion di B. Maderna (Freiburg Theater)*, *Don Perlimplin di B. Maderna (Biennale di Venezia)*. Ha inciso numerosi dischi e attualmente tiene il Corso di perfezionamento presso l'Università del Mozarteum di Salisburgo.

Barbara Maurer

Nata a Welzheim (Germania), diplomata alla Musikhochschule di Freiburg (con Ulrich Koch) e alla Guildhall School of Music di Londra (con David Takeno), dal 1985 svolge un'intensa attività concertistica come solista e camerista in tutta Europa, negli Stati Uniti e in Giappone, soprattutto nel campo della musica del Novecento. Vincitrice del Premio Kranichstein nel 1986; membro dell'Ensemble Recherche dal 1989; dal 1998 è docente presso i "Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik". Autrice di numerose traduzioni di testi filosofici e musicologici e di pubblicazioni sul ruolo dell'interprete, ha al suo attivo anche più di trenta incisioni di CD.

Marco Blaauw

Teso a perfezionare sempre più la tecnica e il repertorio della tromba, integra il proprio impegno suonando in noti ensemble internazionali, con progetti solistici di musica contemporanea espressamente composta o improvvisata, cooperando a stretto contatto con i compositori. Molti lavori sono scritti specificamente per lui o da lui sollecitati: fra l'altro, composizioni di Peter Eötvös, Karlheinz Stockhausen, Richard Ayres e Isabel Muncry.

Nato in Olanda nel 1965, ha dapprima studiato allo Sweelinck Conservatorium di Amsterdam, per poi perfezionarsi con Pierre Thibaud a Parigi e con Markus Stockhausen a Colonia.

Vanta una carriera internazionale come solista con il Klangforum di Vienna, la Sinfonietta di Londra, l'Ensemble Schönberg, l'Orchestra Sinfonica della Radio Olandese e quella della Radio Nazionale Polacca.

Nell'autunno 2004 sarà solista in occasione della prima esecuzione della scena finale dell'opera Sonntag aus Licht di Karlheinz Stockhausen.

È membro dell'ensemble "musikFabrik" di Colonia.

La sua attività è documentata da varie produzioni radiofoniche e discografiche.

Tiene masterclasses ai Corsi estivi Internazionali di Darmstadt e ai Corsi Stockhausen.

"Fin dal primo momento io ho immaginato un trovatore che diffonde notizie mediante la sua arte. Ed è esattamente questo che io desidero ottenere con la mia tromba."

Barbara Hannigan

Canadese, ha compiuto gli studi musicali alla Università di Toronto (1998) con Mary Morrison, perfezionandosi poi al Banff Centre for the Arts, The Steans Institute for Young Artists di Ravinia, al Centre d'Arts Orford e infine al Conservatorio dell'Aia con Meinard Kraak.

Nel dicembre 1999 ha "creato" alla Netherlands Opera la parte di Saskia de Vries in Writing to Vermeer di Louis Andriessen e del regista cinematografico britannico Peter Greenway.

Oltre che interprete di opere di Britten, Mozart, Gluck, Janáček, Hasse, M.-A. Charpentier, Händel, nel gennaio 2003 ha interpretato in prima assoluta l'opera monologo One di Michel van der Aa per soprano, film e electronics: più di recente ha "creato" alla National Reiseopera di Amsterdam la parte di Liza in Wet Snow di Jan van de Putte.

Ospite regolare di numerosi ensembles, quali Asko Ensemble, Canada's Amici, Arraymusic, Continuum, New Music Concerts, Musikfabrik, Ives Ensemble, London Sinfonietta, particolare

successo hanno riscosso le sue interpretazioni di composizioni di Ligeti: Mysteries of the Macabre, Aventures, Nouvelles Aventures, Requiem.

Notevoli anche le sue interpretazioni di Higgelty Piggelty Pop e di Song and a Sea Interlude di Oliver Knussen, nonché di Here (to be found) di Michel van der Aa. Si è esibita con importanti orchestre quali: Holland's Radio Philharmonic Orchestra, SWR German Radio Orchestra, Gurzenicher Orchestra di Colonia, Frankfurt Baroque Orchestra, e con direttori quali Reinbert de Leeuw, Esa Pekka Salonen, Ingo Metzmacher, Michael Gielen, Peter Eötvös, Dennis Russell Davies.

Fra le sue interpretazioni più recenti ricordiamo ancora: Rinaldo di Händel all'Opera di Toronto, Requiem di Ligeti al Festival di Salisburgo, Correspondances di Dutilleux con la Toronto Symphony Orchestra. Nel corso del 2004 e nel 2005 si esibirà alla Netherlands Opera, oltre che a Budapest, Oslo, Berlino, Venezia.

Michele Lomuto

Nato a Bari, nel 1982 si è imposto sulla scena internazionale come interprete di Sequenza V di Luciano Berio, e quindi come solista in Ofanim e in Outis, andata in scena al Teatro alla Scala nel 1996.

Al rapporto di collaborazione con Berio si è presto affiancato uno stretto rapporto con i più importanti compositori viventi, per i quali è l'ideale interprete di riferimento.

Hanno scritto per lui: Bussotti, Clementi, Corghi, Donatoni, Francesconi, Mortari, Manzoni, Gentilucci, Gaslini, Panni, Mangelberg, Wagenaar, Samori, Cardini, Bortolotti, De Rossi Re, Colombo Taccani,

Cifariello Ciardi, Esposito, Piacentini, Di Scipio.

È stato invitato dalle più importanti istituzioni internazionali:

Festival Italia-España, Madrid; Wittener Tage für Neue Musik; Foundation Maeght, Saint-Paul-de-Vence; Fundação Gulbenkian, Lisboa; University of Toronto; Espace Music, Ottawa; Mc Gill University, Montreal; Confrontaties, Rotterdam; Mozarteum, Salzburg; Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma; Teatro alla Scala, Milano; Maggio Musicale Fiorentino; University of British Columbia, Vancouver; Biennale di Venezia; Festival Wien Modern; The Jerusalem Symphony

Orchestra; Philharmonie, Berlin; Università di Bologna; Nuova Consonanza, Roma; Westdeutscher Rundfunk, Köln; I Pomeriggi Musicali, Milano; Spoleto Festival; Monday Evening Concerts, Los Angeles; Musica, Strasbourg; Harvard University, Cambridge, MA; Musik Triennale, Köln; The South Bank Centre, London; Aspects de la Musique Contemporain, Caen; Ravenna Festival; Rotterdamse Kunststichting; Autumn Festival, Warsaw; University of Helsinki; The 92nd Street, New York. Nel 1997 è stato professore a contratto presso l'Istituto di Filosofia e Scienze del linguaggio dell'Università degli Studi di Bari.