MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

TEATRO ALLA SCALA

I percorsi 2006 di Milano Musica

dal 22 settembre
al 9 novembre 2006

1 spettacolo
10 concerti
3 incontri / concerto

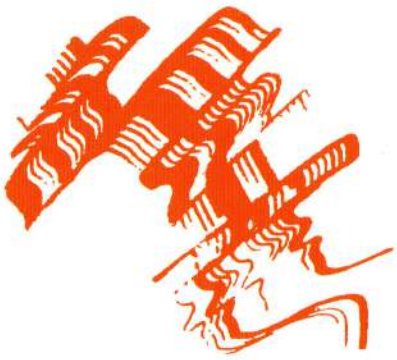
Teatro alla Scala
Conservatorio "G. Verdi"
Museo Nazionale della Scienza
e della Tecnologia "Leonardo da Vinci"
Teatro Dal Verme
Auditorium di Milano
Spazio Sirin

percorsi di musica d'oggi 2006

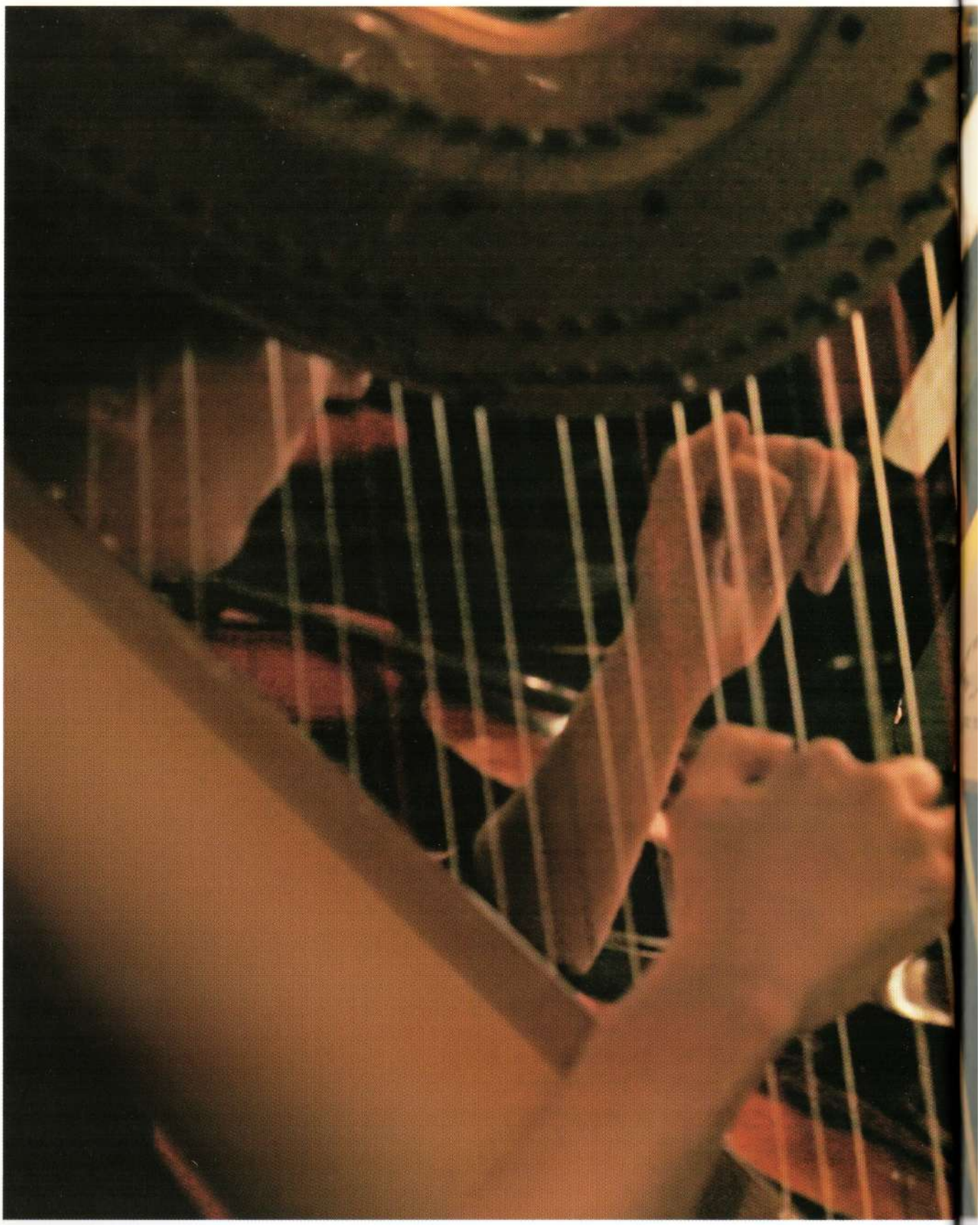
15° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

M. MADDALENA NOVATI
Piazza Bolivar. n. 6
20146 MILANO

MILANO MUSICA
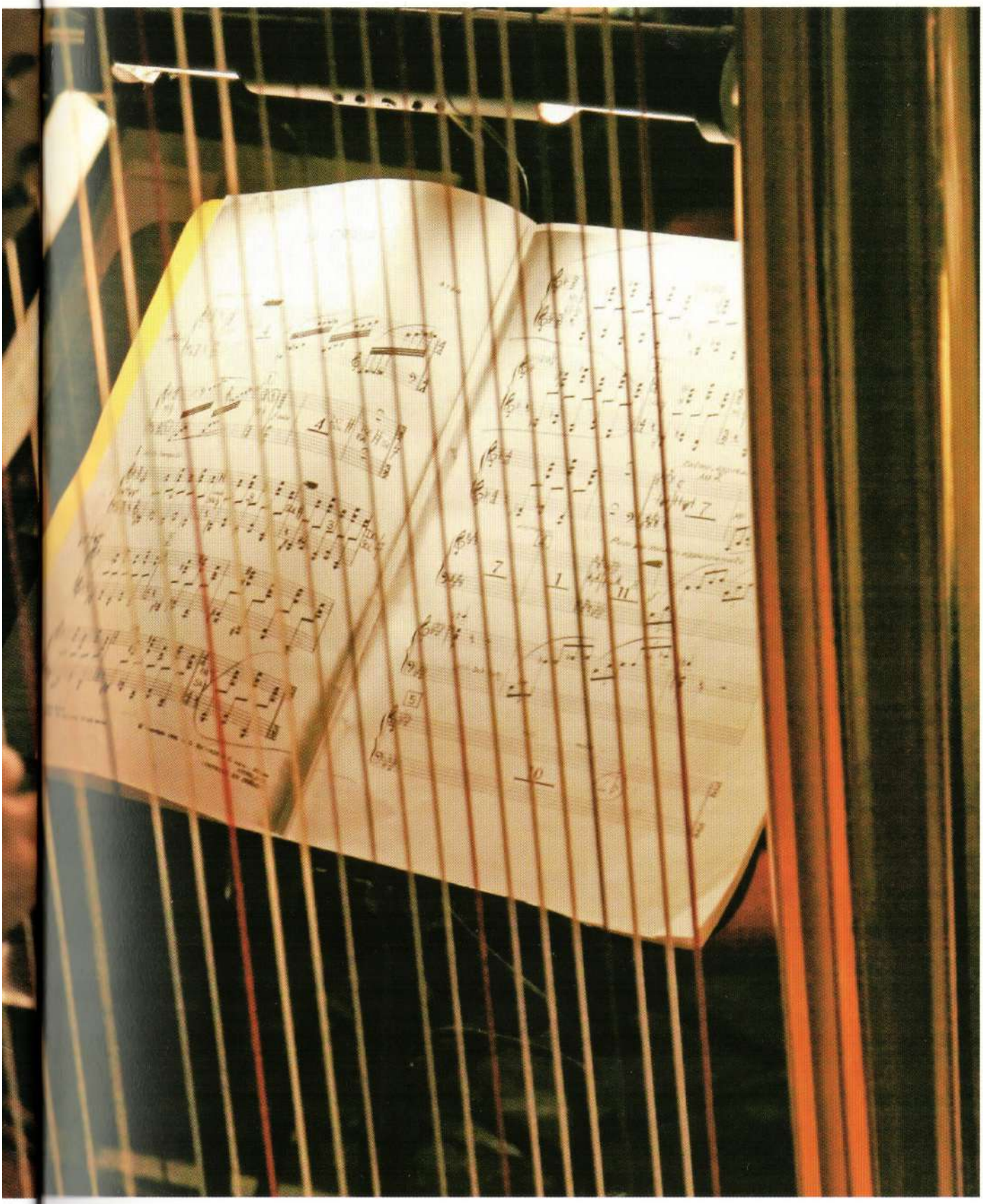


MILANO MUSICA
via Pontaccio, 10 - 20121 Milano
www.milanomusica.org



BANCA INTESA SOSTIENE IL 15° FESTIVAL DI MILANO MUSICA.

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



CONOSCIAMO IL VALORE DELLA CULTURA
E NE FAVORIAMO LA DIFFUSIONE.

Banca Intesa

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

TEATRO ALLA SCALA

I percorsi 2006 di Milano Musica

dal 22 settembre
al 9 novembre 2006

1 spettacolo
10 concerti
3 incontri / concerto

Teatro alla Scala
Conservatorio "G. Verdi"
Museo Nazionale della Scienza
e della Tecnologia "Leonardo da Vinci"
Teatro Dal Verme
Auditorium di Milano
Spazio Sirin

percorsi di musica d'oggi 2006

15° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

con il contributo di

Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Dipartimento dello Spettacolo

Milano
Comune di Milano
Cultura

Provincia di Milano
Settore cultura, culture e integrazione

RegioneLombardia
Culture, Identità e Autonomie della Lombardia

Fondazione Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde

Fondazione Banca del Monte di Lombardia

Banca Intesa

Lundbeck

AstraZeneca

museo nazionale della scienza e della tecnologia leonardo da vinci

TDK

MILANO PER LA SCALA
fondazione di diritto privato
GIOVANI

le centre culturel français de milan

Amici di Paganini

Secretaría de Relaciones Exteriores

Embajada de México

Consolato Generale del Messico a Milano

CONACULTA · FONCA

CASA RICORDI

EDIZIONI SUVINI ZERBONI

Rai Trade

Rai Radio 3

Mariuccia Rognoni

MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Soci Fondatori

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

Soci Onorari

Letizia Moratti
Sindaco di Milano

Stéphane Lissner
Sovrintendente e Direttore artistico del Teatro alla Scala

Massimo Ferrario
Direttore RAI Centro di Produzione di Milano

Leonardo Taschera
Direttore del Conservatorio "G. Verdi"

Claudio Abbado
Salvatore Accardo
Pierre Boulez
György Kurtág
Giacomo Manzoni
Maurizio Pollini
Salvatore Sciarrino

Consiglio Direttivo

Paolo Martelli
Presidente

Duilio Courir
Ralph Fassey
Vicepresidente
Massimo Ferrario
Mimma Guastoni
Stéphane Lissner
Francesco Micheli
Luciana Pestalozza

Direttore Artistico
Luciana Pestalozza

Comitato Artistico
Maurizio Agamennone
Gianmario Borio
Mario Messinis
Fortunato Ortombina
Luciana Pestalozza

Assistente direzione artistica e organizzazione
Luisella Molina

Ufficio Edizioni
Laura Ajmar

Ufficio Stampa del Teatro alla Scala
Carlo Maria Cella

Amministrazione
Sergio Canapini

Soci

Laura Ajmar
Mario Allemandi
Mario Amonte
Paolo Arata
Francesca Arrigoni
Giulio Artom
Guido Artom
Gae Aulenti
Maria Baccalini
Luisa Baccani
Massimo Bacci
Renata Barcella
Anna Carla Bassetti
Maria Teresa Bazzi
Laura Bosio
Ennio Brion
Lucio Capaccioni
Alfredo Cristanini
Anna Crespi
Gianni Battista Curioni
Franco De Benedetti
Carlo Dell'Acqua
Gillo Dorfles
Landa Ferroni
Aldo Fiacco
Anna Maria Formiggini
Paola Forti
Silvia Giacomoni
Anna Guadagnino
Giovanni Iudica
Lorenza Sibilia Iudica
Enrico Lainati
Bruno Lorenzelli
Fabio Malcovati
Maria Majno
Beatrice Marangoni Kirch
Laura Martelli
Lodovico Meneghetti
Anna Rosa Meoni
Franco Merlo
Giancarla Pandini Merlo
Gianmarco Moratti
Alessandra Mottola Molfino
Yuki Myftiu
Paolo Negrato
Furio Pace
Marco Pace
Nicola Pace
Francesca Pelizzoni
Carlo Penzo
Lia Penzo
Giulio Pestalozza
Elena Plebani
Ermanno Redaelli
Luigi Riboldi
Franca Rigamonti Berrini
Mariuccia Noé Rognoni
Maria Luisa Sangalli
Giovanni Savoiardo
Olga Scevkenova
Piero Schlesinger
Sergio Silienti
Giovanni Svetlich
Giovanni Tenconi
Tilde Tenconi
Marina Vaccarini
Massimo Vitta Zelman
Biancamaria Zedda

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

Stato Italiano

RegioneLombardia

Milano
Comune di Milano

Provincia di Milano

CAMERA DI COMMERCIO *di Milano*

FONDAZIONE CARIPLO

PIRELLI S.p.A.

Eni

GRUPPO FININVEST

GENERALI

SEA AEROPORTI DI MILANO LINATE E MALPENSA

AEM SPA

Banca Intesa

Banca Popolare di Milano

Enel

CORRIERE DELLA SERA

Posteitaliane

FONDAZIONE BANCA DEL MONTE DI LOMBARDIA

IVA
RIVA FIRE

MILANO PER LA SCALA
fondazione di diritto privato

ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente	**Letizia Moratti** *Sindaco di Milano*
Vice Presidente	**Bruno Ermolli**
Consiglieri	**Stéphane Lissner** **Francesco Micheli** **Renato Ravasio** **Paolo Scaroni** **Carlo Secchi** **Fiorenzo Tagliabue**

Stéphane Lissner
Sovrintendente e Direttore artistico

Fortunato Ortombina
Coordinatore della Direzione artistica

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente	**Giovanni Cossiga**
Membri effettivi	**Mario Cattaneo** **Angelo Provasoli**
Membro supplente	**Domenico Antonio Mesolella**

Il 22 settembre 2006 inizia la nuova stagione di Milano Musica dedicata quest'anno ai Percorsi di musica d'oggi, *la stagione che viene intercalata ai Festival monografici, per dare spazio ai molteplici orizzonti della musica d'oggi.*
Caratteristica di questa stagione è la presenza, in concerti sinfonici e da camera, di un pensiero teatrale che pervade le composizioni di molti autori, da Bussotti a Guarnieri, da Nieder a Berio, a Stravinskij.
L'inaugurazione è particolarmente significativa, perché sottolinea il rafforzato rapporto con il Teatro alla Scala. Il 22 settembre la Scala presenterà infatti le proprie produzioni Sancta Susanna *di Hindemith e* Il dissoluto assolto *di Azio Corghi, alle quali il pubblico di Milano Musica potrà assistere in base a una speciale convenzione con il Teatro.*
Seguiranno altre dieci serate dedicate principalmente ad autori europei e americani, che verranno eseguiti da prestigiosi gruppi musicali italiani ed europei.
Dopo lo spettacolo alla Scala, sarà la volta di un concerto del Quartetto Prometeo, giovane gruppo italiano, in un programma di "classici" del Novecento, in cui si inserisce una novità per Milano di Fabio Vacchi.
Seguono un omaggio a Sylvano Bussotti per il suo 75° compleanno e un ricordo di Niccolò Castiglioni, nel 10° anniversario della scomparsa. Il concerto è affidato a uno storico gruppo veneziano, fondato da Claudio Ambrosini, l'Ex Novo Ensemble.
Un gruppo di solisti sarà al centro della quarta serata, ospitata nella Sala delle Colonne del Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia dedicata ad autori italiani, fra cui spiccano Franco Donatoni, con le Françoise Variationen *per pianoforte, solista Maria Grazia Bellocchio, e Adriano Guarnieri, con* Solo di donna *per la voce di Daniela Uccello, con un gruppo cameristico ed elettronica. Inoltre due novità di Sandro Gorli e Alessandro Melchiorre.*
Nel concerto successivo ascolteremo, del triestino Fabio Nieder, in prima assoluta, un'opera per voci sole ed elettronica. Completeranno il programma composizioni di Niccolò Castiglioni e Carlo Gesualdo da Venosa. L'esecuzione sarà affidata ai Neue Vocalsolisten Stuttgart.
La Francia, con due fra i massimi compositori di oggi, Hugues Dufourt e Gérard Grisey, unitamente ai giovani Yan Maresz e Philippe Hurel, sarà al centro del concerto che l'Ensemble Court-Circuit, per la prima volta in Italia, presenterà con la direzione di Pierre-André Valade. Il concerto è organizzato in collaborazione con le Centre Culturel Français de Milan.
Ricordiamo poi la serata dedicata a György Kurtág per il suo 80° compleanno: la violinista giapponese Hiromi Kikuchi e il Quartetto Keller eseguiranno opere del maestro in prima italiana. Il programma si concluderà con un Quartetto di Schubert.
A un giovane ensemble italiano, il Dynamis Ensemble, e al suo direttore, il compositore messicano Javier Torres Maldonado, il compito di far conoscere al nostro pubblico autori messicani e spagnoli. Questo concerto sarà realizzato in collaborazione con il Ministero degli Affari Esteri del Messico, con l'Ambasciata e il Consolato Generale a Milano del Messico e con Conaculta - Fonca.
Torniamo in Italia con l'Orchestra della RAI e un programma dedicato a Giacomo Manzoni e a un giovane di sicuro talento, Stefano Gervasoni. Il programma sarà completato dalla Passacaglia *di Webern.*
In conclusione, due concerti straordinari ancora al Teatro alla Scala: Maurizio Pollini, con un programma dedicato a Luciano Berio, che affianca a sue esecuzioni pianistiche, l'op. 11 di Schoenberg e l'op. 106 di Beethoven, composizioni di Luciano Berio per voce e per altri strumenti. Nella serata successiva Pierre Boulez con il suo Ensemble intercontemporain, che presenterà la suite da L'histoire du soldat *di Stravinskij accanto a un'opera,* Streets, *del francese Bruno Mantovani e alla riproposta di* Dérive 2 *dello stesso Boulez.*
Affiancheranno i concerti tre serate con musica, video e conversazioni dedicate ad Arnold Schoenberg, Sylvano Bussotti e Niccolò Castiglioni.
Tutti i concerti saranno registrati e trasmessi da RAI Radiotre.

Programma generale

1

venerdì 22 settembre 2006 - ore 20
Teatro alla Scala

Marko Letonja, *direttore*
Patrizia Frini, *regista*
da un'idea originale di Giancarlo Cobelli
Alessandro Ciammarughi,
scene e costumi

Produzione del Teatro alla Scala

(Abbonamento di
Milano Musica A, B, C)

Paul Hindemith (1895-1963)
Sancta Susanna (1922)
Libretto di August Stramm

Azio Corghi (1937)
Il dissoluto assolto (2005)
Libretto di Azio Corghi
e José Saramago
Prima rappresentazione in Italia

(testi da p. 18)

2

venerdì 29 settembre 2006 - ore 20.30
Sala Puccini del Conservatorio
"G.Verdi"

Quartetto Prometeo
Marco Fiorini, *violino*
Aldo Campagnari, *violino*
Carmelo Giallombardo, *viola*
Francesco Dillon, *violoncello*

(Abbonamento A, B)

Anton Webern (1883-1945)
Cinque pezzi op. 5 (1909)

Camillo Togni (1922-1993)
Trio d'archi (1978-80)

Fabio Vacchi (1949)
Quartetto n. 4 per archi (2004)

Alban Berg (1885-1935)
Quartetto per archi op. 3 (1910)

(testi da p. 28)

3

domenica 1° ottobre 2006 - ore 20.30
Sala Puccini del Conservatorio
"G.Verdi"

Ex Novo Ensemble di Venezia
Alberto Caprioli, *direttore*
Alda Caiello, *soprano*
Lorna Windsor, *soprano*

(Abbonamento A, C)

Sylvano Bussotti (1931)
Three Lovers' Ballet (1978)
(tre scene di un balletto)
per violino, violoncello e pianoforte

Tramonto, scena di danza elegiaca
(1978)
per flauto, corno e clarinetto

Tre divertimenti sul nome
di BACH (1948-49)
per trio a corda

Souvenirs d'Italie
(en quarantequattre) (1995)
tema per ottavino, clarinetto
e pianoforte

Niccolò Castiglioni (1932-1996)
Tropi (1959) per complesso
da camera

Cantus planus, prima pars (1990)
per due soprani e sette strumenti

Cantus planus, secunda pars
(1990-91)
per due soprani e sette strumenti

(testi da p. 34)

4

mercoledì 4 ottobre 2006 - ore 20.30
Sala delle Colonne
Museo Nazionale della Scienza
e della Tecnologia
via San Vittore, 21

Annamaria Morini, *flauto*
Paola Perrucci, *arpa*
Maria Grazia Bellocchio, *pianoforte*
Daniela Uccello, *soprano*
Alvise Vidolin, *elettronica*

(Abbonamento A, C)

Alessandro Melchiorre (1951)
Lost and found (2006)
per flauto, arpa e elettronica
Prima esecuzione assoluta

Camillo Togni (1922-1993)
Hymnos (in memoriam
Luigi Dallapiccola) (1976)
per flauto (da *Cinque pezzi*
per flauto e chitarra)

Sandro Gorli (1948)
Gaia (2006) per pianoforte
Prima esecuzione assoluta

Adriano Guarnieri (1947)
Solo di donna (2003)
azione lirica, per flauti, arpa,
voce femminile,
voce su nastro e live electronics
Testo di Silvia Cecchi
liberamente ispirato a Stamira
(da un'idea di Paola Perrucci)

Franco Donatoni (1927-2000)
Françoise Variationen (1983-96)
per pianoforte

In collaborazione con il
Museo Nazionale della Scienza
e della Tecnologia "L. da Vinci"
e TDK Marketing Europe

In collaborazione con
Milano per la Scala,
Fondazione di diritto privato,
Giovani

(testi da p. 46)

5

lunedì 9 ottobre 2006 - ore 20.30
Auditorium di Milano

Neue Vocalsolisten Stuttgart
Angelika Luz, *soprano*
Susanne Leitz-Lorey, *soprano*
Barbara Decker, *mezzosoprano*
Daniel Gloger, *controtenore*
Bernhard Gärtner, *tenore*
Martin Nagy, *tenore*
Guillermo Anzorena, *baritono*
Andreas Fischer, *basso*

(Abbonamento A, B)

Carlo Gesualdo (1560 ca.-1613)
O voi, troppo felici
Se la mia morte brami
Tu m'uccidi, o crudele
per cinque voci

Niccolò Castiglioni (1932-1996)
Sonetto in memoriam
Igor Stravinskij (1981-82)
per sei voci miste
1.Oltre la sfera
2. Quand'elli è giunto
3. Vedela tal
4. So io che parla

Carlo Gesualdo
Languisce al fin
Mille volte il dì moro
Al mio gioir il ciel si fa sereno
per cinque voci

Fabio Nieder (1957)
Caminata meravigliosa
a Saturnio di Vito von Thümmel
(Hommage à S. Kubrick) (2001-06)
per basso, cinque voci
e electronics
Testo di Claudio Magris, Paracelso, Hölderlin, Kosovel, Nieder
Prima esecuzione assoluta
nella versione con elettronica

(testi da p. 56)

6

domenica 15 ottobre 2006 - ore 20.30
Teatro Dal Verme

Ensemble Court-Circuit
Pierre-André Valade, *direttore*

(Abbonamento A, B)

Yan Maresz (1966)
Entrelacs (1997-98)
per sei strumenti

Hugues Dufourt (1943)
The Watery Star (2000)
per otto strumenti
Prima esecuzione in Italia

Gérard Grisey (1946-1998)
Périodes (1974) per sette strumenti

Philippe Hurel (1955)
Figures Libres (2000)
per otto strumenti

In collaborazione con
Le Centre Culturel Français
de Milan

(testi da p. 66)

7

domenica 22 ottobre 2006 - ore 20.30
Auditorium di Milano

Hiromi Kikuchi, *violino*

Quartetto Keller
András Keller, *violino*
János Pilz, *violino*
Zoltán Gál, *viola*
Judit Szabó, *violoncello*

(Abbonamento A, C)

György Kurtág (1926)
Hipartita op. 43 (2000-04)
per violino solo
Prima esecuzione in Italia

6 Moments musicaux op. 44 (2005)
per quartetto
Prima esecuzione in Italia

Franz Schubert (1797-1828)
Quartetto in la minore
op. 29 n. 1 D 804 (1824)

In collaborazione con
l'Associazione Amici
di Paganini di Genova

(testi da p. 76)

8

domenica 29 ottobre 2006 - ore 20.30
Sala Puccini del Conservatorio
"G.Verdi"

Dynamis Ensemble
Javier Torres Maldonado, *direttore*
Carlo Chiarappa, *violino*
Armand Angster, *clarinetto basso*
Candida Felici, *clavicembalo*

(Abbonamento A, C)

Luis de Pablo (1930)
Dibujos (1979)
per flauto, clarinetto, violino
e violoncello

Alberto Posadas (1967)
Sínolon (2000) per clarinetto solo
Prima esecuzione in Italia

Silvestre Revueltas (1899-1940)
Tres Piezas (1932) per violino
e pianoforte

Javier Torres Maldonado (1968)
Orior (1997) per pianoforte solo

De ignoto cantu (2004)
per ensemble ed elettronica

Manuel de Falla (1876-1946)
Concerto per clavicembalo
e cinque strumenti (1928)

Mauricio Vázquez (1970)
Tombeau (2006) per quattro
strumentisti ed elettronica
Prima esecuzione assoluta

Javier Torres Maldonado
The Unexpected Clock
in the Mirrors (2005)
per violino, clarinetto basso
e ensemble
Prima esecuzione in Italia

In collaborazione con Secretaría
de Relaciones Exteriores
(Ministero degli Affari Esteri del
Messico)
Ambasciata del Messico in Italia
Consolato Generale del Messico
a Milano
Conaculta - Fonca

(testi da p. 82)

9

sabato 4 novembre 2006 - ore 20.30
Sala Verdi del Conservatorio

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Lothar Koenigs, *direttore*

(Abbonamento A, B)

Stefano Gervasoni (1962)
Metà della ripa (2002-03)
Prima esecuzione assoluta
Commissione di Radio France

Giacomo Manzoni (1932)
Ode (1982)

Giacomo Manzoni
Sembianti (2003)

Anton Webern (1883-1945)
Passacaglia op. 1 (1908)

(testi da p. 90)

10

mercoledì 8 novembre 2006 - ore 20
Teatro alla Scala

Michele Marasco, *flauto*
Didier Pateau, *oboe*
Pascal Gallois, *fagotto*
Monica Bacelli, *mezzosoprano*

Maurizio Pollini, *pianoforte*

Live electronics
Tempo Reale

(Abbonamento A, B, C)

Omaggio a Luciano Berio

Luciano Berio (1925-2003)
Sequenza I per flauto (1958)

Sequenza VII per oboe (1969)

Sequenza XII per fagotto (1995)

Altra voce (1999)
per flauto contralto, mezzosoprano e live electronics
Testo di Talia Pecker Berio

Arnold Schoenberg (1874-1951)
Drei Klavierstücke op. 11 (1909)

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sonata in si bem. magg. op. 106
"Grosse Sonate für das Hammer-Klavier" (1817-18)

In collaborazione con
Banca Intesa

(testi da p. 98)

11

giovedì 9 novembre 2006 - ore 20
Teatro alla Scala

Ensemble intercontemporain
Pierre Boulez, *direttore*

(Abbonamento A, B, C)

Igor Stravinskij (1882-1971)
L'histoire du soldat, suite (1918)

Bruno Mantovani (1974)
Streets (2006)
per dieci strumenti
Commissione dell'Ensemble intercontemporain
Prima esecuzione in Italia

Pierre Boulez (1925)
Dérive 2 (1988-2006)
per undici strumenti

In collaborazione con
Banca Intesa

(testi da p. 110)

Tre Incontri / Concerto

In collaborazione con Musica d'Insieme

giovedì 12 ottobre - ore 21
Spazio Sirin
via Vela, 15
(testo a p. 118)

Ingresso libero

Omaggio a Sylvano Bussotti
Settantacinque anni
il 1° ottobre 2006

Sylvano Bussotti
La Sonata (1991-93)
per violino solo (BOB)
Luca Paoloni, *violino*

Oreste Bossini conversa
con Sylvano Bussotti

Proiezione video:
Profili di compositori italiani
del dopoguerra
a cura di Luciano Chailly
Sylvano Bussotti
Fogli d'album
Sylvano Bussotti, *pianoforte*

Sylvano Bussotti
Musica per amici
per ballerino e pianoforte
Giancarlo Cardini, *pianoforte*
Rocco, *danzatore*
Giancarlo Vantaggio, *coreografo*

Sylvano Bussotti
Gît le coeur (2005)
per percussione
(un frammento dall'Opera
Pater doloroso)
Maurizio Ben Omar, *percussione*

Nello Spazio Sirin
esposizione di disegni, quadri,
immagini e presentazione CD
di Sylvano Bussotti

---

giovedì 19 ottobre - ore 21
Spazio Sirin
via Vela, 15
(testo a p. 119)

Ingresso libero

Arnold Schoenberg
Immagini e musica

Colloquio tra
Nuria Schoenberg Nono
e il pianista Stefan Litwin

Arnold Schoenberg
Drei Klavierstücke, op. 11

Sechs kleine Klavierstücke, op. 19

Kammersymphonie, op. 9
(versione per pianoforte
di Eduard Steuermann)

Alban Berg
Senza titolo (1900-02)

Hanns Eisler
Sonata op. 1, frammenti

In collaborazione con il Conservatorio "G. Verdi" di Milano - Casa Ricordi (BMG Ricordi) - Ed. Suvini Zerboni

giovedì 26 ottobre - ore 21
Sala Puccini
Conservatorio "G. Verdi"
via Conservatorio, 12
(testo a p. 120)

Ingresso libero

Per Niccolò Castiglioni

Niccolò Castiglioni
Cangianti, per pianoforte (1959)

Gymel, per flauto
e pianoforte (1960)

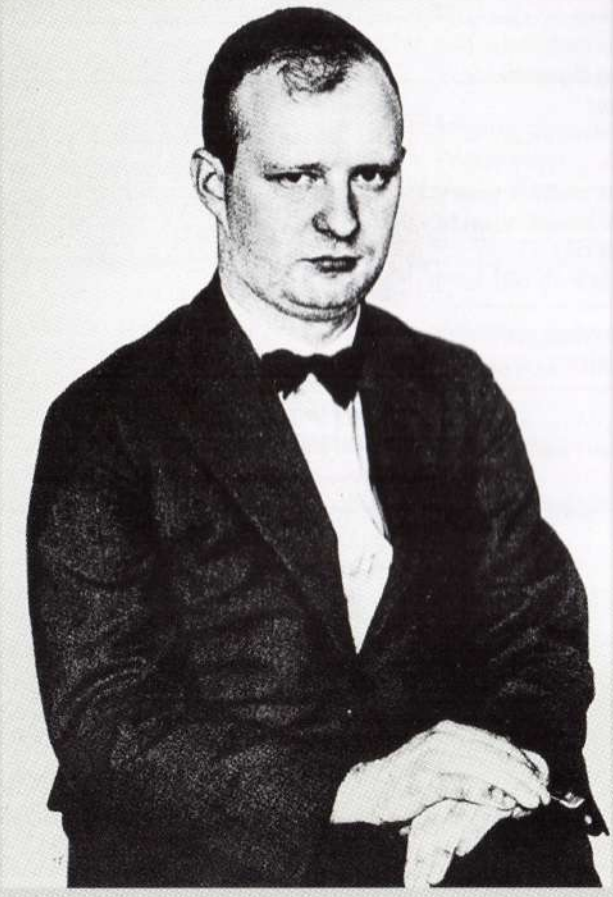
Proiezione video:
La musica in Italia dal 1945
ad oggi: un archivio vivente
Colloquio di Luigi Pestalozza
con Niccolò Castiglioni
Ripresa a cura
dei Teatri di Reggio Emilia
e del Comune di Reggio Emilia
Teatro Romolo Valli,
30 ottobre 1995

Enzo Restagno ricorda
Niccolò Castiglioni

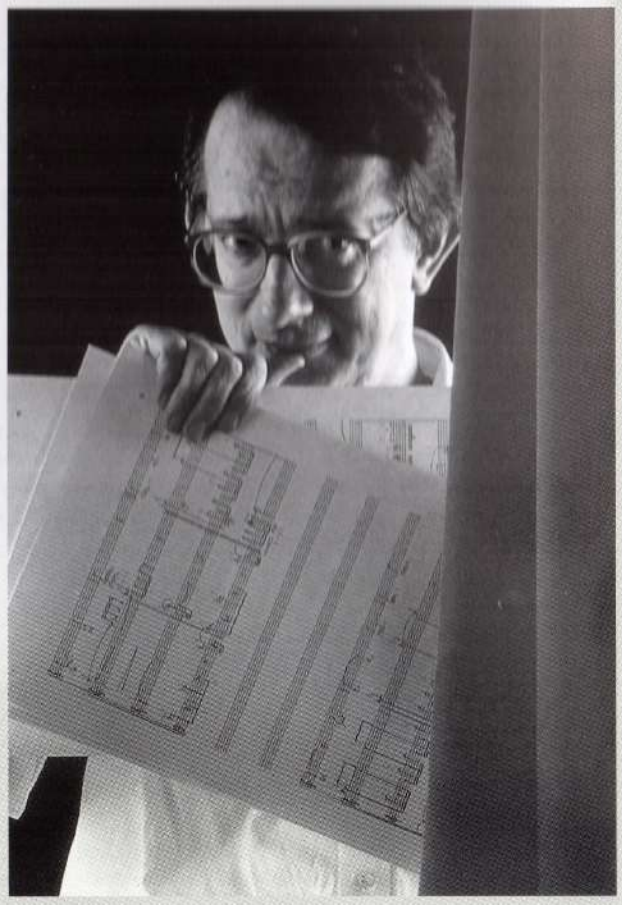
Niccolò Castiglioni
Terzina, per soprano
e otto strumenti (1992-93)

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

Alfonso Alberti, *pianoforte*
Solisti ed ensemble del
Conservatorio di Milano
Laboratorio di musica
contemporanea
Responsabile Mauro Bonifacio



Paul Hindemith.



Azio Corghi.

Foto Giuseppe Molteni

Teatro alla Scala
venerdì, 22 settembre 2006, ore 20

Orchestra del Teatro alla Scala

Marko Letonja, direttore
Patrizia Frini, regista
da un'idea originale di Giancarlo Cobelli
Alessandro Ciammarughi, scene e costumi

Sancta Susanna

Susanna	Tatiana Serjan
Klementia	Brigitte Pinter
Alte Nonne	Anna Maria Chiuri

Il dissoluto assolto

Don Giovanni	Vito Priante
Leporello	Roberto de Candia
Il Commendatore	Julian Rodescu
Donna Elvira	Sonia Bergamasco
Donna Anna	Sonia Barbadoro
Zerlina	Laura Catrani
Manichino	Marco Lazzara
Don Ottavio	Mirko Guadagnini

Produzione del Teatro alla Scala

TEATRO ALLA SCALA

Paul Hindemith (1895-1963)
Sancta Susanna (1922) 25'
Libretto di August Stramm
Nuovo allestimento

Azio Corghi (1937)
Il dissoluto assolto (2005) 70'
Libretto di Azio Corghi e José Saramago
Nuovo allestimento
Prima rappresentazione in Italia

In collaborazione con RAI-Radio Tre
(trasmissione in diretta)

Paul Hindemith
Sancta Susanna

Ancora nelle ultime fasi della Grande Guerra, con i formidabili *Tre Lieder* per soprano e grande orchestra op. 9 su testi di Ernst Wilhelm Lotz ed Else Lasker-Schüler (1917) il ventiduenne Paul Hindemith aveva dato un primo saggio del suo interesse per l'Espressionismo, prova che rimase tuttavia confinata in una dimensione privata: l'opera venne infatti eseguita soltanto postuma, sessant'anni più tardi. Ben altro impatto ebbe invece la rappresentazione del trittico drammatico che Hindemith avrebbe portato a termine nel 1919-21: tre atti unici realizzati con cadenza annuale – *Mörder, Hoffnung der Frauen*, su un testo capitale di Oskar Kokoschka, forse il primo vero dramma espressionista, *Das Nusch-Nuschi*, commedia per marionette birmane, irriverente parodia del *Tristano*, e infine *Sancta Susanna* –, assai disomogenei nel tono, ma accomunati dal caustico intento dissacratorio verso le convenzioni della società borghese. Proprio col pannello conclusivo del trittico, *Sancta Susanna* op. 21, si raggiunge il culmine della provocazione, sia sul piano della radicalità linguistica, sia su quello tematico.

Sensibilissimo rispetto alle più aggiornate tendenze letterarie, il giovane Hindemith scelse di mettere in musica l'atto unico di August Stramm (Münster, 29 luglio 1874 – presso Horodec, 1° settembre 1915) *Sancta Susanna. Ein Gesang der Mainacht*, scritto alla vigilia della Grande Guerra insieme a drammi quali *Rudimentär* e *Die Haidebraut*, e allestito postumo (Stramm era morto sul fronte russo nella Grande Guerra) nel 1918 alla Sturm-Bühne di Berlino. Fondatore della rivista espressionista "Der Sturm", benché non più giovanissimo, Stramm rappresentò col suo teatro (come d'altra parte con le liriche) una delle esperienze più radicali della stagione espressionista. Nei suoi lavori l'azione è condensata in un'essenzialità verbale assoluta, che consegna volentieri a esclamazioni isolate, accompagnate da una gestualità violenta e meccanica, l'intero nucleo della situazione drammatica: una concisione estrema che individua nel grido lo strumento espressivo più congeniale (da qui l'appellativo di "Schreidramen"). In particolare, in *Sancta Susanna* – in cui sono ben riconoscibili elementi simbolisti e decadenti (Stramm eleva a personaggi del dramma il Chiaro di luna, gli Usignoli, il Ragno, il Vento; Hindemith tuttavia li espunse dall'elenco delle *dramatis personae*) – «il frammentismo delle proposizioni tutte brevissime e tutte, senza eccezione, interrotte da puntini di sospensione, si tinge di un intimismo crepuscolare maeterlinckiano» (L. Mittner). La giovane suora che dà il titolo alla *pièce* sperimenta, in un'inquietante notte di maggio, il risveglio dei sensi, repressi nella pratica dei voti monastici. I suoni e i profumi della notte primaverile e l'incontro con una coppia appartatasi nel giardino eccitano la sensibilità di Susanna, le cui inibizioni crollano definitivamente quando la consorella Klementia, diversamente ma anch'ella turbata (si tratta di una sorta di doppio di Susanna stessa, di cui viene a rappresentare l'istanza morale del Super-Io), le racconta la tragica fine di suor Beata, murata viva molti anni prima per aver commesso atti blasfemi col crocifisso. L'accesa vocazione mistica di Susanna assume allora la forma di un'esaltazione sensuale in cui trova libero sfogo la sessualità repressa della ragazza: il desiderio di Dio viene concepito dalla giovane suora visionaria come una fusione di spirito e carne che, dal punto di vista interiore, non necessita di perdono alcuno. Di fronte all'attonita comunità delle suore convenuta in chiesa, Susanna non si pente, ma domanda con allucinata ostinazione il castigo già subìto dalla consorella Beata, conscia a un tempo del valore sublime dell'atto compiuto e della sua inaccettabilità da parte della comunità in cui vive.

L'opera di Hindemith, originariamente in cartellone al Württembergisches Landestheater di Stoccarda per il giugno 1921, congiuntamente agli altri due pannelli del trittico, venne rifiutata dal direttore d'orchestra Fritz Busch per l'oscenità del soggetto. Il compositore dovette allora ripiegare sull'Opera di Francoforte – nella cui orchestra era primo violino di spalla –, dove *Sancta Susanna* andò in scena il 26 marzo 1922 con la direzione di Ludwig Rottenberg, la regia di Ernst Lert e le scene di Ludwig Sievert. La "prima" diede scandalo, e lo stesso autore disconobbe in seguito la paternità dell'opera, fino a ritirarla dal proprio catalogo nel 1934 (nel 1958 giunse a vietare la rappresentazione dell'intero trittico, un divieto rimosso dagli eredi soltanto a metà degli anni Settanta). Partitura esemplare dell'espressionismo musicale e opera cruciale del giovane Hindemith, soltanto in tempi recenti *Sancta Susanna* ha iniziato a incontrare l'attenzione che merita, superando l'ostilità – ancora evidente in occasione dell'allestimento romano del 1977 – causata dal soggetto scabroso. Com-

posta nei primi mesi del 1921, l'opera si colloca nella vorticosa stagione vissuta da Hindemith nel primo dopoguerra, all'interno del panorama vivacissimo della Repubblica di Weimar: stagione ricca, per il giovane compositore tedesco, di soddisfazioni professionali come interprete (all'Opera di Francoforte e col Quartetto Amar-Hindemith), come autore (le sue opere vennero pubblicate da Schott e, a partire dall'esecuzione del *Quartetto* n. 2 nel 1921, gli guadagnarono una solida fama) e come promotore, sensibilissimo al repertorio contemporaneo, di manifestazioni musicali (nel 1922 fondò a Francoforte la Gemeinschaft für Musik, nel 1923 entrò a far parte del comitato organizzatore del Festival di Donaueschingen). Una stagione in cui il compositore, accanto alla ricca produzione cameristica strumentale, coltivò con particolare interesse progetti organici di musica vocale, realizzando lavori importanti, tra i quali i cicli liederistici *Die junge Magd* su testi di Georg Trakl e *Das Marienleben* su testi di Rainer Maria Rilke – come *Sancta Susanna*, tutte indagini, al limite dell'identificazione, attorno al categoria del femminile.

Sin dalla pagina d'apertura (la vibrante notte primaverile, gravida di suggestioni erotiche, luogo della coesistenza inscindibile di reale e irreale, varco per l'irruzione dell'irrazionale che prevale sulle inibizioni della vita quotidiana) Hindemith ci viene incontro innanzitutto nella veste di geniale orchestratore, in grado di piegare l'orchestra (particolarmente ricca nei settori dei legni e delle percussioni) a effetti di preziosità timbrica degni della più avanzata produzione di Debussy, Zemlinsky o Skrjabin. L'orchestra segue trepidante la vicenda di Susanna, dando corpo, con le vibrazioni di una mobilissima trama iridescente, all'angoscia, alle pulsioni, alla fantasia sovreccitata della protagonista. Il tessuto timbrico trascorre dall'impressionismo alla gestualità più accesa e violenta, senza rinunciare nemmeno a forme di pittura sonora dalla valenza simbolica fondamentale (il reiterato verso degli usignoli, inquieto simbolo dell'*eros*). Il colore del suono riveste un'importanza capitale per l'intero dramma, che si apre nell'atmosfera incantata di sonorità aeree (cui contribuisce anche il pedale dell'organo) per terminare all'opposto in un paesaggio cupo, dominato da ottoni e bassi.

Tanto meticoloso e trascolorante è il tappeto sonoro predisposto dall'orchestra, tanto solida è la struttura dell'opera, eretta col rigore di una costruzione architettonica fondata sulla forma del tema con variazioni. La partitura è articolata secondo una chiara simmetria speculare culminante nel motivo del bacio di Beata, ragione drammatica – remota ma determinante – dell'intero dramma. Fondamentale sul piano tematico è il motivo dell'usignolo, esposto dal flauto nel preludio orchestrale, sottoposto a variazioni e origine di una serie di motivi derivati, tra cui quello del clarinetto, corrispondente alla comparsa in scena dell'orribile ragno (ulteriore, grottesco elemento essenziale dell'azione). La complessità del tessuto motivico e la tendenza progressiva dell'armonia non offuscano la sorprendente unitarietà dell'opera, costruita su quel principio di contrasto (tra movimento e immobilità, ad esempio) che costituisce il *pendant* formale dei fondamentali conflitti carne/spirito, individuo/società caratteristici della *pièce* di Stramm. L'esito di tale vocazione strutturale, che richiama quella del coevo *Wozzeck* berghiano (compiuto proprio nel 1921 e orchestrato entro l'anno successivo), è paradossale: l'apollineo nitore della forma interagisce per contrasto con una materia drammatica incandescente, prendendone distanza per ricostruire almeno sul piano artistico un'armonia superiore, e conferendo al tempo stesso, con effetto di tragica ironia, il massimo risalto al tormentato straniamento della protagonista.

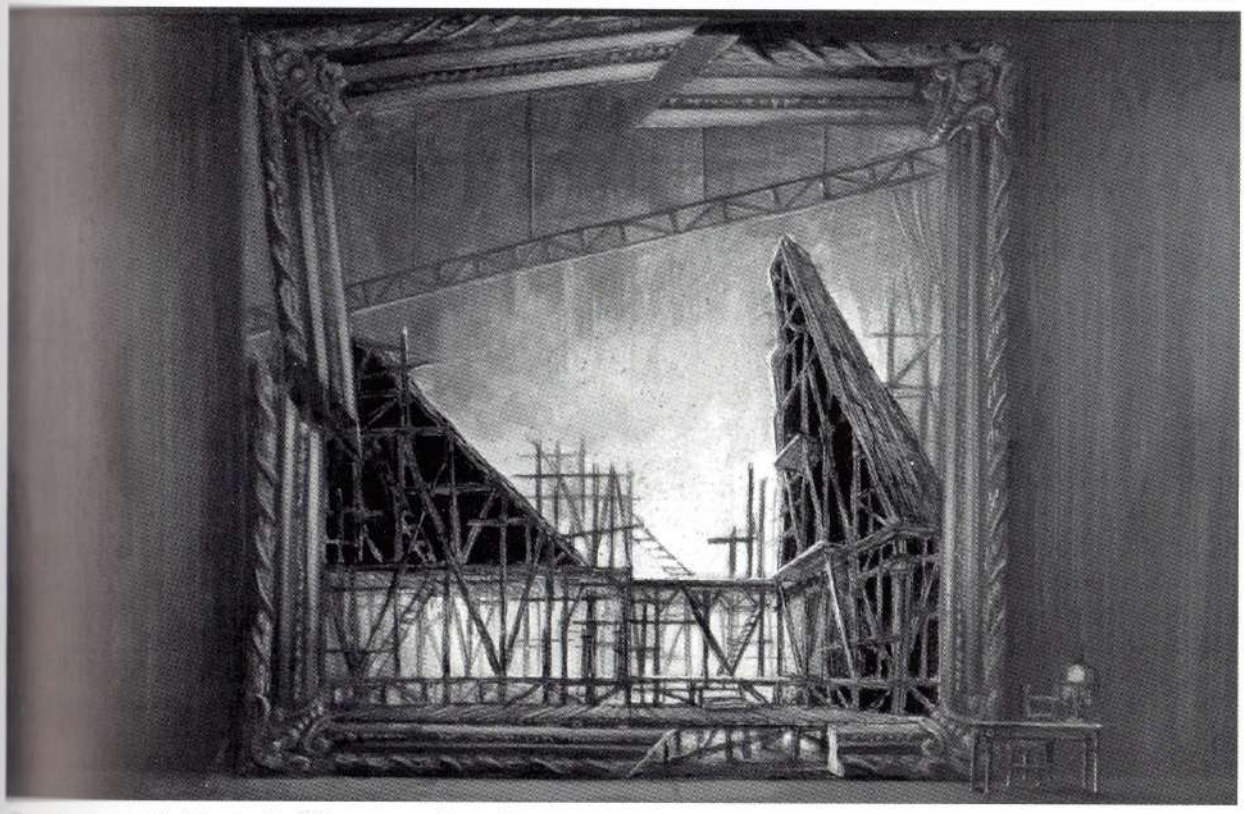
Raffaele Mellace

Sancta Susanna
Il soggetto

Chiesa conventuale. Primavera. Notte di luna

La giovane monaca Susanna, dalla spiccata vocazione mistica, è prostrata in preghiera di fronte all'altare della Vergine. Una consorella più anziana, Klementia, la invita a ritirarsi, poiché è scesa ormai la notte. Susanna invece indugia, sensibilissima a suoni e profumi che si diffondono nella chiesa attraverso una finestra spalancata. Il vento vi porta anche i gemiti di una ragazza appartata col proprio amante fra i cespugli. Susanna desidera parlarle. Klementia conduce in chiesa la ragazza, una giovane serva impaurita. Improvvisamente Susanna viene scossa dal pensiero della felicità della coppia. Chiede di incontrare anche il ragazzo, un contadino, che compare giusto per portare via la compagna. Intanto il vento ha spento il grande cero posto di fronte al crocifisso. Improvvisamente Susanna grida «Satana!». Nella chiesa piombata nelle tenebre le due suore appaiono estremamente turbate. Mentre Susanna accende nuovamente il cero, Klementia, angosciata, le racconta quanto accaduto molti decenni prima, in una notte come quella. Lei stessa, allora giovane suora, era stata testimone di una scena inaudita: la consorella Beata era entrata in chiesa nuda e, senza avvedersi della sua presenza, aveva baciato e abbracciato il crocifisso. Per terribile penitenza era poi stata murata viva dietro quello stesso crocifisso. Da allora il cero dell'espiazione era sempre rimasto acceso, e spesso a Klementia era parso udire la voce di Beata. Durante il racconto un ragno enorme si arrampica sopra l'altare e scompare dietro il crocifisso. Susanna, i cui movimenti si fanno vieppiù meccanici, è visibilmente turbata e chiede con insistenza alla consorella se senta ancora la voce di Beata. Klementia è terrorizzata. Susanna spegne deliberatamente il cero, ed emettendo improvvisamente una risata penetrante, si strappa di dosso la veste. Esaltata dalla nuova percezione della propria nudità, viene affrontata da Klementia, che recita i voti comuni e le mostra la croce del rosario. Susanna, però, si dirige imperterrita verso il crocifisso, al quale strappa con violenza il perizoma. Proprio allora, mentre la campana annuncia il nuovo giorno, il ragno nascosto dietro il crocifisso cade nei capelli finalmente sciolti di Susanna, che prende a divincolarsi selvaggiamente. In quel mentre entra salmodiante la processione delle suore per la recita dell'officio. Fronteggiata dalla madre superiora, Susanna chiede di essere murata viva. Le consorelle, prostrate in ginocchio, tentano di riportarla alla ragione e le intimano di confessarsi. Susanna, in atteggiamento d'intangibile superiorità, rifiuta ostinatamente. «Satana!», le gridano allora all'unisono le altre suore.





Due bozzetti di Alessandro Ciammarughi per le scene di Sancta Susanna *(in alto) e* Il dissoluto assolto *(in basso).*

Paul Hindemith

Nasce il 16 novembre 1895 a Hanau, nei pressi di Francoforte, città dove la famiglia si trasferisce nel 1902. Dall'età di nove anni studia il violino, strumento per il quale, nel 1909, viene ammesso in conservatorio. Vi studia anche composizione con Arnold Mendelssohn e Bernard Sekles. Durante la Grande Guerra entra come secondo violino nel quartetto di Adolf Rebner ed è nominato spalla nell'orchestra dell'Opera di Francoforte. Inizia a comporre: il primo lavoro impegnativo, il *Concerto per violoncello e orchestra*, risale al 1916. La morte del padre sul fronte delle Fiandre rende intanto indispensabile l'attività di Paul nelle orchestrine dei caffè-concerto, finché il compositore non verrà chiamato alle armi. Rientrato dal fronte, il 2 giugno 1919 presenta il primo concerto pubblico di suoi lavori. Quello stesso anno l'atto unico *Mörder, Hoffnung der Frauen*, su libretto di Oskar Kokoschka, inaugura il fondamentale periodo espressionista, cui appartengono altri due atti unici provocatori: *Das Nusch-Nuschi* e *Sancta Susanna*. Fonda il Quartetto Amar-Hindemith, che si affermerà specialmente nel repertorio contemporaneo. Inizia a pubblicare presso Schott. La *Kammermusik* n. 1 segnala il ripudio dell'espressionismo e l'adesione alla *Neue Sachlichkeit*. Entra a far parte del comitato amministrativo del Festival di Donaueschingen, dove ospiterà opere di Schoenberg e Webern. Prosegue intanto la serie dei *Quartetti per archi* e realizza il ciclo *Das Marienleben* su testi di Rilke. Entra in una nuova fase compositiva, coincidente col termine dell'esperienza della Repubblica di Weimar, orientandosi verso il recupero dell'estetica del Barocco. Compone le *Kammermusiken nn. 2-7* (1924-27) e l'opera *Cardillac* (1926). È nominato professore di composizione della Hochschule für Musik di Berlino, collabora con Brecht e Weill. Compone l'oratorio *Der Unaufhörliche* e l'opera *Mathis der Maler*. Inaugura una serie di sonate solistiche e scrive il trattato di composizione *Unterweisung im Tonsatz*. Nel 1934 il partito nazionalsocialista monta una campagna denigratoria nei confronti di Hindemith e decreta il boicottaggio della sua musica. Nel 1938 il compositore si trasferisce in Svizzera, dove inizia una serie di otto concerti per strumento solista e orchestra. Nel 1940 emigra negli Stati Uniti. Dall'anno successivo, e fino al 1953, è professore alla Yale University. Scrive il *Ludus tonalis*, le *Metamorfosi sinfoniche su temi di Carl Maria von Weber*, *A Requiem for Those We Love*. Ormai cittadino americano, nel 1951 si trasferisce in Svizzera, dove insegna all'Università di Zurigo. Compone l'opera *Die Harmonie der Welt* e, ultimo suo lavoro, una *Messa* per coro a cappella. Muore a Francoforte il 28 dicembre 1963.

Azio Corghi
Il dissoluto assolto

Commissionato dal Teatro alla Scala e proposto nella sala del Piermarini in prima rappresentazione in Italia, *Il dissoluto assolto* costituisce un nuovo episodio della collaborazione tra uno dei più autorevoli compositori italiani contemporanei, Azio Corghi, e il Premio Nobel per la letteratura José Saramago. Sodalizio ferace e duraturo, quello tra Saramago e Corghi, che dal 1989 ha già fruttato due opere liriche, *Blimunda* e *Divara*, e importanti pagine sinfonico-corali, tra cui un'ulteriore commissione scaligera, *La morte di Lazzaro*, e più recentemente *De paz e de guerra*. Definito laconicamente «teatro musicale in un atto», il libretto costituisce una riduzione a opera dei due autori dell'omonima *pièce* di Saramago. Secondo una prassi ormai consolidata in Corghi, un testo di teatro di parola viene dunque assunto – per il tramite di un inevitabile e per nulla innocente processo di riduzione/adattamento – quale riferimento vincolante, senza peraltro rinunciare a una relazione critico/dialettica con l'originale letterario, messo in scena alla luce dei princìpi di una drammaturgia musicale autonoma.
L'atto unico di Saramago sovverte provocatoriamente l'esito di una delle leggende più fortunate della civiltà europea, carissima alle scene dell'intero continente nelle più svariate forme di spettacolo: il mito di Don Giovanni, il libertino seduttore, la cui immoralità impenitente incorre inesorabilmente nell'inappellabile castigo celeste. *Il dissoluto punito* è infatti il titolo con cui andò originariamente in scena la versione forse oggi più celebre della vicenda, il *Don Giovanni* mozartiano su libretto di Lorenzo da Ponte, di cui Saramago ha riscritto lo scioglimento. La *trouvaille* dello scrittore portoghese riguarda un oggetto simbolo della virilità del libertino: il «non picciol libro», decantato nella celebre aria "del catalogo", in cui il servo Leporello annota puntualmente le conquiste del padrone. A differenza di quanto previsto nelle versioni canoniche del soggetto, nella *pièce* di Saramago la punizione di Don Giovanni non è affidata all'intervento trascendente del Convitato di pietra – qui ridotto a innocua e patetica statua di bronzo («monumento al benpensante ipocrita») –, bensì alle vittime stesse del seduttore, Donna Elvira e Donna Anna, che si trasformano a sorpresa in carnefici. Annichilito proprio nella *hybris* caratteristica del personaggio, il libertino appare ora nei panni di un semplice essere umano umiliato e offeso: "Giovanni", non più "Don Giovanni". Proprio a questo punto, con un'estrema, ennesima svolta, la salvezza – l'"assoluzione" del titolo – giungerà da una fonte inaspettata: la mai sedotta Zerlina. Nell'atto unico dei due autori moderni, i celebri personaggi mozartiani abbandonano dunque, per un sottile e sconcertante mutamento di prospettiva, la maschera che ci è familiare, per rivelare aspetti insospettabili delle rispettive personalità, smentendo l'immagine consegnataci da due secoli di strepitosa fortuna scenica. Riletto in questi termini, il mito moderno viene assimilato a un progetto poetico-ideologico, carissimo a Saramago e Corghi, nel quale il femminile oppone alla negatività dell'universo maschile una fragilità inerme eppure autenticamente umana, depositaria di una suprema coscienza del destino, ora votata alla deriva tragica del sacrificio, ora – ed è questo il caso di *Il dissoluto assolto* – in grado di assumere una valenza salvifica. Un simile progetto, realizzato congiuntamente dai due autori in *Blimunda* e *Divara*, è stato in seguito sviluppato autonomamente da Corghi in una serie importante di lavori, tra cui *Tat'jana*, commissionato dal Teatro alla Scala nel 2000, *...poudre d'Ophélia!*, del 2003, e più recentemente *¿Pia?*, del 2004.
Sul piano musicale, alla riscrittura drammaturgica di Saramago corrisponde perfettamente quel gioco postmoderno con la tradizione che si conferma una delle componenti fondamentali della poetica di Corghi, per il quale la memoria sonora diventa il reagente essenziale per discorsi di attualità patente. La sala dell'estremo banchetto di Don Giovanni diventa così il campo in cui si affrontano in una dialettica serrata linguaggi conflittuali, attraverso un gioco drammatico in cui la reinvenzione dello scioglimento dapontiano è agìta da una complessa costellazione di "attori". La vocalità prescritta agli interpreti percorre un ampio spettro che spazia dal canto spiegato alla recitazione, sempre in rapporto strettamente funzionale con la caratterizzazione drammatica di ciascuna parte. Nel corso dell'intera azione i personaggi maschili cantano e quelli femminili parlano, né mancano altre "voci" che rileggono a un grado di consapevolezza maggiore la vicenda. Un manichino, dal registro sopranile, rappresenta Donna Elvira, presidiando strategicamente apertura e chiusura dell'opera. Il Commendatore, dal canto suo, guadagna un analogo "doppio" musicale, anch'esso del tutto originale rispetto al testo di Saramago, ovvero un coro maschile invisibile, dalla presenza fantomatica e ironica. Pro-

tagonista dell'azione – altrettanto invisibile sulla scena ma ugualmente "presente" – è la grande orchestra sinfonica, la cui scrittura mobilissima e cangiante rappresenta un microcosmo connotato da una fitta rete di elementi semantici, un *humus* fecondo di provocazioni uditive. La memoria musicale dello spettatore viene poi sollecitata a più livelli sia dalla citazione mozartiana diretta (l'aria "del catalogo", in particolare, che occupa il cuore dell'invenzione drammaturgica), sia da un riferimento sibillino alla "calunnia" dell'amato Rossini, come ancora da un ulteriore e più remoto rimando tematico a un madrigale di Adriano Banchieri. Citazioni più o meno percepibili all'ascolto, ma sempre investite di una fondamentale funzione strutturale che sostanzia in profondità la scrittura orchestrale e determina l'impianto dell'intera composizione.

Divertissement scenico coniugato a una progettualità etica e poetica di rilievo assoluto per i suoi autori, *Il dissoluto assolto* ribadisce la cifra più significativa della musica di Corghi: l'invenzione di un linguaggio musicale e drammaturgico sofisticato in cui il dialogo con l'ascoltatore si arricchisce degli echi di un'esperienza vitale complessa, che chiama in causa tanto gli archetipi della cultura popolare quanto un raffinato *ludus* rossiniano, la memoria della tradizione musicale e il più aggiornato sperimentalismo timbrico. La vocazione comunicativa dell'opera di Corghi viene così a realizzarsi nell'esercizio di un gioco arguto e ironico dell'intelligenza, in cui le ragioni delle passioni messe in scena sono indagate con mano leggera, senza tuttavia che si rinunci alla complessità di una rappresentazione musicale raffinata e consapevole sul piano semantico e strutturale.

Raffaele Mellace

Il dissoluto assolto
Il soggetto

Prologo

Un'imprecisata città della Spagna.
Donna Elvira, in forma di manichino, lamenta con Leporello di essere stata sedotta e abbandonata da Don Giovanni. Per consolarla il servo le mostra la lista in cui sono annotate tutte le conquiste del padrone. Il Manichino vorrebbe sottrargli il catalogo o almeno strappare la pagina in cui compare il suo nome, ma Leporello, accompagnandosi al mandolino, gli sciorina spudoratamente l'elenco delle prede del seduttore. Meditando propositi di vendetta, il Manichino scompare.

Atto unico

Sala del palazzo di Don Giovanni.
Mentre Don Giovanni sta meditando sulla lista delle proprie conquiste, bussano violentemente alla porta. È la statua di bronzo del Commendatore, il padre di Donna Anna, ucciso in duello da Don Giovanni. Invitata spavaldamente a cena da quest'ultimo, la statua è venuta a esigere il pentimento del libertino. Quest'ultimo però smentisce di aver violentato Donna Anna, e ribatte accusando la statua d'ipocrisia. Il Commendatore evoca allora le fiamme dell'inferno perché puniscano il dissoluto, ma queste non rispondono ai suoi comandi, suscitando lo scherno di Don Giovanni. La statua ritorna alla sua immobilità originaria.
Sopraggiunge intanto Leporello con la spesa per la cena. Intimorito dalla presenza della statua, viene tranquillizzato dal padrone, che strapazza il Commendatore, rivolgendogli un ironico brindisi. Don Giovanni prende allora a cenare, ma è interrotto da Masetto, venuto in cerca della fidanzata Zerlina. Servo e padrone lo rassicurano: la ragazza non è mai stata ospite di Don Giovanni.
Don Giovanni, terminata la cena, si è allontanato. Leporello, mentre sparecchia, viene raggiunto da Donna Elvira, che gli intima di chiamarle il padrone. Dopo breve attesa, durante la quale Donna Elvira è interpellata dalla statua del Commendatore, improvvisamente loquace, ritorna in scena Don Giovanni, che reagisce con sarcasmo alla tenerezza con cui la donna cerca di riconquistarlo a sé, e infine la pianta in asso. Donna Elvira, fingendo uno svenimento, fa allontanare Leporello e scambia il catalogo di Don Giovanni con un libro bianco portato di nascosto, contando sul silenzio complice della statua. Masetto, intanto, cerca ancora invano Zerlina.
Mentre Don Giovanni si dà alla lettura e Leporello lucida una spada, irrompono Donna Elvira, Donna Anna e il fidanzato di quest'ultima, Don Ottavio. Sono venuti a punire, a modo loro, Don Giovanni. Donna Elvira nega infatti di aver mai avuto rapporti col seduttore; Donna Anna, per conto suo, dichiara di essersi accorta ben presto, durante il tentativo di stupro, che il suo assalitore era impotente. Don Giovanni protesta allora animatamente e invoca la testimonianza del catalogo: il libro però è vuoto. In quel mentre si accendono le fiamme nel caminetto e risuona la voce del Manichino. Il Commendatore e il terzetto dei punitori dileggiano il libertino, che risponde impugnando la spada. Ne nasce un breve duello con Don Ottavio, che rimane a terra esanime. Le due donne portano con sé la salma.
Solo e umiliato, Don Giovanni cade in preda al più profondo scoramento. Mentre il Commendatore riassume la rigidità di statua, appare sulla soglia la figura di Zerlina. La ragazza rivela al nobile come Donna Elvira abbia trafugato e distrutto il catalogo delle conquiste. Don Giovanni è annichilito. Ma proprio ora che il libertino è diventato un uomo fragile e infelice (Giovanni, non più Don Giovanni), Zerlina decide di concederglisi. La ragazza lo abbraccia, mentre Leporello trattiene a stento l'ira di Masetto. Il dissoluto è dunque assolto. La statua del Commendatore rovina a terra, disintegrandosi. Leporello scaglia il catalogo nel caminetto, tra le cui fiamme compare il Manichino di Donna Elvira, che insinua sinistro: «Assolto ma... per quanto tempo?».

Azio Corghi

Nasce a Ciriè (Torino) il 9 marzo 1937. Diplomatosi in pianoforte al Conservatorio di Torino nel 1961, l'anno dopo s'iscrive al Conservatorio di Milano, dove è allievo di Bruno Bettinelli, conseguendovi i diplomi di composizione, musica corale e direzione di coro, direzione d'orchestra e composizione polifonica vocale. Partecipa al Gruppo Musicisti Contemporanei e al Gruppo Musicale Torinese. Viene pubblicato da Sonzogno, Suvini Zerboni e Ricordi. Nel 1967 vince il concorso "Ricordi–RAI" con *Intavolature*, eseguito al XXX Festival di Musica Contemporanea di Venezia. Inaugura intanto una durevole carriera didattica: prima a Torino, nel 1971 è al Conservatorio di Milano, dove nel 1978 ottiene la cattedra di composizione.
Dal 1995 insegna al Corso di perfezionamento di composizione presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e dal 2000 al Corso di composizione presso l'Accademia Chigiana. Sul piano creativo, dopo i lavori degli anni Settanta (l'azione scenica *Tactus* e la serie dei tre *Actus*), l'attività s'intensifica nel decennio seguente: nel 1984 va in scena al Teatro Regio di Torino l'opera *Gargantua*, da Rabelais, l'anno dopo il balletto *Mazapegul,* nella stagione 1989-90 del Teatro alla Scala l'opera *Blimunda*, da José Saramago, il futuro Premio Nobel col quale Corghi inaugura un fecondo sodalizio. Dagli anni Novanta realizza una serie di lavori in dialogo serrato con la tradizione: i balletti *Amorsacro/Amorprofano*, *«un petit train de plaisir»*, il quartetto *«animi motus»*, la *Rapsodia in Re(D)*, pagine sinfonico-vocali come *Suite Dodo*, *«...fero dolore»*, *La cetra appesa*, *La morte di Lazzaro*, *...sotto l'ombra che il bambino solleva*, *A 'nsunnari...*, *Cruci-Verba*, *Amori incrociati*, *De paz e de guerra*, *...poudre d'Ophélia*, *Her death (ritratto di Sarah)*. Notevole il catalogo teatrale: dopo *Gargantua* e *Blimunda*, nel 1993 rappresenta a Münster *Divara («Wasser und Blut»)*, da Saramago; nel 1997 al Teatro Bellini di Catania *Rinaldo & c.*, «baroccopera» da Händel; l'anno dopo, a Pesaro, *Isabella*, «teen-opera» ispirata a *L'italiana in Algeri* rossiniana, di cui ha curato l'edizione critica per conto della Fondazione Rossini di Pesaro e di Casa Ricordi; nel 2000 al Teatro alla Scala *Tat'jana*, da Čechov; nel 2003 a Münster un secondo atto unico da Čechov, *Senja*; nel 2004 a Siena *¿Pia?*, da Marguerite Yourcenar. È stato commissionato ad Azio Corghi il pezzo celebrativo del XXV dalla Fondazione dell'Orchestra Filarmonica della Scala, in cartellone nella sala del Piermarini il 29 gennaio prossimo sotto la direzione di Riccardo Chailly.

Marko Letonja

Ha studiato all'Accademia Musicale di Lubiana, prima pianoforte, poi direzione d'orchestra con Anton Nanut e, contemporaneamente, con Otmar Suitner all'Accademia di Musica e Arti Teatrali di Vienna, si è diplomato nel 1989.
Dopo il debutto con la Filarmonica Slovena nel 1987, si è esibito in Slovenia e altrove. Ha diretto nei teatri d'opera di Milano, Napoli e Roma, quindi in Spagna, Austria, Germania, ex Cecoslovacchia, Ungheria, Giappone, Israele e Stati Uniti.
Sulle scene musicali internazionali ha collaborato con importanti solisti quali Marjana Lipovšek, Francisco Araiza, Mstislav Rostropovič, Heinrich Schiff, Alicia de Larrocha, Stephen Kovačevič, Irena Grafenauer, Elisabeth Leonskaja, Vadim Repin, Lazar Berman, David Geringas, Sarah Chang, Thomas Quasthoff, José Cura e altri ancora.
È stato ed è direttore ospite al Teatro San Carlo di Napoli, Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona, Teatro alla Scala di Milano, Teatro Bellas Artes di Città del Messico.
Fra le sue più notevoli esibizioni: concerti al Festival di Vienna con i Wiener Symphoniker e Heinrich Schiff, con l'Orchestra Filarmonica di Monaco di Baviera, con la Basel Symphonie Orchester e Krystian Zimerman, come pure una nuova produzione di La dama di picche *di Čajkovskij al Gran Teatro di Ginevra,* Roméo et Juliette *di Gounod al Teatro dell'Opera di Roma, e* Medea *di Cherubini al Teatro São Carlos di Lisbona.*
Dal 2003 al 2006 direttore musicale principale dell'Orchestra Sinfonica di Basilea, vi ha diretto con grande successo nuove produzioni di Tannhäuser *e* Tristan und Isolde *di Wagner,* La traviata *e* Rigoletto *di Verdi,* Der Freischütz *di Weber e* Don Giovanni *di Mozart.*
Fra i progetti futuri: concerti con Melbourne Symphony Orchestra, Orchestra Sinfonica "Giuseppe Verdi" di Milano, Orchestre Philharmonique di Strasburgo, Orchestre de Chambre di Losanna, Staatsorchester di Stoccarda, Orchestra Filarmonica Slovena, Orchestra Filarmonica di Zagabria, Bremer Philharmoniker, Rigoletto *a Nantes e Angers,* Nabucco *di Verdi alla Semperoper di Dresda,* Die Walküre *di Wagner al Teatro São Carlos di Lisbona.*



Marko Letonja.



Camillo Togni.

Sala Puccini del Conservatorio "G. Verdi"
venerdì, 29 settembre 2006, ore 20.30

2

Quartetto Prometeo

Marco Fiorini, violino
Aldo Campagnari, violino
Carmelo Giallombardo, viola
Francesco Dillon, violoncello

Anton Webern (1883-1945)
Cinque pezzi op. 5 (1909) 10'
I Heftig bewegt
II Sehr langsam
III Sehr bewegt
IV Sehr langsam
V In zarter Bewegung

Camillo Togni (1922-1993)
Trio d'archi (1978-80) 10'
1. Angry
2. Tortured
3. Burning

Fabio Vacchi (1949)
Quartetto n. 4 per archi (2004) 20'

Alban Berg (1885-1935)
Quartetto per archi op. 3 (1910) 20'
Langsam
Maessige Viertel

In collaborazione con RAI-Radio Tre
(trasmissione in differita)

Il concerto di questa sera racconta la storia di un superamento. La vicenda di quattro personalità molto diverse del Novecento storico e di quello contemporaneo nel loro distanziarsi dall'ombra di un padre. Maestro diretto o mediato, modello coevo o lontano, figura familiare di un apprendistato compositivo quotidiano o icona remota di un *Musizieren* ormai storicizzato, Arnold Schoenberg costituisce il riferimento ineludibile per le tre generazioni qui rappresentate, proprio su un terreno specifico della Seconda Scuola Viennese qual è l'ensemble da camera per archi, trio o quartetto che sia. Per l'ascoltatore avvertito il riferimento a Schoenberg può dimostrarsi un utile strumento di valutazione per misurare la distanza dei quattro compositori più giovani dal modello (o, per meglio dire, le distanze: le più varie e variamente connotate). In altre parole, il confronto con Schoenberg rappresenta un metro assai indicativo per apprezzare il percorso originale maturato da ciascun autore nella propria ricerca individuale, profondamente segnata dalla differenza dei dati biografici, in un vastissimo arco temporale che abbraccia da un capo all'altro il secolo XX.



Anton Webern.

Anton Webern: emancipazione di un allievo

Il percorso si snoda da una data precoce, quel 1909 in cui Anton Webern mise mano – in splendida, eversiva solitudine rispetto ai suoi contemporanei – ai *Cinque pezzi* op. 5, per i quali evitò accuratamente la denominazione tradizionale illustre di quartetto. Primo, folgorante risultato del discepolato schoenberghiano degli anni 1904-08, l'op. 5 realizza a un tempo – su tutt'altro, ben più esigente piano rispetto ai *Lieder* dei due *opera* precedenti – l'abbandono della tonalità e con essa dello sviluppo tematico, e la concomitante affermazione di un principio formale autonomo, in grado di sostenere, in assenza di appigli verbali, l'ardua sfida di una musica strumentale post-tonale. Il breve volgere del biennio 1909-10 vedrà nascere anche i *Sei pezzi* per orchestra op. 6 e i *Quattro pezzi* per violino e pianoforte op. 7. Nell'antesignano op. 5 il frammento, la cellula motivica posta a fondamento della composizione diventa immediatamente motore di un processo contrappuntistico da cui deriva con ferrea necessità l'intero decorso del lavoro. Webern imprime così alla composizione il marchio stilistico che rappresenterà il tratto forse più peculiare e distintivo della sua produzione matura: quella modernissima *concinnitas*, essenziale concisione di gesti e silenzi foriera delle *Sei bagatelle* per quartetto d'archi op. 9 e distante ormai anni luce dal *Quartetto* e dal *Tempo lento* composti per il medesimo organico soltanto quattro anni prima, nel 1905. L'aforistica concentrazione espressiva è il principio essenziale della composizione, articolata attraverso una struttura che anticipa certe soluzioni simmetriche "ad arco" bartók-hindemithiane. Campeggia infatti al centro del lavoro una sorta di *scherzo* (III) in tempo veloce (*sehr bewegt*: forse esemplato sullo *Scherzo* del *Quartetto* op. 10 di Schoenberg), circondato da due pagine simili (II e IV) in tempo lento, di analoga, statica sonorità (si pensi all'uso della sordina o alla dinamica che oscilla costantemente tra *pp* e *ppp*), mentre i due movimenti estremi (I e V) condividono una maggiore ampiezza e una struttura formale molto frastagliata e complessa (sonatistico il I, che evidenzia l'unico, trasfigurato legame con la tradizione). Viene dunque a configurarsi un microcosmo di grande varietà, cui concorrono l'alchimia timbrica derivante dalla straordinaria fantasia nell'impiego dell'arco, l'invenzione di gesti miniaturistici che privilegiano intervalli di seconda minore e di nona, l'irrompe-

re di squarci violentemente espressivi, la creazione di atmosfere d'irrisolta inquietudine, l'emergenza di singole individualità strumentali, come nello splendido V tempo (*In zarter Bewegung*), chiuso nel segno della più compiuta emancipazione della dissonanza. L'allievo si era trasformato in maestro, come rivelerà l'influenza esercitata, nel biennio successivo, sui *Tre pezzi* per ensemble da camera e sui *Sei piccoli pezzi* per pianoforte op. 19 di Schoenberg.

Camillo Togni: quasi un ritratto

Angry, *Tortured*, *Burning* sono i titoli – indicazioni agogiche fortemente antropomorfiche – del *Trio per archi* di Camillo Togni, composto per i primi due tempi e interrotto al principio del III nella primavera del 1978, e completato a Brescia nel maggio 1980. Dietro lo scoperto, patente antropomofismo si cela un profilo ben riconoscibile, quello di Arnold Schoenberg, che allo sguardo poco imparziale di Igor Stravinskij era apparso appunto «angry, tortured, burning» quando i due compositori si erano incontrati al funerale di Franz Werfel, nel 1945, secondo quanto raccontato dallo stesso Stravinskij a Robert Craft. L'omaggio alla figura tormentata del padre della dodecafonia si configura per Togni come un rimando diretto all'ormai storico *Trio* op. 45 di Schoenberg, del 1946, e costituisce al contempo l'atto del superamento di tale modello, complice la lezione di Webern sull'unitarietà dell'organismo musicale, tanto ben rappresentata dai *Cinque pezzi* op. 5. Per dirla con Mario Bortolotto, dedicatario della composizione, il *Trio* di Togni è «un omaggio a Schoenberg da parte di un allievo che non ne condivide affatto le nostalgie». E nello stesso tempo la composizione esprime il portato di una storia compositiva personale, quasi a mo' di compendio della stagione creativa di Togni negli anni Settanta. Il *Trio* si basa infatti sulla medesima serie dell'atto unico *Blaŭbart* (1972-75) su testo di Georg Trakl (autore caro a Webern, com'è noto), condivisa dal suo immediato antecedente compositivo, *La guirlande de Blois* per soprano e pianoforte (1978). Entusiasta del *medium* fonico dei tre archi,

> che per spontanea intenzionalità sembra prodigiosamente aperto alle esigenze compositive attuali, in certo modo come lo era stato il quartetto d'archi per la musica tonale sette-ottocentesca,

Togni sfrutta a dovizia la risorsa multiforme dei colpi d'arco, esaltando con tale accorta differenziazione timbrica la duttilità di un discorso dalle svolte continue e impreviste. Le aperture in un *pianissimo* vibratile, al limite dell'inudibile, di *Angry* e *Tortured* lasciano infatti di continuo il passo ad accensioni nervose e violenti acmi espressivi, mentre l'ultimo e più vasto pannello, *Burning*, parrebbe decantare in un respiro di maggiore ampiezza materiali e procedimenti comuni all'intero *Trio*.

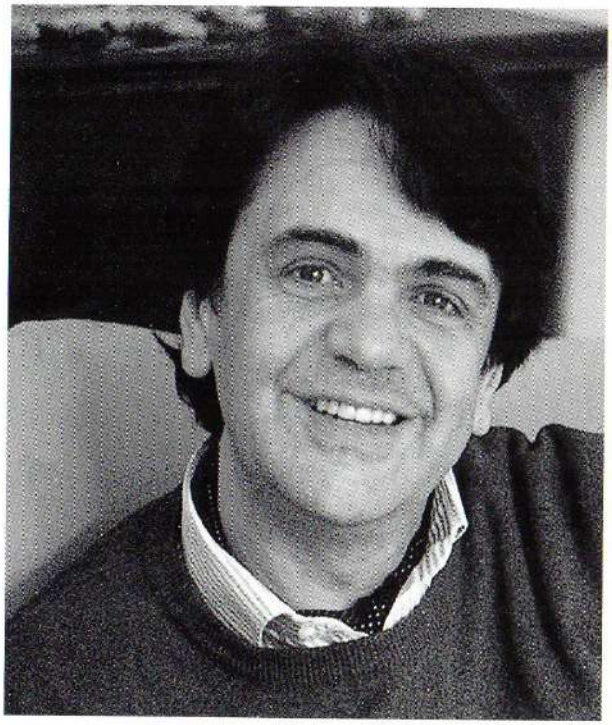


Foto 3Bis

Fabio Vacchi.

Fabio Vacchi: il canto ritrovato

La seconda parte del programma riguadagna una vastità di progettazione, un'organizzazione del materiale in campate architettoniche più ambiziose. La composizione più giovane, il *Quartetto* n. 4 di Fabio Vacchi compiuto a Caorle il 26 agosto 2004, nasce come commissione di RAI-Radio Tre per le celebrazioni degli ottant'anni dall'inizio delle trasmissioni radiofoniche nel nostro Paese, ed è stato tenuto a battesimo dal Quartetto Borciani nella Cappella Paolina del Quirinale

il 6 ottobre 2004. Concepito in un'unica arcata di oltre un quarto d'ora, è organizzato per pannelli contrastanti, sufficientemente dilatati per delineare compiutamente paesaggi sonori autonomi. Vacchi dà voce a più riprese a una spiccata vocazione lirica, enunciata quasi programmaticamente dall'apertura del *Quartetto* che, liquidata la fugace accensione di uno *scherzando*, indugia nel morbido contrappunto di una sorta di quieta barcarola condotta dal violino primo. Con contrasto ordinato, un movimento bruciato nella tensione di un *accelerando* inesorabile cede il passo all'incanto timbrico di una pagina dal lirismo scoperto (la frequente indicazione *cantando* ne tradisce di continuo l'ispirazione più intima), e così via, passando attraverso le stazioni del recupero del *melos* dell'esordio o lo sfruttamento sistematico del *pizzicato* e del ritmo di terzina. La giuntura tra movimenti lenti e veloci si realizza convogliando la severa tensione espressiva dei primi in un implacabile *climax* agogico che approda alla leggerezza liberatoria di una scrittura da scherzo. Sorprendente l'esito conclusivo: un'ampia pagina tarantellata che crepita sotto la pelle, finale rossiniano dal tono popolaresco che imprime un sigillo festoso a questa pagina celebrativa. Un esito che bene rispecchia alcune dichiarazioni di poetica rilasciate da Vacchi, convinto che

> alla musica colta continui a spettare il compito di sintetizzare, come sempre è avvenuto, la forza comunicativa e la preziosità stilistica, l'impatto emotivo e la profondità del pensiero, una gestualità marcata e riconoscibile (usata senza disprezzo dai grandi di tutta la storia della musica) e una sapienza antica.

Alban Berg: l'invenzione della forma

Anche per l'altro degli allievi più illustri di Schoenberg l'atto di affermazione di sé, di emancipazione dal padre venne affidato al *medium* del quartetto d'archi. Nel 1910, un anno dopo i *Cinque pezzi* weberniani, Berg si proponeva come figura pienamente autonoma e originale di innovatore del linguaggio musicale con il *Quartetto per archi* op. 3. In questo lavoro giovanile il compositore viennese affronta di petto il problema della grande forma, in tempi in cui sia il maestro sia il collega Webern erano ben lungi dall'inserire il tema nella loro agenda. E lo fa muovendo proprio da quei principi costruttivi che avevano presieduto alla genesi della *Sonata* per pianoforte e delle opere coeve dei colleghi, ovvero la totale organicità del tutto a ciascun dettaglio. La ferrea necessità di un procedimento che lascia presagire l'abito dodecafonico si sposa, in quella che Adorno giudicava l'opera più originale di Berg, con l'istituto per eccellenza della tradizione classico-romantica, la forma sonata, che impronta di sé il primo tempo. Una forma sonata, beninteso, dalla concezione del tutto originale, sostanziata di un materiale fortemente cromatico, tesa a esiti di accesa drammaticità e di fatto decomposta per dar luogo a istanze formali nuove. Il violento, plastico gesto d'attacco, quella scala discendente al violino secondo, sporcata da una nota estranea, rappresenta da sé, *in nuce*, la dichiarazione di una poetica cui Berg resterà fedele per un'esistenza intera. Analogamente il secondo tempo rimanda alla forma rondò-sonata, sebbene la ripresa del materiale tematico, peraltro connesso a quello del movimento d'apertura, sia sottoposta a una metamorfosi radicale, trasformata nel concetto adorniano di "libera prosa", tanto da influire sugli stessi principi formali che ispirano il movimento. Il giovane Berg consegue così nel *Quartetto* l'elaborazione di schemi formali sufficientemente complessi e funzionali, in grado di ovviare alla rinuncia del sistema tonale, saturando il paesaggio sonoro di eventi che abitano senza tregua un percorso drammatico intenso e avvincente.



Alban Berg.

Raffaele Mellace

Quartetto Prometeo

Risultato vincitore della 50ª edizione della Prague Spring International Music Competition nel maggio 1998, nell'ambito della stessa occasione, è stato insignito del Premio Speciale Bärenreiter per la migliore esecuzione fedele al testo originale del Quartetto K 590 *di Mozart, del Premio Città di Praga come migliore quartetto e del Premio Pro Harmonia Mundi.*
Nel 1998 è stato eletto complesso residente della Britten Pears Academy di Aldeburgh e nel 1999 ha ricevuto il Premio Thomas Infeld dalla Internationale Sommer Akademie Prag-Wien-Budapest per le «straordinarie capacità interpretative di una composizione del repertorio cameristico per archi» ed è risultato secondo al Concours International de Quatuors di Bordeaux. Nel 2000 è stato nuovamente insignito del Premio Speciale Bärenreiter al Concorso ARD di Monaco.
Sin dall'inizio, al Quartetto sono state destinate numerose e importanti borse di studio dalla Scuola di Musica di Fiesole e dall'Accademia Chigiana di Siena, che nel 1995 gli ha attribuito il prestigioso Diploma d'onore. Questa la brillante carriera internazionale: Wexford Festival, Musikverein, Wigmore Hall, Aldeburgh Festival, Prague Spring Festival, Vorpommern Festival di Amburgo, Orlando Festival, Festival "Die Lange Nacht der Elektronischen Klange 2000" di Berlino, Waterfront Hall di Belfast per la BBC, Grand Théâtre di Bordeaux, Foundation Royaumont (prima esecuzione assoluta di Strada non presa *di Stefano Gervasoni dedicato al Prometeo), Auditorium Musée d'Orsay di Parigi, Boswil Festival, Schloss-Elmau Kammermusikfest, Würzburg Mozartnacht, Le Printemps Musical de Saint-Cosme (2001, 2002 e 2003), Engadiner Festwochen, Kammermusikfest di Saarbrücken (*Fragmente-Stille an Diotima *di Nono), Rencontres Musicales de Fontainebleau, Colmar Festival (prima assoluta il nuovo quartetto di Jacques Lenot), nonché tournée in Sud America, Olanda. Tra gli impegni futuri, il debutto al Concertgebouw di Amsterdam.*
È ospite delle più prestigiose stagioni concertistiche italiane: Accademia di Santa Cecilia di Roma (prima esecuzione assoluta di Esercizi di tre stili *di Salvatore Sciarrino nel 2000 e la prima assoluta di* Numi *di Marco Uvietta nel 2003 entrambi dedicati al Prometeo), Società del Quartetto di Milano (prima esecuzione di* Târ *di Ivan Fedele), Settimana Musicale Senese, Settimane Musicali di Stresa, Festival delle Nazioni di Città di Castello, Associazione Scarlatti di Napoli, Amici della Musica di Firenze e di Perugia.*
La formazione effettua regolarmente registrazioni per la ARD, Saarländischer Rundfunk e Bayerischerundfunk tedesche, la BBC inglese e irlandese, Radio France, l'ORF austriaca e per RAI Radio 3.
In programma il debutto discografico con l'incisione dei tre Quartetti op. 41 *e del* Quintetto con pianoforte *(con Enrico Pace) di Schumann per Amadeus.*



Quartetto Prometeo.



Ex Novo Ensemble di Venezia.

Sala Puccini del Conservatorio "G. Verdi"
domenica, 1° ottobre 2006, ore 20.30

3

Ex Novo Ensemble di Venezia

Alberto Caprioli, direttore

Alda Caiello, soprano
Lorna Windsor, soprano

Sylvano Bussotti (1931)

Three Lovers' Ballet (1978) 12-15'
(tre scene di un balletto)
per violino, violoncello e pianoforte

Tramonto, scena di danza elegiaca (1978) 15'
per flauto, corno e clarinetto

Tre divertimenti sul nome di BACH (1948-49) 7'
per trio a corda
1. *Canone infinito*
2. *Scherzo alla memoria di un minuetto*
3. *Corale e fuga*

Souvenirs d'Italie (en quarantequattre) (1995) 3'
tema per ottavino, clarinetto e pianoforte

Niccolò Castiglioni (1932-1996)

Tropi (1959) 7'30"
per complesso da camera

Cantus planus, prima pars (1990) 9'30"
per due soprani e sette strumenti

Cantus planus, secunda pars (1990-91) 10'
per due soprani e sette strumenti

In collaborazione con RAI-Radio Tre

Forse in nessun altro compositore, non solo del recente panorama novecentesco, si assiste, come in Sylvano Bussotti, a una costante, stringente dialettica (o perfino osmosi) tra dentro e fuori, tra paesaggio intimo, autobiografico, ipersoggettivo e spazio della realtà esteriore, spazio indeterminato (o illimitato) del "di fuori" dell'esistenza specifica (compreso dunque lo spazio della composizione, del linguaggio, della storia musicale). Questa dialettica vive nella contemporaneità di un'osmosi dentro/fuori che trova costante realizzazione nell'opera musicale del compositore fiorentino, dagli esordi e dagli esperimenti giovanili, fino alle più recenti elaborazioni sonore e drammaturgiche, decretandone la singolare originalità. Così, anche nei lavori qui proposti, questo senso di organica compenetrazione sembra la linea più utile per un più proficuo ascolto: dai giovanili *Tre divertimenti sul nome di BACH*, per trio a corda, del 1948-49, a *Tramonto*, scena di danza elegiaca per flauto, corno e clarinetto, del 1978, da *Three Lovers' Ballet*, tre scene di un balletto per violino, viola e pianoforte, sempre del 1978, a *Souvenirs d'Italie (en quarantequattre)*, tema per ottavino, clarinetto e pianoforte, del 1995. Il travaso di esperienze, occorre aggiungere, non avviene nell'opera bussottiana in modo sequenziale e didascalico, a rimarcare quel qualcosa che viene dalla vita per essere calato nella composizione, o perfino da una composizione precedente in una seguente secondo la prassi abituale dell'autocitazione. Il senso di questa contemporaneità osmotica sta proprio qui, nel grado di organicità di un processo creativo che si avvicina all'idea di casa, intesa non come oggetto di astratta geometria ma – come direbbe Gaston Bachelard – come luogo umanizzato dall'abitante, destinato a condensare e a proteggere l'intimità, a farla dialogare con l'esterno. Anche la costante interazione tra musica e altri segni di linguaggio, di arte, di comunicazione (in sintesi la lunga traccia del Bussottioperaballet), entra naturalmente in questa prospettiva della dimora, dell'edificio umanizzato e osmoticamente relazionato con un "di fuori" illimitato. Ne è prova, per esempio, l'intenso contenuto di *Three Lovers' Ballet*,

> pensato per tre danzatori che dovranno apparire di tre età ben distinte: un adolescente, un giovane, un uomo,

come si legge nella partitura dell'opera, dove le interazioni tra i personaggi riflettono il comportamento degli strumenti, con lunghi soliloqui, aggregazioni in trio, infine la violenta riunione in un corpo unico. La scrittura di Bussotti addensa e stratifica segni espressivi e drammatici ora molto forti (per esempio, «ora con violenza e precipitazione» nel Moderato della seconda scena), ora languidamente e misteriosamente declinanti nel finale «senza tempo, né corpo sonoro, delicatissimo, legatissimo... "infinito"», all'ultima battuta dell'opera. Dove, come sottofondo, intessuto nella trama, Bussotti innesta un lungo passaggio basato su una delle *Variazioni Diabelli* di Beethoven, a riprova di un complesso e fluidissimo rapporto di Bussotti non tanto con la storia, quanto con il tempo della musica, come fosse la misura presente del perdurare delle cose mutevoli. Le tre figure, i tre strumenti, assumono nelle intenzioni di Bussotti un carattere riflettente (come la "voce umana" in Cocteau, dice il musicista), co-



Sylvano Bussotti.

me se la voce, il gesto, si rifrangessero nell'Altro, ne dessero infine corpo e significato. Così il finale, enigmatico, misterioso, parla nella drammaturgia di una morte, della scomparsa di uno dei personaggi, forse dell'adolescente. Ma il sipario, simbolico, cala prima della soluzione del mistero. Così, ricorrendo allo specifico processo di autotravaso, la scena di danza elegiaca *Tramonto* viene dedotta, come ricorda Bussotti, da *La Passion selon Sade* del 1966. L'opera è infatti una rielaborazione degli a solo finali del trio posto in primo piano sulla scena della *Passion*, in un frammento esemplare di "musica nella musica". Ma a sua volta *Tramonto* confluirà, insieme ad altri lavori bussottiani, nel balletto *Phaidra/Heliogabalus* del 1981, a riprova di questa perenne permeabilità e mobilità della materia musicale all'interno della "casa" bussottiana. Anche qui la sponda drammaturgica della scena, del piano visivo, della dinamica teatrale fa da riflesso continuo per la realizzazione e la piena comprensione del lavoro. Come precisa la nota a inizio di partitura,

> sul fondale spalancato il tramonto si descrive minutamente, con proiezioni di assoluto realismo. C'è una ballerina romantica e c'è un ragazzo in bicicletta. Predatore, il maschio, di un frutto, o un fiore oppure un animale, e un'avventura; lei oggetto di preda. Danzano ciascuno un "adagio" lentissimo, senza incontrarsi mai, sia pure avvicinandosi progressivamente l'un l'altra, sino a sfiorarsi, toccarsi quasi e, alla fine, cadere l'una nelle braccia dell'altro. Estenuati.

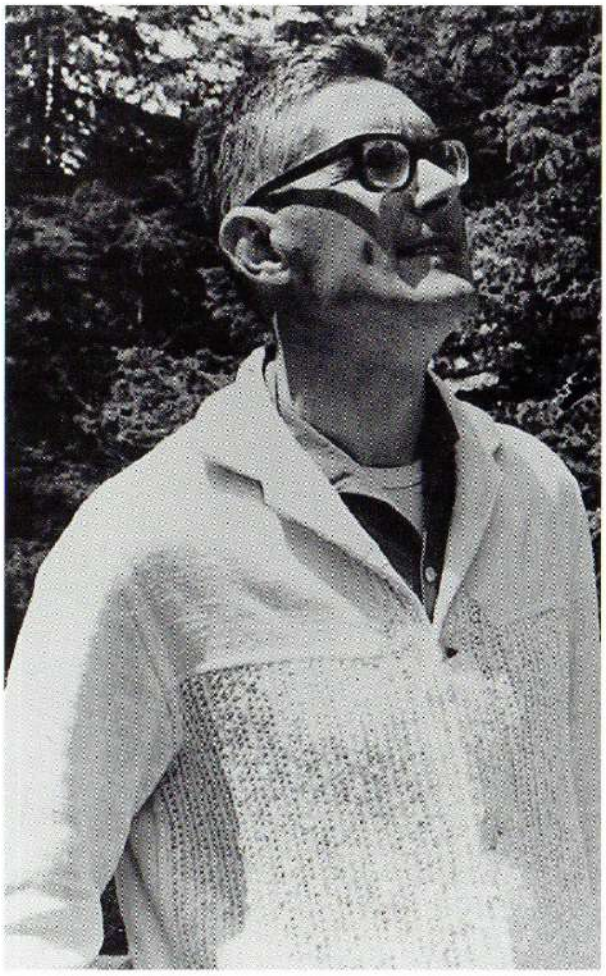
Così i *Tre divertimenti sul nome di BACH* per trio a corda, scritti nel 1948-49 (per la prima esecuzione, al violino, ricorda Bussotti, il critico Leonardo Pinzauti), sono rispettivamente il Canone infinito, in cui si evince il motivo BACH, lo Scherzo centrale scritto alla maniera di un minuetto attraversato da continui ritornelli, infine il Corale e fuga finale. Aderendo in maniera pur personale all'attrazione delle avanguardie del secondo dopoguerra per la figura di Bach, abbordato dal versante strutturalista e della serialità post-weberniana, Bussotti elabora qui un progetto destinato, soprattutto sul piano delle armonizzazioni, a riemergere nel tempo come materiale sonoro, ripreso numerose volte in opere successive, come per esempio in *Le musiche per amici*, per pianoforte, datato non a caso 1949-97. Infine, *Souvenirs d'Italie (en quarantequattre)* è un tema per ottavino, clarinetto e pianoforte sollecitato, come ricorda Bussotti, dal musicologo Luigi Pestalozza. Ritornerà, in nuova veste, nei *Souvenirs d'Italie - à l'orchestre* del 1997. Qui il motivo dei *Souvenirs* è quanto mai attinto alla fonte dell'esperienza intima, dell'autobiografia fissata in un lontano e drammatico episodio degli ultimi momenti della Seconda Guerra Mondiale, appunto nel 1944. Sfollato in campagna con la famiglia, concentrato tutto il giorno a suonare e a disegnare, il giovane musicista viene spinto dai parenti (come ricorda oggi Bussotti) a fare un po' di movimento. Aiutato dagli amici, per strada, ad imparare ad andare in bicicletta, viene sorpreso da un caccia bombardiere che scendendo inizia a mitragliare verso di loro. La drammaticità dell'episodio è tutta dentro la materia aspra delle sonorità timbriche, delle pronunce, dell'espressione lacerata che proietta nell'oggi la vivezza di quel terribile paesaggio sonoro.

Tropi, per complesso da camera formato da flauto, clarinetto, violino, violoncello, percussioni (tre piatti sospesi e un tam-tam) e pianoforte, viene composto da Niccolò Castiglioni nell'estate del 1959. Sono gli anni di piena presa di contatto da parte del musicista milanese con l'ambiente dei Ferienkurse di Darmstadt e con le variegate istanze della nuova musica che proprio in quel finire degli anni Cinquanta si vanno manifestando come risoluta uscita dalla precedente omologazione sui principi del serialismo e dello strutturalismo post-weberniano a favore di una più marcata molteplicità di indirizzi. Nel settembre dello stesso anno, tra l'altro, Castiglioni raccoglie il primo vistoso successo e riconoscimento internazionale con l'esecuzione, proprio a Darmstadt, del capolavoro *Cangianti*, per pianoforte, una delle pagine più significative, come *Tropi* d'altra parte, per il primo riconoscimento dello spessore stilistico ed estetico di Castiglioni. *Tropi* viene eseguito per la prima volta il 22 novembre 1959 nell'ambito del Festival Musica Viva Heidelberg dai Hamburger Kammersolisten di Francis Travis. Altre esecuzioni seguiranno l'anno dopo a Roma e soprattutto in ottobre al prestigiosissimo Festival di Donaueschingen, decretando la definitiva fortuna di questa composizione. Il motivo caratterizzante, subito riconosciuto dai primi avveduti critici e ascoltatori, e ancora oggi al cuore della sua rilevante qualità, sta proprio nella multiforme natura di un brano che associa un rigore tecnico assimilabile ai principi seriali (seppure non adottati in maniera ortodossa)

a una felicissima emozionalità conseguita attraverso un piano di intensa, sensibile espressività. La costruzione del percorso narrativo (perché di narratività mediata al senso dell'ordine strutturale si tratta) mostra inoltre quello speciale approccio di Castiglioni alla materia timbrica, con aggregazioni studiate dei diversi strumenti nella sequenza dei tre tempi in cui è diviso il brano, contestualmente a una precisa ricerca sul ritmo e sulla velocità decrescente che segna il tracciato esecutivo.

Quasi trent'anni separano *Tropi* da *Cantus planus*, importantissimo lavoro composto da Niccolò Castiglioni tra il 1990 e il 1991 in due distinti segmenti titolati *Prima pars* e *Secunda pars*. Ma non poche affinità di intenti legano, seppur così a distanza, le due composizioni. L'opera, scritta per due soprani e sette strumenti (flauto, clarinetto, arpa, pianoforte, percussioni, violino, violoncello), si ispira al pensiero e all'opera del poeta mistico tedesco Johannes Scheffler (1624-1677) più noto come Angelus Silesius. In particolare, Castiglioni si riferisce (e lo utilizza come materia letteraria) al secondo grande *corpus* della produzione poetica di Silesius, il *Kerubinischer Wandersmann*, pubblicato con questo titolo nella forma definitiva in sei libri nel 1675. Di questa vasta e complessa materia poetica, Castiglioni utilizza una selezione mirata, trattata musicalmente secondo le proprie specifiche traiettorie compositive, con l'attenzione al senso musicale delle parole, la reciproca permeabilità tra suono e testo attivata sul piano di particolari aggregati armonici e le rispondenze sul piano affettivo e di più completa ambientazione espressiva. Le due voci, scelte per la cristallina trasparenza funzionale al progetto poetico, insieme agli strumenti, in due serie di dodici brevissimi ed essenziali brani, propongono di volta in volta tratti di grande lirismo e di atmosfere rarefatte, momenti di dolcissima affettività sostenuta da delicatissimi accompagnamenti strumentali, fino a situazioni di più intensa drammaticità o di più accesa esplorazione virtuosistica come si riconosce in particolare nella *Secunda pars*. Come ricorda il musicista milanese in una nota introduttiva all'opera,

> le poesie sono quasi tutte in forma di distico costituito da due alessandrini a rima baciata. La loro paradossalità e singolare profondità fa del Silesius il più grande poeta mistico del Seicento.



Niccolò Castiglioni.

Sul piano delle procedure compositive, Castiglioni aggiunge:

> Nel musicarla io mi sono sentito attratto anche dagli aspetti *mistici e lirici* insieme della poetica WEBERNIANA, che fanno di Anton Webern un compositore che non ha niente a che fare né con Stravinskij, né con Berio, né con Bussotti. Nel musicarla il mio ideale è stato quello della semplicità (EINFALT). Il primo lied parla della bellezza non di vistosi fiori di giardino, ma di un semplice WIESENBLÜMELEIN. Le voci qui sono due soprani, ciò che permette (come già in HYMNE) di mettere in luce anche il carattere ARMONICO degli intervalli musicali VERTICALMENTE intesi. Questa ARMONIA si unisce candidamente con il senso di PACE MISTICA della poesia.

Roberto Favaro

Niccolò Castiglioni
Cantus planus

Cantus planus
(Angelus Silesius, da *Cherubinischer Wandersmann*)

Prima pars

Ihr Menschen, lernet doch
vom Wiesenblümelein,
wie ihr könnt Gott gefall'n
und gleichwohl schöne sein.

Der nächste Weg zu Gott
ist durch der Liebe Tür,
der Weg der Wissenschaft
bringt dich gar langsam für.

Der Trank, den Gott, der Herr,
am allerliebsten trinkt,
ist Wasser, das vor Lieb'
aus meinen Augen dringt.

Gar unausmesslich ist
der Höchste, wie wir wissen,
und dennoch kann ihr ganz
ein menschlich Herr umschliessen.

Die grösste Seligkeit,
die ich mich kann ersinnen,
ist, das man Gott, wie süss
er ist, wird schmecken können.

Die Morgenröt ist schön,
noch schöner eine Seele,
die Gottes Strahl durchleucht't
in ihres Leibes Höhle.

Ein Herze, das zu Grund
Gott still ist, wie er will,
wird gern von ihm berührt;
s'ist sein Lautenspiel.

Wir beten: «Es gescheh',
mein Herr und Gott, dein Wille!»
und sieh, er hat nicht Will,
er ist ein' ew'ge Stille.

Die Ros' ist ohn' Warum;
sie blühet, weil sie blühet;
sie acht' nicht ihrer selbst,
fragt nicht, ob man sie siehet.

Mensch, wird das Paradies
in dir nicht erstlich sein,
so glaube mir gewiss,
du kommest nimmer d'rein.

Cantus planus

Prima parte

Imparate dunque, o voi uomini,
dal fiorellino di prato,
come sia possibile piacere a Dio
e contemporaneamente essere belli.

La più breve via verso Dio
è attraverso la porta dell'amore,
la via del sapere
vi ci conduce troppo lentamente.

La bevanda che Dio, il Signore,
beve più volentieri
è l'acqua che per amore
scaturisce dagli occhi.

Del tutto incommensurabile
è l'Altissimo, come sappiamo,
e tuttavia un cuore umano
può racchiuderlo tutto.

La più grande beatitudine
che io possa immaginare
è che si possa gustare
quanto Dio è dolce.

L'aurora è bella,
ma ancora più bella è un'anima
che rispecchia il raggio di Dio
nella cavità del suo corpo.

Un cuore che nel fondo
è tranquillo, come Dio vuole,
viene facilmente da lui toccato;
è il suo risuonare di liuto.

Noi preghiamo: «Sia fatta
la tua volontà, mio Signore e Dio!»
e guarda: Egli non vuole niente,
è un eterno Silenzio.

La rosa è senza Perché;
essa fiorisce perché fiorisce;
essa non bada a se stessa,
non domanda se la si vede.

O uomo, fintantoché il Paradiso
non è dentro di te,
credimi pure con certezza,
che tu non ci arriverai mai.

Mensch, steig nicht allzu hoch,
bild dir nichts Übrig's ein!
die Schönste Weisheit ist,
nicht gar zu weise sein.

Es kann in Ewigkeit
kein Ton so lieblich sein,
als wenn des Menschen Hertz
mit Gott stimmt überein.

Secunda pars

Versänfftige dein Hertz:
Gott ist in starken Winden
in Erdbewegungen
und Fewer nicht zufinden.

Der allernächste Weg
zur wahren Heiligkeit
ist Demut auf dem Pfad
der keuschen Reinigkeit.

Ich bin so gross als Gott,
Er ist als ich so klein:
Er kan nicht über mich,
ich unter Ihm nicht seyn.

Wie seelig ist der Mensch
der weder wil noch weiss!
Der Gott (versteh mich recht)
nicht gibet Lob noch Preiss.

Wie töricht thut der Mann
der auss der Pfütze trinkt
und die Fonteine läst
die Ihm im Hauss entspringt.

Die Weissheit findt sich gern
wo jhre Kinder sind.
Warhumb? (O Wunder ding!)
sie selber ist ein Kind.

Der süsse Jesus Nahm'
ist Hönig auf der Zung;
im Ohr ein Brautgesang,
im Hertz ein Freundsprung.

Ist deine Seele Magd
und wie Maria rein
so muss sie Augenbliks
von Gotte schwanger seyn.

O uomo, non salire troppo alto,
non figurarti niente di eccelso;
la più bella saggezza
consiste nel non essere troppo saggi.

Nell'eternità
nessun suono è più amabile
di quando il cuore dell'uomo
cònsona con Dio.

Seconda parte

Ammansisci il tuo cuore:
Dio non è da trovarsi
in venti violenti,
in terremoto o fuoco.

La via più breve
verso la vera santità
è l'umiltà sul sentiero
della purezza più casta.

Io sono grande come Dio,
Lui è piccolo come me:
né egli può stare sopra di me
né io sotto di Lui.

Quanto beato è l'uomo
che né vuole né sa!
Che a Dio (intendimi bene)
non dà né lode né onore.

Quanto è folle l'uomo
che beve dalla pozzanghera
e lascia la fontana
che scaturisce nella casa.

La sapienza si trova bene
dove ci sono i suoi bambini.
Perché (o cosa meravigliosa!)
perché essa stessa è un bambino.

Il nome dolce di Gesù
è miele per la lingua,
per l'udito un canto nuziale,
nel cuore un balzo di gioia.

Se la tua anima è ancella
e pura come Maria
deve in un attimo
essere gravida di Dio.

Gott ist ein lauter nichts,
Ihr rührt kein Nun noch Hier:
je mehr du nach Ihm greiffst
je mehr entwird Er dir.

Ich muss MARIA seyn
und Gott auss mir gebähren
sol Er mich Ewiglich
der Seeligkeit gewehren.

Nichts ist als Ich und Du:
und wenn wir zwey nicht seyn
so ist Gott nicht mehr Gott
und fällt der Himmel ein.

Mit Gott vereinigt seyn
und seinen Kuss geniessen
ist besser als viel Ding
ohn' seine Liebe wissen.

Dio è un puro nulla,
non è toccato né dal Qui né dall'Ora;
quanto più tu cerchi di afferrarlo
tanto più Egli ti sfugge.

Io devo essere MARIA
e generare da me Dio,
se Egli mi concede
nell'eternità la beatitudine.

Non c'è niente altro che Io e Tu;
e se noi due non ci fossimo
Dio non sarebbe più Dio
e cadrebbe tutto il cielo.

Con Dio essere uniti
e godere il suo bacio
è meglio che sapere molte cose
senza il suo amore.

(Traduzione di Niccolò Castiglioni)

Alberto Caprioli



Alberto Caprioli.

Nato nel 1956 a Bologna, ha compiuto gli studi di direzione d'orchestra con Otmar Suitner all'Accademia di Vienna e gli studi di composizione con Camillo Togni al Conservatorio di Parma, frequentando poi il biennio superiore con Boguslaw Schaeffer al Mozarteum di Salisburgo.
È stato direttore ospite di vari festival e si è dedicato in particolare alla direzione del repertorio sinfonico romantico e contemporaneo, presentando varie prime di compositori italiani e stranieri nelle stagioni del Teatro La Fenice di Venezia, Wiener Festwochen, Süddeutscher Rundfunk di Stoccarda, Settembre Musica di Torino, Nuova Consonanza di Roma, Orchestra Sinfonica Arturo Toscanini, Kammerensemble Neue Musik di Berlino.
A Salisburgo ha curato per tre anni il ciclo Improvviso Italiano *alla guida del Österreichisches Ensemble für Neue Musik, presentando musiche di Maderna, Castiglioni, Togni, Clementi, Bussotti, Sciarrino, Guarnieri, Cappelli, Incardona e di numerosi compositori delle più giovani generazioni.*
Sue musiche sono state eseguite e commissionate da vari festival, tra cui Wien Modern, Roma-Europa, Autunno di Varsavia, Zeitfluss di Salisburgo, Rossini Opera Festival, Melos Ethos di Bratislava, Gustav Mahler Musikwochen di Dobbiaco, Europäisches Musikfest di Stoccarda, Centro Iannis Xenakis di Parigi. Gli hanno dedicato ritratti di compositore i festival Aspekte di Salisburgo (1989), Begegnungen di Innsbruck (2001) e la Bayerische Akademie der Schönen Künste di Monaco di Baviera (2003). Sue composizioni e direzioni sono state registrate da varie emittenti radiofoniche in Europa, Giappone, Stati Uniti e incise su CD in Italia, Austria, Germania, Regno Unito.

Alda Caiello



Alda Caiello.

Soprano lirico di agilità, diplomata in pianoforte e in canto al Conservatorio di Perugia, è oggi considerata da numerosi compositori una delle migliori interpreti delle loro partiture. Ha cantato sotto la direzione di Frans Bruggen, Myung-Whun Chung, Valery Gergiev, Pascal Rophé, Christopher Franklin.
È stata invitata da La Biennale Musica e dal Teatro La Fenice di Venezia, Teatro alla Scala, Bologna Festival, Salzburger Festspiele, Maggio Musicale Fiorentino, Milano Musica, Teatro Carlo Felice di Genova, Sagra Musicale Malatestiana di Rimini, Musica Contemporanea di Barcellona, Festival d'Automne di Parigi, Festival Wien Modern di Vienna, Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
A Venezia è stata una delle tre voci femminili della prima mondiale di Medea *di Adriano Guarnieri. Invitata dal Festival di Montepulciano e da Umbria Jazz (*Treemonisha *di Scott Joplin), ha cantato anche partiture di Pergolesi, Bach, Scarlatti, Mozart e Gluck, di Boccherini e Charpentier.*
Per il Maggio Musicale Fiorentino e per l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia è stata interprete di musiche di Manzoni nonché Novae de infinito laudes *di Henze,* Les noces *di Stravinskij,* Vanitas *di Luca Lombardi e* Requiem *di Ligeti con la direzione di Myung-Whun Chung. A Milano, per il Teatro alla Scala, ha cantanto in prima mondiale* La Passione secondo Matteo *di Guarnieri diretta da Roberto Gabbiani.*
Al Festival d'Automne di Parigi è stata protagonista di Perseo e Andromeda *di Sciarrino, a Barcellona ha interpretato musiche di Ivan Fedele.*
Di Luciano Berio, scelta e diretta dall'autore, è stata interprete delle Folk Songs *a Milano, ripetute a Rotterdam dirette da Valerij Gergiev, a Vienna sia nel 2003 che nel 2004 direttore Peter Keuschnig; è stata poi la protagonista dell'opera di Berio* Passaggio *al Teatro Carlo Felice di Genova con la regia di Daniele Abbado. Al Musikverein per Wien Modern è stata per il terzo anno consecutivo per* Folk Songs in memoriam *di Luciano Berio.*
A Roma per l'Accademia di Santa Cecilia ha preso parte al Progetto Pollini con l'Arnold Schoenberg Chor diretto da Erwin Ortner interpretando Trame d'ombre *di Giacomo Manzoni. È stata ospite del Teatro Comunale di Bolzano per la prima mondiale dell'opera di Giovanni Verrando* Axel Brüchke Langer. A Composed Portrait.
È stata invitata per Satyricon *di Maderna dal Mittelfest a Cividale del Friuli. Ha inciso le musiche di Fabio Vacchi per la colonna sonora del film di Ermanno Olmi* Cantando dietro i paraventi.
Allo Holland Festival 2004 è stata interprete della prima esecuzione mondiale di Gesualdo, considered as a murderer *di Luca Francesconi con Hilliard Ensemble, regia di Giorgio Barberio Corsetti.*
È tornata a Venezia per il concerto inaugurale de La Biennale Musica con composizioni di Luigi Nono.
Nel 2005 ha interpretato a Milano America *di Thomas Adés, mentre a marzo ha celebrato il centenario di Dallapiccola con due concerti a Torino e Firenze con il duo Canino-Ballista. Con il Nieuwe Ensemble si è presentata ad Utrecht e Maastricht in concerti dedicati a Luciano Berio, cui sono seguiti i debutti a Strasburgo con un concerto dedicato a musiche di Guarnieri su testi di Pasolini e a Dresda ai Dresdner Musikfestspiele in un programma comprendente Kurtág, Francesconi e Solbiati.*
Per Settembre Musica 2005 con l'Orchestra Nazionale della RAI ha cantato Improvisation I, Improvisation II *di Boulez direttore Marcello Panni.*
Nel mese di gennaio 2006 ha partecipato al Festival Scelsi con Khoom *diretta da Marcello Panni.*

Lorna Windsor



Lorna Windsor.

Nata nel Kent (Gran Bretagna), ha studiato pianoforte e viola; quindi si è diplomata in canto e pianoforte alla Guildhall School of Music and Drama di Londra perfezionandosi nel repertorio liederistico con Elisabeth Schwarzkopf e con Graziella Sciutti a Londra, con Hans Hotter a Vienna e con Gérard Souzay a Parigi.
Tra i numerosi premi ricevuti: a Londra, il Premio Miriam Licette per la Mélodie française *e quello della Royal Society of Arts per il* Lied *tedesco.*
Ha realizzato molte incisioni discografiche eseguendo pagine della letteratura liederistica, genere da lei fortemente prediletto e idoneo come linguaggio musicale.
Il suo debutto sul palcoscenico è avvenuto a Londra nel ruolo di Rosalinde in Die Fledermaus *di J. Strauss figlio; in seguito si è esibita nei maggiori teatri francesi interpretando* Euridice *(Peri) al Théâtre du Châtelet,* Trouble in Tahiti *e* West Side Story *(Bernstein) e* La Périchole *al Théâtre des Champs Élysées,* Orphée aux Enfers*; è stata anche Oscar (*Un ballo in maschera *di Verdi), Sophie (*Der Rosenkavalier *di R. Strauss), Pamina e Papagena (*Die Zauberflöte *di Mozart).*
Come attrice di prosa ha recitato in alcuni spettacoli: Prosper Mérimée *al Théâtre du Palais Royal a Parigi, e* Il convitato di pietra *di Puškin con la regia di A. Vassiliev. Recentemente, è stata impegnata nel musical* Tropic of the Senses *con Susannah York.*
*Ha inoltre al suo attivo l'interpretazione di molti ruoli mozartiani: Venere (*Ascanio in Alba *inciso per la Naxos), Donna Anna (*Don Giovanni*) a Glyndebourne per la regia di D. Warner. Idonea la sua voce anche ai* Lieder *di Mozart che esegue molto in Italia e all'estero, spesso assieme al fortepiano con Jorg Demus e Temenuschka Vesselinova.*
Per il Teatro Massimo di Palermo, ha cantato alcune rarità del Settecento: L'osteria di Marechiaro *e* L'idolo cinese *di Paisiello,* Le astuzie femminili *di Cimarosa,* La cambiale di matrimonio *di Rossini, tutte con la regia di Graziella Sciutti. Tra gli altri ruoli da lei interpretati: Ermione a Glyndebourne, Norina nel* Don Pasquale *(Donizetti) al Teatro Filarmonico di Verona,* The Banquet *di Panni al Carlo Felice di Genova, a Firenze, Roma, ecc.,* Garibaldi en Sicile *(Panni) al Teatro di San Carlo di Napoli,* L'enfant et les sortilèges *di Ravel ad Ancona,Verona ecc.*
Attiva anche nella musica barocca, ha cantato con Frans Bruggen e sotto la direzione di Gustav Leonhardt ha eseguito alcune cantate di Bach per la Società del Quartetto di Milano.
Inoltre ha inciso i mottetti di Versailles di Blanchard.
Impegnata nella musica contemporanea, ha interpretato composizioni di Berio, Glass, Kurtág, Manzoni, Denissov, e di numerosi compositori di oggi, sia in opere teatrali sia nella musica per ensemble.
In ambito cameristico, collabora con importanti artisti, tra gli altri: Mario Brunello, Antonio Ballista, i Solisti di Mosca, Vladimir Spivakov.
Esegue brani di Gershwin ed Ellington, mentre con il Freonensemble canta le canzoni di Kurt Weill scritte su testi di Brecht.

Ex Novo Ensemble

Nato nel 1979 a Venezia dalla collaborazione tra un gruppo di musicisti e il compositore Claudio Ambrosini, rappresenta ormai una realtà di riferimento nel panorama internazionale della musica nuova. La continuità del lavoro comune, la coerenza artistica e professionale hanno consentito al gruppo di acquisire un carattere, un suono che gli sono riconosciuti dal pubblico e dalla critica dei principali festival e rassegne europei. L'impegno portato nell'approfondimento del linguaggio musicale contemporaneo è in seguito divenuto punto di partenza per la rilettura del repertorio classico e particolarmente d'alcune pagine affascinanti, destinate a organici rari e tuttora poco note. Tra i principali Festival ricordiamo: HCMF 2003 - Huddersfield, Time for Music - Vitasaari, Festival d'Avignon; Ars Musica - Bruxelles; Autunno di Varsavia; Akademie der Künste - Berlin; Fondazione Gaudeamus - Amsterdam; Tage für neue Musik - Zürich; IGNM - Basel; Festival de Strasbourg; Concerts Ville de Genève; Festival di Villa Medici - Roma; Biennale di Venezia; Musica Insieme - Bologna; Musica nel nostro tempo - Milano; Eco & Narciso - Venezia e Bologna; Milano Musica. Ha partecipato alle stagioni concertistiche dei Münchener Philharmoniker, del Mozarteum Salzburg, del Teatro San Carlo di Napoli, del Teatro Verdi di Trieste, della RAI di Roma e di Milano, della Tish Foundation di New York e del Chicago Center of Arts. Ha registrato concerti e produzioni per le principali radio europee: BBC, Radio France, RAI, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Süddeutscher Rundfunk (SDR), Radio Belga (RBFT), Radio della Svizzera Tedesca (DRS), Radio Svedese. Molti compositori hanno dedicato loro opere all'Ensemble. Tra questi: Claudio Ambrosini, Stefano Bassanese, Stefano Bellon, Gilberto Cappelli, John Celona, Aldo Clementi, Matteo D'Amico, Beat Furrer, Luca Mosca, Peter Nelson, Francesco Pennisi, Paolo Perezzani, Horatiu Radulescu, Salvatore Sciarrino, Roger Tessier, Ivan Vandor, Martin Wehrli, Gérard Zinnstag. Ha inciso numerosi CD monografici dedicati all'opera da camera di: Claudio Ambrosini (due CD Stradivarius), Luciano Berio (Black Box), Ferruccio Busoni (Dynamic), Alfredo Casella (Stradivarius e ASV Records), Gaetano Donizetti (Giulia), Bruno Maderna (due CD Stradivarius), Gian Francesco Malipiero (Ricordi), Giuseppe Martucci (Dynamic), Ildebrando Pizzetti, (Stradivarius), Ottorino Respighi (Dynamic), Gioachino Rossini (Arts), Nino Rota (Stradivarius e ASV Records), Arnold Schoenberg (ASdisc), Giovanni Sgambati (due CD ASV Records) ed Ermanno Wolf-Ferrari (Dynamic). Ha inoltre inciso per Velut Luna ed Edipan.

Daniele Ruggieri, flauto
Davide Teodoro, clarinetto
Danilo Marchello, corno
Carlo Lazari, violino
Mario Paladin, viola
Carlo Teodoro, violoncello
Aldo Orvieto, pianoforte
Eddy De Rossi, arpa
Carlo Miotto, percussioni

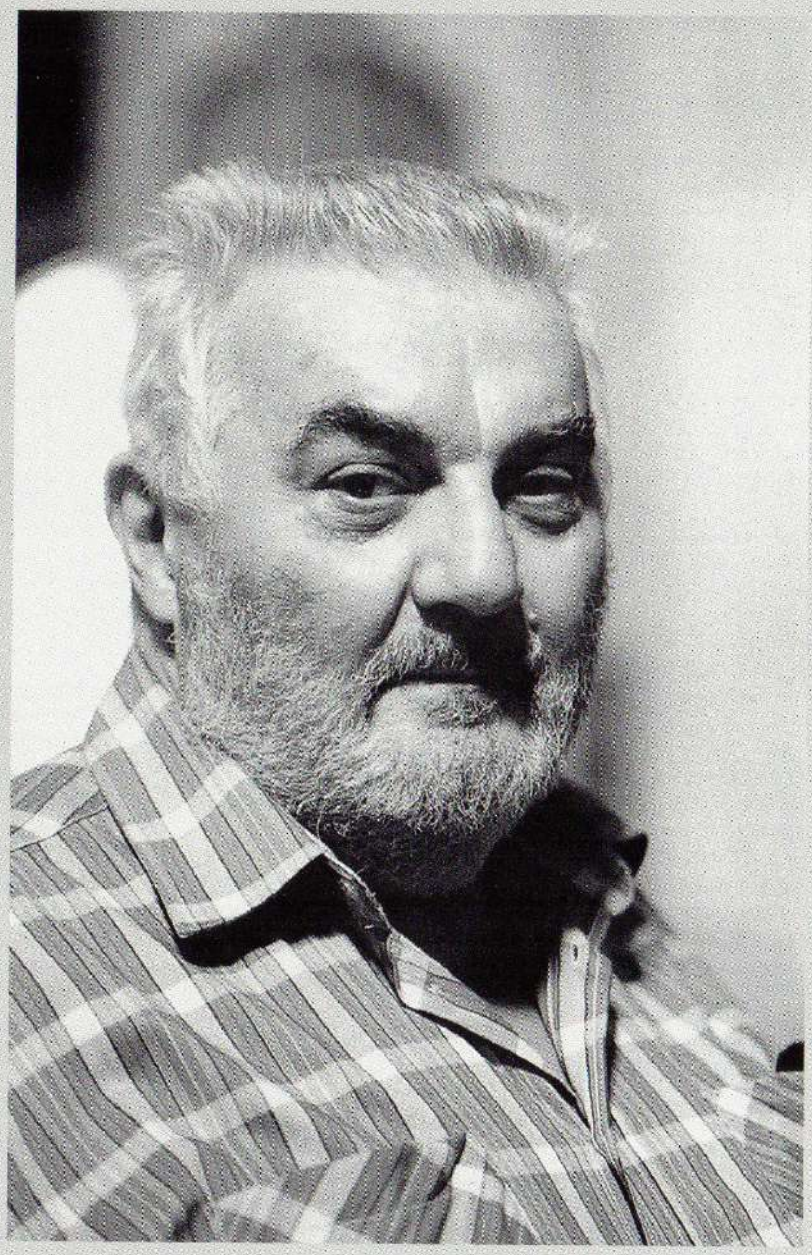


Foto Lelli & Masotti

Franco Donatoni.

4

Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia "Leonardo da Vinci" - Sala delle Colonne
via San Vittore, 21
mercoledì, 4 ottobre 2006, ore 20.30

Annamaria Morini, flauto
Paola Perrucci, arpa
Maria Grazia Bellocchio, pianoforte
Daniela Uccello, soprano

Alvise Vidolin, live electronics

Alessandro Melchiorre (1951)
Lost and found (2006) 10'
per flauto, arpa, percussione ed elettronica
Prima esecuzione assoluta

Camillo Togni (1922-1993)
Hymnos (in memoriam Luigi Dallapiccola) (1976) 2'
per flauto (da *Cinque pezzi per flauto e chitarra)*

Sandro Gorli (1948)
Gaia (2006) 8'
per pianoforte
Prima esecuzione assoluta

Adriano Guarnieri (1947)
Solo di donna (2003) azione lirica, 23'
per flauti, arpa, voce femminile,
voce su nastro e live electronics
Su testo di Silvia Cecchi liberamente ispirato
a Stamira (da un'idea di Paola Perrucci)

Franco Donatoni (1927-2000)
Françoise Variationen (1983-96) 35'
per pianoforte

Si ringrazia il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia "Leonardo da Vinci" per l'ospitalità nella Sala delle Colonne, nell'ambito di *Conversazioni musicali*, in collaborazione con TDK Marketing Europe

museo nazionale della scienza e della tecnologia leonardo da vinci

TDK

In collaborazione con Milano per la Scala, Fondazione di diritto privato, Giovani

MILANO PER LA SCALA
fondazione di diritto privato

In collaborazione con RAI-Radio Tre

Alessandro Melchiorre
***Lost and found*, cretto**

> ... è egualmente fatale avere un sistema e non averlo...
> si deve cercare di combinare entrambi...
> *Friedrich Schlegel*

Una delle caratteristiche della musica contemporanea degli esordi è stata quella di rompere il tempo, di concepire il tempo musicale come discontinuo; fatto di *shocks*, di sussulti, di strattoni; un tempo fatto di punti e non di linee. L'ascoltatore (e l'interprete) erano così continuamente disorientati, quasi sempre sorpresi; lo *shock* era lo scopo dichiarato. Erano in definitiva gli ultimi residui, gli esiti paradossali, della concezione che vedeva la musica derivare dal linguaggio verbale (si pensi soltanto a quanta terminologia musicale è mutuata dalla letteratura...), "essere" un linguaggio, anche se paradossalmente soltanto da ridurre in frantumi, da decostruire e ricostruire a partire da una ridefinizione totale (il famoso "grado zero" di cui parla Barthes).
Forse già dal Romanticismo – ben prima di Webern e della sua battaglia per una musica che possa aspirare a «... dire con i suoni cose che solo i suoni possono dire...» – questa concezione va in crisi.
I romantici (si veda a proposito l'ultimo brillante e rivelatore libro sull'argomento di Charles Rosen, così contrario a una riduzione tutto sommato tranquilizzante e banalizzante del periodo) per primi pensano il suono, pensano a una forma che includa il frammentario, il continuo e il discontinuo, pongono le premesse di una nuova narratività, si mettono in ascolto delle tradizioni non europee.
Mi sembra sempre più chiaro che siamo fatti (noi e la nostra musica) di passato e di presente, di risonanze e di aure, la risonanza che ricorda e l'aura che annuncia... Ma gradatamente il passato si rivela essere non tanto e soltanto ciò che siamo stati ma ciò che ricordiamo di essere stati (che è anche, contemporaneamente, ciò che non ricordiamo, che dimentichiamo); non esisteremmo senza ricordi, ma i ricordi sono sempre selettivi, sono il positivo (termine fotografico, non morale) che emerge dal negativo.
Lost and found (una serie di brani che a volte rivisitano miei brani precedenti) è l'incontro di molte di queste tematiche: in essi strumenti acustici e elettronica si combinano per dar vita a una musica in bilico formalmente e sonoramente tra memorie del passato e amnesie, possibilità del presente.
In Toscana si chiamano cretti quelle crepature, quelle fenditure che a volte si formano negli intonaci, nei metalli e anche sugli alberi. Dai cretti che si formano sugli alberi trasuda la resina, segno di inesausta vitalità. Il pezzo, costruito su un ciclo di battute lentamente ripetuto, insiste nel ripresentare alcuni accordi dell'arpa dai quali nasce, infine, una scura figura del flauto; il trattamento con l'elettronica indaga unitariamente le dimensioni dello spazio e del tempo, facendo interagire tra loro e reciprocamente distanza e profondità, lentezza e accelerazione.

Alessandro Melchiorre



Alessandro Melchiorre.

Camillo Togni
Hymnos

Hymnos per flauto solo è l'ultimo dei *Cinque pezzi per flauto e chitarra* composti da Camillo Togni nel 1975-76; per questa pagina la data di conclusione indicata è il 12 settembre 1976. Il titolo che modernizza l'originale greco *ὕμνος* (compianto) tratto da un frammento di Anacreonte, si spiega nell'intenzione «in memoriam Luigi Dallapiccola» che compare in frontespizio e nel progetto musicale che utilizza come base la citazione letterale della parte vocale di *Lux* per voci e strumenti, il lavoro rimasto incompiuto del compositore istriano. E in partitura, sulle estreme note del flauto,



Camillo Togni.

troviamo riportato *"lumen"*, l'ultima parola musicata da Dallapiccola. L'omaggio al collega, improvvisamente scomparso nel febbraio 1975, si attua attraverso una sorta di amplificazione seriale di quei frammenti musicali ripresentati in ognuno dei *Cinque pezzi* (*Kotile Chelidon/Rondine Garrula* per flauto solo, *Adoiástos* per flauto e chitarra, *Pléxis* per flauto solo, *Amon Anthos* per flauto e chitarra). In particolare in *Hymnos*, scritto su due pentagrammi, i procedimenti di rigorosa trasformazione lasciano il passo a una più diretta partecipazione emotiva: il flauto espone per intero la melodia dallapiccoliana distesa sul sistema superiore, parcellizzandola in cinque frasi marchiate dal carattere "intenso" ogni volta richiamato in luogo della semplice precisazione dinamica. In quello inferiore, come fosse un accompagnamento in eco, il flauto si esprime in suoni multipli, per commenti "corali" sommessi e arcanamente sospesi: un'ombreggiatura "sottovoce", che intride di progressiva malinconia, con un alone di complicità commossa, il canto di commiato.

Franco Donatoni
Françoise Variationen

Non è frequente ma può essere un protagonista assoluto. Il pianoforte trattato solisticamente compare solo tre volte (con l'aforistico *Estratto* del 1969 e *Rima* del 1983) nel variegato catalogo di Franco Donatoni ma nel ciclo di *Françoise Variationen* assume una valenza speciale. Sia perché rappresenta in miniatura, anzi la esalta proiettandola in dimensioni impensabili, la medesima acribia espressa nelle partiture di più ampia concezione timbrica, sia perché il pensiero musicale sotteso all'idea di variazione, con quel dato astratto e razionale che la storica procedura compositiva esige, pare fatto apposta per manifestare il pensiero musicale non discorsivo e non impulsivo dell'autore.

> L'idea delle *Françoise Variationen* risale al 1983 quando, essendo ospite di Aldo Tassone e Françoise Pieri, mi fu chiesto da quest'ultima di avere un piccolo foglio manoscritto da mettere in cornice e fu Aldo Tassone che, in quell'occasione, mi suggerì di fare delle variazioni,

raccontò lo stesso Donatoni,

> il foglietto richiestomi fu composto sulle lettere del nome Françoise più quello dell'autore e fu, per così dire, il "tema" del primo ciclo di sette variazioni. I cicli successivi furono scritti con la tecnica di variazione e simmetricamente al ciclo precedente (la prima variazione di un ciclo dà luogo alla prima variazione del ciclo successivo, la seconda alla seconda successiva, e così via).

Per circa quattordici anni le *Françoise Variationen* hanno continuato a proliferare; nel 1996 erano sette serie (sempre per sette) scritte con regolarità come una sorta di intimo diario e momento di respiro tra partiture più vaste, oltre che gesto di sofisticato passatempo; quello che orientò la nascita delle *Goldberg* e delle *Diabelli*. Alcune *Françoise Variationen* nacquero su sollecitazioni istituzionali – il quarto ciclo, dedicato a Delia Pizzardi, fu scritto per il Concorso nazionale di pianoforte Philips "Opera Prima" 1989 – più spesso su insistenze personali riassunte nelle dedicatorie: il secondo gruppo fu destinato a Massimiliano Damerini, il terzo a Maria Isabella De Carli, l'ultimo dell'agosto 1996 a Maria Grazia Bellocchio. Si possono considerare i cicli uno dopo l'altro ma anche analizzando singolarmente le variazioni (un minuto circa cadauna, da eseguire di seguito sette per volta) si ricava l'impressione d'un gioco compositivo finissimo: sospeso tra ingegnosa e minuziosa esercitazione tecnico-speculativa e squisito illusionismo timbrico. Così da un lato è fatto partecipe il tipico lessico pianistico – legati, staccati, trilli, abbellimenti vari, salti, arpeggi, accordi diversamente ribattuti e via elencando – condensato in una scrittura virtuosistica accesa ma priva di ambiguità decifratorie e di astruserie («tecnicamente normale» dice l'au-

tore) che propone l'esposizione di specifiche soluzioni esecutive. Dall'altro prolifera un itinerario di effetti che si sommano con felicità nella memoria d'ascolto disegnando un pannello sonoro cangiante e rigoglioso. Ma sempre offrendo una salda omogeneità di tono, al di là degli anni che distanziano i sette cicli e dell'applicazione di quella che Berio

> verso la fine degli anni Cinquanta definiva «principio della variazione totale», ovvero una codificazione diversa del materiale, che rimane il medesimo,

come spiegò Donatoni nel 1990. Variazioni su variazioni, dunque. Caratterizzate da un'analogia timbrica e strumentale che lascia tuttavia trasparire una vaga distinzione tra la scrittura più lucente e capricciosa dei primi cicli e la vocazione meno acrobatica, quasi seriosa, di quelli degli anni Novanta. Anche se ogni impressione totale è fallace, poiché come sosteneva Donatoni

> ogni ciclo vive separatamente ed è permutabile a seconda della discrezione del pianista, del respiro che intende dare all'esecuzione.



Sandro Gorli.

Sandro Gorli
Gaia

Anche nel catalogo dell'allievo Sandro Gorli, il mondo pianistico è regolarmente presente, se non assiduamente come potrebbe far supporre il fatto che nel suo curriculum spicchi il diploma di pianoforte. Per essere precisi, non sono numerose le composizioni solistiche – *Gaia*, completata nell'estate, è il settimo pezzo del genere – ma il pianoforte costella con i suoi interventi il variegato catalogo d'autore. Fin da alcune partiture degli anni Settanta lo ritroviamo in organico nei pezzi per pochi strumenti (da *Chimera la luce* a *On a Delphic*, da *Quintettino* a *Dopo l'alba*) e protagonista assoluto in *Flottaison blème* (1978), concerto per pianoforte e orchestra; in alcuni casi funge da strumento dialogante con altri solisti. Con *Novellette* (1984) inizia il calibrato percorso solistico che si concretizza con regolarità in *Studi sinfonici in forma di variazione* (1987), *Ja Lily* (1994), *Il mulino di Amleto* (1997), *Ballata* (2000) e *L'albero del Tule* (2002). Il tramite pianistico offre un'angolazione privilegiata, più essenziale nell'architettura in quanto delineato senza eccessive "distrazioni" timbriche, per accostarsi a un laboratorio creativo d'autore che lo stesso Gorli considera come un modo non esauribile di «osservare la stessa figura da angolazioni differenti», e che

> permette di cogliere in essa contorni ma soprattutto rapporti sempre differenti; e che cosa è il comporre se non svelare a sé e agli altri la possibilità di nuove combinazioni fra le cose?

Di ciò si nutre anche *Gaia* che ha impegnato il compositore nei mesi scorsi e che è stato sicuramente concepito e commisurato alle qualità musicali e strumentali speciali dell'interprete di oggi, Maria Grazia Bellocchio, che ha sollecitato e tenuto a battesimo quasi tutti i lavori pianistici recenti. Non meno significativo in *Gaia* l'ennesima operazione di ripensamento/riflessione su un materiale strumentale e musicale di partenza: un procedimento che pur non assumendo in modo esplicito il passo riconoscibile e metodico della classica variazione (come negli *Studi sinfonici* del 1987 o nel ciclo donatoniano) si propone come un percorso sonoro in cui idee e tecniche esecutive si intersecano e confrontano secondo una logica costruttiva coerente e salda.

Adriano Guarnieri
Solo di donna

Il testo simbolico-immaginario parla «della figura femminile nel suo ampio contesto psicologico

e intellettuale». La musica aggredisce e soffoca di suggestioni immediate, attraverso la complicità emotiva diretta e toccante che si dipana dalla tipica "cantabilità materica" d'autore. In *Solo di donna* Adriano Guarnieri prolunga la dimensione di visionarietà acustico-emotiva che gli è propria e che l'uso dell'elettronica dal vivo – intrapresa nel 1994 con *Orfeo cantando... tolse*, e successivamente raffinata fino a farne la coprotagonista assoluta di *Medea* nel 2002 – rende capace di architetture spaziali di rara suadenza polifonica.

La donna-eroina anconetana («femina vidua, nomine Stamira» così la delinea la cronaca medievale di Boncompagno da Signa), che nel XII secolo rianimò le speranze degli assediati e avviò la sconfitta dell'esercito nemico incendiandone le macchine belliche, è al centro dell'"azione lirica" *Solo di donna*. Nata per la Commissione Pari Opportunità della Regione Marche, fu eseguita in prima al Teatro delle Muse di Ancona il 7 marzo 2004 (con successive repliche a Pesaro e Macerata). Le poche notizie storiche su Stamira sono state composte in immagine drammatica da Paola Perrucci che nel personaggio ha saputo riconoscere «più che una Giovanna d'Arco marchigiana, una donna, una madre» e insieme ha individuato le tracce di una figura subito assunta nel mito popolare e di un personaggio femminile che già nella sillabazione del nome richiama allusioni classiche antiche. Così le "voci" accostate del flauto e dell'arpa che dialogano con la voce cantante protagonista (altre "voci" sono su nastro o s'irradiano attraverso il *live electronics*) di per sé rievocano un accostamento e un lessico timbrico-strumentale che citano l'arcaismo citarodico della solenne lirica amorosa greca. Secondo l'immaginazione del compositore, s'intende. Guarnieri distribuisce le forze musicali in dieci "sequenze", assecondando il testo tragico-responsoriale di Silvia Cecchi, nel quale non è difficile cogliere l'assonanza con posizioni teatrali classiche, e la successione di temi narrativi guida. Il fuoco, prima di tutto, che riecheggia nel "rosso infuocato dei papaveri" (emblema dell'incendio e metafora dell'ardore dell'anima della protagonista) e il senso di respiro panico cosmico che il racconto richiama congiungendolo al vigore inesausto della forza femminile. Gli episodi, concepiti per un'esecuzione senza soluzione di continuità, rispecchiano l'alternanza classica corifeo-coro



Adriano Guarnieri.

presa a modello dal testo: abbiamo così pagine corali in senso stretto (le "voci" preregistrate o il "coro" degli esecutori) che inquadrano momenti solistici col canto spinto insistentemente nelle aree acute oppure ridotto a puro recitativo parlato. In alcune pagine-sequenze l'interazione tra soprano e strumenti, immersa nella galassia spaziale del live electronics, è totale; in altri si manifesta un "teatro di suoni" che isola le singole voci in una sorta di interiorizzazione calibrata. Così nel finale si stagliano gradualmente i sovracuti del soprano, prima quasi ipnotizzati nella ripetizione di «un soffio di suono» quindi liberati nel «tieni in pugno» definitivo, mentre nella sesta sequenza («Nel mio corpo, da cui pende, vizzo,... saporoso... il cuore») viene scelto il parlato «sommesso, libero-semplice, non retorico». Altrove, nella quarta e ottava sequenza, rimangono solo gli strumenti ma non muta la concezione dello spazio sonoro che descrive ampie volute ma in realtà si concentra per liberare in spettrali e trepide figurazioni il respiro di «soliloquio psicologico-femmineo», identificato dall'autore come autentico centro emozionale e tragico dell'ambiziosa e adescante pagina.

Angelo Foletto

Silvia Cecchi
Solo di donna

«C'è il tempo di lacerare
e il tempo di ricomporre...»

Qohélet, 3, 7

Tutti
Dov'era il fuoco
quello che fa di brace
ora i tuoi occhi
e tiene viva
la parola al lume fioco
di una lampada votiva?

Solo (voce di donna)
Il fuoco a Dio non ho rubato.
Il fuoco era in me:
quando udii un canto levantino
che mi ha inciso la corteccia
e ne è sgorgato un miele vivo
una resina odorosa
che sa di anima ferita e cola
dolce dalla breccia
come una melodia;
finché ho udito nei capelli
i rantoli remoti
e sepolti nei fianchi
i vulcani e i terremoti.

Tutti
Suonaci il tuo corpo strumento corpo
di monti taciturni
di acque pescose
sotto le quiete lune
di notturni, di sussulti
di fertilità:
più profonda è la radice in te
nell'assoluto
più solidale alla terra
alle gravide maree
al muto sfiorire delle schiume.
Fibra che vibri
nel canto della terra
risuoni e sei quel canto
e il tuo discanto.

Solo
Profonda è la radice
che fa di me tutt'uno
con il sospiro altèro
della notte
e con la terra mite
ma il cuore come,
come mi brucia di mistero!
E come fa più male
di essere tutt'uno con la terra
quando anche l'erba è triste
e duole l'argilla in cui s'interra.
Più indelebile la gemma
che il destino sigilla
nel mio corpo, da cui pende
rugoso saporoso il cuore come un frutto,
quando scialba il corpo d'amore
e il desiderio come un ibis
misterioso mi segue dappertutto,
quando splende come stella d'estate
che mescola memoria e oblio
dentro la stessa luce.
L'amore non ha immagine.
L'amore è melodia
delle viscere incantate.

(adagissimo)

È l'orma lasciata
sopra un corpo, sopra una cosa
l'alito d'anima che rifiata
e dalla cosa esala.
La mano che posa
sul tuo corpo
sulla gracile forma di una cosa
come un filo di bava, come un filo
che unisce la cosa
a un'altra cosa, il corpo
a un altro corpo,
dolcezza che può il gesto magro
di una carezza.
L'ombra che alita
di una foglia su una pietra.
L'ombra che posavo qua e là
sopra ogni cosa non era
se non la mia mano, non più
di una buona parola.

Tutti
Hai il vigore del primo vento di giugno;
sul capo porti il tuono
e il rosso infuocato dei papaveri
e canti;
la diaspora di noi raduni
e con un soffio di suono tieni in pugno.

Annamaria Morini

È nata a Bologna, dove attualmente vive. Ha studiato con Pier Luigi Mencarelli, poi con Jean-Pierre Rampal, András Adorján e Conrad Klemm.
Insegna al Conservatorio «G. B. Martini» di Bologna e tiene seminari e masterclass *sulla tecnica flautistica e il flauto contemporaneo.*
Si occupa prevalentemente di musica contemporanea nei suoi vari settori, tra cui la ricerca strumentale e la collaborazione con molti importanti compositori.
Dedicataria di un centinaio di composizioni, è presente nelle sedi più significative del settore (Teatro alla Scala, La Fenice, Biennale di Venezia, Nuova Consonanza, Musica nel nostro tempo, Milano Musica, Ferienkurse di Darmstadt, Festival d'Olanda, Israele, Berlino, Avignone, Wittener Musiktage, Autunno di Varsavia ecc.).
Alla fine degli anni Settanta è stata tra i fondatori del Nuovo Ensemble Bruno Maderna e successivamente ha fatto parte dell'Ensemble Micromegas.
Nel 1988 ha costituito un duo, unico nel suo genere, con il violinista Enzo Porta e, nel 2000, con l'arpista Paola Perrucci.
Collabora inoltre con vari musicisti e attori in produzioni prevalentemente nell'ambito della musica del Novecento e contemporanea.
Il suo repertorio solistico e con orchestra conta oltre ottanta composizioni, la maggior parte delle quali scritte negli ultimi trent'anni (tra gli autori più rappresentativi Clementi, Donatoni, Manzoni, Vandor, Gentilucci, Guarnieri, Cappelli, Mencherini, Olivero, Romitelli, Yusupov). Di analoga ampiezza il repertorio cameristico relativo alle formazioni in cui ordinariamente opera.
Ha collaborato al volume Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts *di Gieseler, Lombardi, Weyer (ed. Moeck, 1985) e pubblica saggi e articoli su svariate riviste (*Sonus, I Fiati, Syrinx*).*
È stata tra i fondatori dell'Associazione Nuova Musica (Bologna, 1989).

Paola Perrucci

Ha iniziato gli studi musicali (seguendo le orme del padre – compositore e didatta) all'età di otto anni diplomandosi diciassettenne in arpa presso il Conservatorio "G. Rossini" di Pesaro con il massimo dei voti e la lode sotto la guida di Gabriella Morosini Guidi.
Successivamente si è diplomata brillantemente presso l'Accademia Nazionale di "Santa Cecilia" di Roma per il corso di perfezionamento in arpa anche seguendo il corso di musica da camera con Riccardo Brengola.
In seguito, presso la Hochschule für Musik di Vienna, ha frequentato dei corsi con Adelheid Miller, prima arpa della Staatsoper.
Nel 1986 è stata prima arpa dell'Orchestra Giovanile Italiana.
Nello stesso anno si classifica al primo posto al Concorso Internazionale di Musica Contemporanea di Udine.
Si è dedicata al ripristino del repertorio non usuale dell'arpa, alla riscoperta dell'arpa quale strumento per il basso continuo e della realizzazione d'insieme, eseguendo brani che spaziano dal periodo rinascimentale (su strumento d'epoca) a quello moderno curando anche la revisione di brani inediti.
A questo fine ha intrapreso gli studi di composizione, conseguendo nel 1990 il diploma di musica corale e direzione di Coro presso il Conservatorio di musica "G. B. Martini" di Bologna sotto la guida di Tito Gotti e successivamente ha continuato a studiare analisi e composizione con Cesare Grandi.
Ha partecipato a numerose manifestazioni di musica contemporanea sia come solista che in duo con il clavicembalista Ruggero Laganà, ha effettuato varie registrazioni radiofoniche su Rai Uno, su Rai Tre Rassegna Spazio Novecento, Rai Tre - Interpreti della nuova musica e televisive su Rai Uno.
Ha eseguito in prima assoluta musiche per arpa in rassegne dedicate ai compositori Berio, Sciarrino, Donatoni, Manzoni, Guarnieri, Pennisi, Renosto, Bussotti ecc.
Nel suo repertorio figurano numerose composizioni, alcune delle quali da lei presentate in prima esecuzione e a lei dedicate.
Dal 1998 suona in duo con la flautista Annamaria Morini, riscuotendo un notevolissimo consenso di pubblico e di critica e collabora con il soprano Daniela Uccello e con il compositore Adriano Guarnieri per un nuovo utilizzo dell'arpa nella musica contemporanea.
È docente presso il Conservatorio di Musica "G. B. Martini" di Bologna.



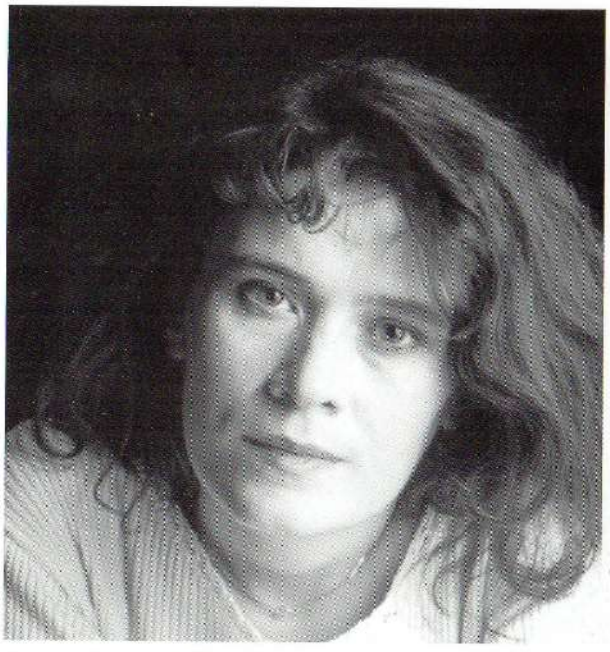
Annamaria Morini.



Paola Perrucci.

Maria Grazia Bellocchio

Ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio di Milano con Antonio Beltrami e Chiaralberta Pastorelli, diplomandosi con il massimo dei voti, la lode e la menzione d'onore. Successivamente ha studiato al Conservatorio di Berna con Karl Engel e a Milano con Franco Gei. Ha suonato con l'Orchestra da camera di Pesaro, l'Orchestra Milano Classica, l'Orchestra Sinfonica Siciliana, l'Orchestra della RAI di Milano, l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, la Scottish Chamber Orchestra, l'Orchestra Toscanini di Parma, l'Orchestra da Camera di Padova e l'Orchestra Sinfonica di Milano "G. Verdi".
Ha suonato per associazioni concertistiche come l'Autunno Musicale di Como, il Teatro Comunale di Bologna e Ferrara, il Teatro Regio di Parma, Settembre Musica di Torino, la Società Barattelli dell'Aquila, gli Amici della Musica di Padova, Perugia, Firenze, Palermo, Messina e Vicenza, il Teatro Grande di Brescia, il Teatro Bibiena di Mantova, l'Università di Bologna e Ferrara, il Teatro Donizetti di Bergamo, la Società dei Concerti di Milano, Musica nel nostro tempo, Milano Musica, New Music of Middelburg, Klangforum di Vienna, Fondazione Gulbenkian di Lisbona, Festival di Strasburgo, Festival Présences di Parigi, Biennale di Venezia, Printemps des Arts de Monte-Carlo ecc.
Ha suonato in formazioni da camera con Ingo Goritzki, Hans de Vries, Renate Greis, Wolfgang Mayer, William Bennet, Sergio Azzolini e Rocco Filippini.
Nel 1989 è stata invitata a far parte dell'Orchestra Schleswig-Holstein Music Festival diretta da Leonard Bernstein.
È assistente di Salvatore Accardo e Rocco Filippini ai corsi di perfezionamento dell'Accademia Walter Stauffer di Cremona.
Nel 2001 è stata invitata dall'Università di Valparaiso (Cile) per una masterclass *e concerti.*
Da diversi anni si dedica allo studio della musica contemporanea collaborando con il Divertimento Ensemble diretto da Sandro Gorli.
Ha inciso CD per Ricordi e Stradivarius con opere di Bruno Maderna, Mauro Cardi, Giulio Castagnoli, Sandro Gorli e Franco Donatoni.
Insegna pianoforte presso l'Istituto Musicale Pareggiato «G. Donizetti» di Bergamo.



Maria Grazia Bellocchio.

Daniela Uccello

Soprano, nata a Messina, ha iniziato lo studio del pianoforte e del canto con la madre, diplomandosi con il massimo dei voti e la lode.
Si è perfezionata al Mozarteum di Salisburgo sotto la guida di Rita Streich e al Centro di avviamento lirico del Teatro alla Scala di Milano. È inoltre diplomata in scenografia e laureata in Discipline delle Arti Musica e Spettacolo presso l'Università di Bologna.
Vanta un vastissimo repertorio operistico e da concerto che comprende personaggi di grande tradizione (Violetta, Manon, Susanna) e opere meno note quali L'italiana in Londra *di Cimarosa,* L'Arcadia in Brenta *di Galuppi,* Torquato Tasso *di Donizetti,* Memet *di Sammartini. Innumerevoli le esecuzioni di musica contemporanea dei più rinomati compositori di oggi (Giacomo Manzoni, Adriano Guarnieri, Ennio Morricone ecc.) e la consuetudine al repertorio liederistico di Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, R. Strauss, Wolf, Hindemith, Schoenberg, in collaborazione con pianisti quali Antonio Ballista, Massimiliano Damerini, Mario Delli Ponti, e Guido Salvetti*



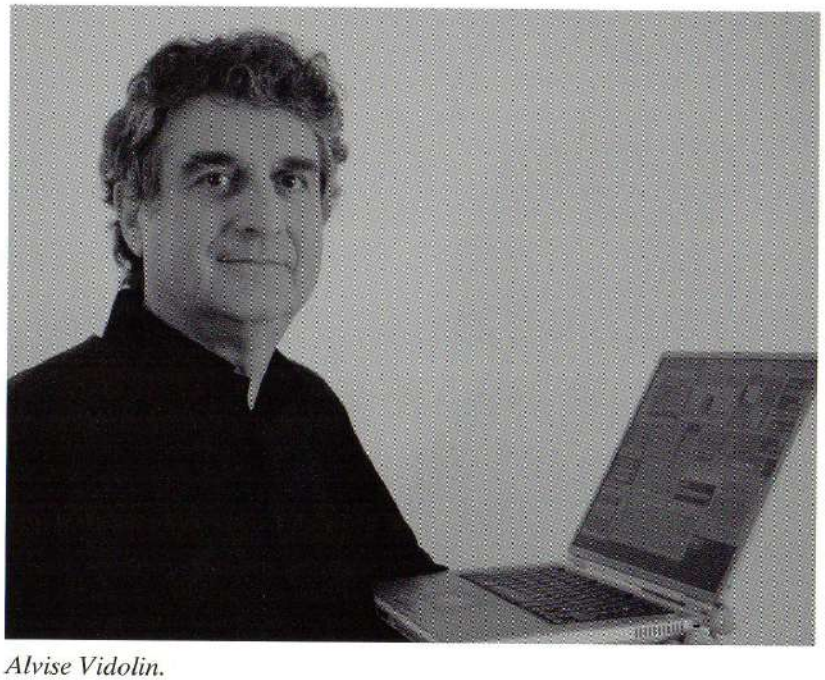
Daniela Uccello.

Alvise Vidolin

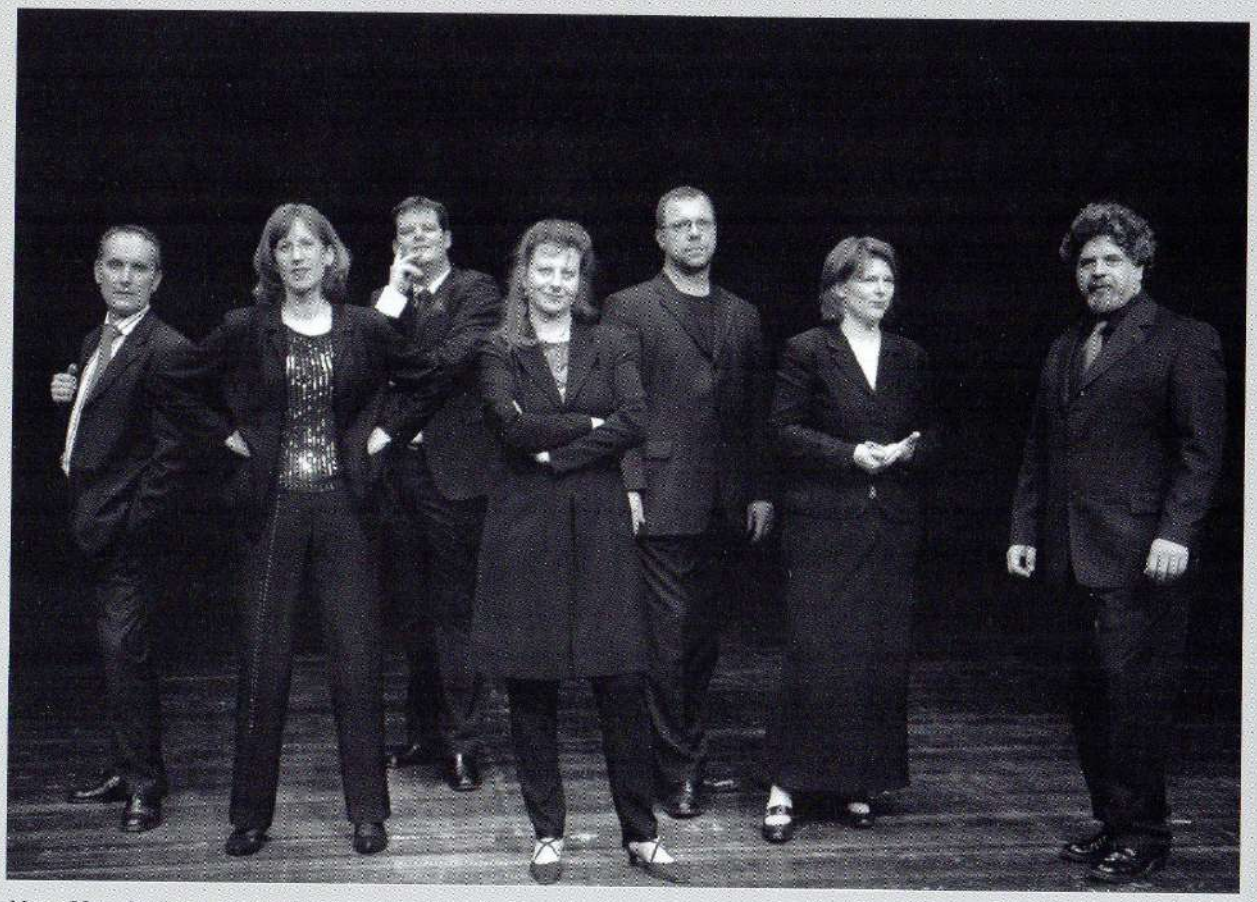
con il quale ha inciso molte volte per la Radio della Svizzera Italiana e la RAI.
Fra i teatri e festival che la vedono ospite ricordiamo il San Carlo di Napoli, il Maggio Musicale Fiorentino, Ravenna Festival, Sferisterio di Macerata, Teatro Massimo di Palermo, Accademia di Santa Cecilia, Teatro Smetana di Praga, Teatro dell'Opera di Budapest, Auditorium della Filarmonica delle Fiandre, Metropolitan Museum di New York, Auditorium di Istanbul, Reina Sofia di Madrid ecc. sotto la direzione di A. Tamayo, G. Ferro, G. Gavazzeni, W. Nelsson, D. Gatti, C. Rizzi, G. Sebastian, S. Preston, e molti altri.
Numerose le registrazioni radio-televisive con Radio Lugano, Radio Sofia, Radio Televisione Ungherese, Radio Vaticana, Rai TV e incisioni discografiche con Foné, Akademia, Bongiovanni, BMG-Ricordi, Quadrivium, Dynamic.
Da alcuni anni affianca alla carriera artistica l'attività di didatta, ed è titolare della cattedra di Musica Vocale da Camera presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano.

Regista del suono, pioniere della musica informatica, interprete di live electronics, *nasce a Padova nel 1949 dove compie studi scientifici e musicali.*
Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di molte opere musicali collaborando con diversi compositori fra cui Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Wolfgango Dalla Vecchia, Franco Donatoni, Adriano Guarnieri, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino, curandone l'esecuzione in festival e teatri internazionali. Fra questi, la Biennale di Venezia, CCOT Festival a Taipei, Donaueschinger Musiktage, Festival d'Automne a Parigi, Festival delle Nazioni di Città di Castello, IRCAM di Parigi, Maggio Musicale Fiorentino, Milano Musica, Münchener Biennale, Musik-Biennale Berlin, Salzburger Festspiele, Settembre Musica Torino, Wien Modern;

i teatri Scala di Milano, Almeida di Londra, Alte Oper di Francoforte, Comunale di Bologna, Opera di Roma, Opéra Bastille di Parigi, Opéra National du Rhin di Strasburgo, Staatstheater di Stoccarda, Théâtre National de Chaillot a Parigi.
Collabora dal 1974 con il Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova, alla cui fondazione aveva partecipato svolgendo attività didattica e di ricerca nel campo della musica informatica.
È tuttora membro del direttivo. Co-fondatore dell'Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI), ne ha assunto la presidenza nel triennio 1988-90.
Dal 1977 ha collaborato in varie occasioni con la Biennale di Venezia soprattutto in veste di responsabile del Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale.



Alvise Vidolin.



Neue Vocalsolisten Stuttgart.

Auditorium di Milano
lunedì, 9 ottobre 2006, ore 20.30

5

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Angelika Luz, soprano
Susanne Leitz-Lorey, soprano
Barbara Decker, mezzosoprano
Daniel Gloger, controtenore
Bernhard Gärtner, tenore
Martin Nagy, tenore
Guillermo Anzorena, baritono
Andreas Fischer, basso

Studio Digital Masters - Stuttgart
Matthias Schneider-Hollek, Sound Designer
Arne Witzenbacher, ingegnere del suono
Massimo Marchi, live electronics

Carlo Gesualdo (1560 ca.-1613)
O voi, troppo felici
Se la mia morte brami
Tu m'uccidi, o crudele 9'
per cinque voci
Susanne Leitz-Lorey, soprano
Daniel Gloger, controtenore
Bernhard Gärtner, tenore
Guillermo Anzorena, baritono
Andreas Fischer, basso

Niccolò Castiglioni (1932-1996)
Sonetto in memoriam 4'
Igor Stravinskij (1981-82)
per sei voci miste
1. Oltre la sfera
2. Quand'elli è giunto
3. Vedela tal
4. So io che parla
Susanne Leitz-Lorey, soprano
Daniel Gloger, controtenore
Berhard Gärtner, tenore
Martin Nagy, tenore
Guillermo Anzorena, baritono
Andreas Fischer, basso

Carlo Gesualdo
Languisce al fin
Mille volte il dì moro
Al mio gioir il cielo si fa sereno 9'
per cinque voci
Susanne Leitz-Lorey, soprano
Daniel Gloger, controtenore
Bernhard Gärtner, tenore
Guillermo Anzorena, baritono
Andreas Fischer, basso

Fabio Nieder (1957)
Caminata meravigliosa a Saturnio 40'
di Vito von Thümmel
(Hommage à S. Kubrick) (2001-06)
per basso, cinque voci ed electronics
Testi, parole e fonemi (rielaborati da Fabio Nieder) di Vito von Thümmel, Fabio Nieder, Niccolò Copernico, Claudio Magris, Srečko Kosovel, Paracelso, Friedrich Hölderlin, Charles Baudelaire
Prima esecuzione assoluta
nella versione con elettronica
Angelika Luz, soprano
Barbara Decker, mezzosoprano
Daniel Gloger, controtenore
Martin Nagy, tenore
Guillermo Anzorena, baritono
Andreas Fischer, basso

In collaborazione con RAI-Radio Tre

Gesualdo, Castiglioni, Nieder

Asperrimo *Grand Tour*

L'arte e la psiche. Turbamenti della psiche e arte perturbante. Fra le arti, la musica, già accusata da Lev Tolstoj (con vera censura) e da Thomas Mann (con ironica empatia) di essere la perturbatrice per eccellenza. Turbini della coscienza, talora follia associata al genio. Tutto questo in un itinerario italiano, esteso nello spazio (dal Sud all'estremo Nord-Est) e nel tempo (dalle tarde luci dello sfolgorante Cinquecento ai giorni nostri) e a due compositori che abbiamo conosciuto e conosciamo, l'uno scomparso da un decennio, l'altro vivissimo, giovane e quanto mai attivo. Questo viaggio italiano, quasi un *"grand tour"*, si svolge interamente all'insegna dell'asprezza, e tracce di dolore contrassegnano tutti i chiamati in causa: i tre compositori, uno che ci raggiunge dal passato e due disegnati nel presente; il pittore morto in un luogo simile a quelli in cui si estinsero o trascorsero anni di declino Robert Schumann o Dino Campana, e con la mente non meno scossa di quella di un Nietzsche morente; dolente anche il saggista e narratore che del pittore narrò la storia, e che da malattia mortale fu colpito nei suoi affetti.

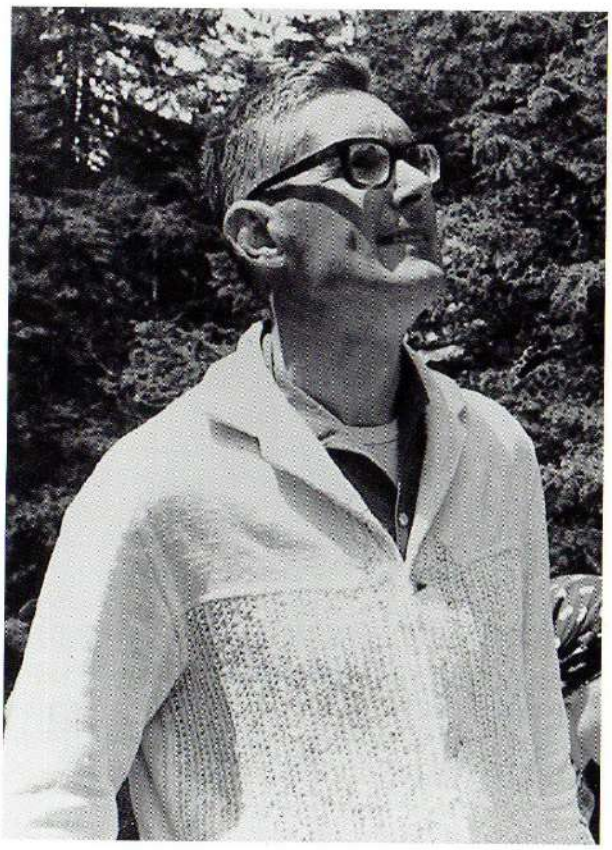
Il dolore è grande tragedia, esaltata sino alla deformazione leggendaria, nel più antico dei tre compositori, colui che, nella terna, rappresenta la civiltà italiana di quattro secoli fa come termine di analogia e di profezia. Di Carlo Gesualdo principe di Venosa (Napoli, 1560 [?] – ivi, prob. 1613), musa altissima e tragica non tanto a causa del celeberrimo assassinio della prima moglie Maria d'Avalos e del suo amante Fabrizio Pignatelli Carafa il 16 ottobre 1590, quanto per la natura aspra e sottile di quel sublime veleno che sono le dissonanze dell'armonia gesualdiana, vengono eseguiti sei madrigali, per i quali indichiamo in parentesi il libro in cui furono editi da Vittorio Baldini a Ferrara tra il 1594 (libri I e II), il 1595 (III), il 1596 (IV) e il 1611 (V e VI). I sei madrigali sono presentati, nell'odierno concerto, in due blocchi di pari numero: il primo apre il concerto a mo' d'introito, il secondo s'interpone tra la composizione di Castiglioni, che oggi sarebbe settantaquattrenne, e quella del quarantanovenne Nieder. La prima terna comprende: *O voi, troppo felici* (V), *Se la mia morte brami* (VI), *Tu m'uccidi, o crudele* (V). La seconda terna ci offre: *Languisce al fin* (V), *Mille volte il dì moro* (VI), *Al mio gioir il ciel si fa sereno* (VI).



Carlo Gesualdo.

Niccolò Castiglioni (Milano, 17 luglio 1932 - ivi, sabato 7 settembre 1996) scrisse nel 1981-82 il *Sonetto in memoriam Igor Stravinskij*, per sei voci miste: due soprani, contralto, due tenori, basso, e perciò con una prevalenza di colori chiari. Ogni lavoro che egli ci ha lasciato è prezioso, per due ragioni, la prima seria e la seconda forse banale ma significativa se collegata con la prima. Innanzi tutto, ogni tributo pagato da Castiglioni, sofferente nel corpo e ferito nell'anima dalla natura di un "esistente" che gli era (crediamo) estraneo e persino ostile, alla sua arte, è stato frutto di un lavoro immane, preciso e ossessivo, terreno di una dedizione totale, dalla quale qualsiasi interesse pratico e di autoaffermazione era escluso. Se mai ha senso parlare di purezza nel lavoro dell'artista, la figura di Castiglioni ci conforta a farlo. In secondo luogo, e di conseguenza, il catalogo di questo compositore è circoscritto a pochi titoli, fra i quali è *impossibile* distinguere tra esiti maggiori e minori. È nota l'esistenza storica di sue composizioni nate tra il 1955 e il 1966, e ripudiate, a partire dall'opera teatrale *Uomini e no*, su libretto

proprio tratto dall'omonimo e tragico romanzo di Elio Vittorini, sino alle *Canzoni* su testi di poeti della scuola "siciliana" fiorita alla corte di Federico II di Svevia. Ciò che resta è il distillato della poetica solitaria e non sorridente di Castiglioni: fiaba rivissuta con severità, poeti dolorosissimi e solipsistici come Emily Dickinson, improvvise nostalgie di empatia musicale e di gioia di far musica alla maniera tradizionale e altrettanto repentina coscienza dell'impossibilità di un ritorno, e quindi il volgersi dal desiderio di una worringeriana *Einfühlung* alla implacabile *Abstraktion*, a una disperazione innervata, per così dire e chiedendo scusa per l'ossimoro, da gelidi impulsi.
Il sonetto scelto come testo è l'ultima lirica che appare nella *Vita nuova* di Dante Alighieri (capitolo 41), ed è alla soglia della conclusione dell'intero miracoloso testo che infatti termina con il capitolo 42, dove si narra della mirabile visione in cui si rivela qualcosa d'indicibile. Nel sonetto, la femminilità eterna è eternamente commisurata con un archetipo: la trasfigurata Beatrice. Nessun omaggio più grande a "*das Ewig-Weibliche*" poteva essere pronunciato.
Dalla bella, ondulata e nervosa linea vocale dei primi soprani (cinque misure in 4/4, poi in ritmo di 3/8, ma l'alternarsi dei due ritmi e di quello asimmetrico "emiolio" di 7/8 è, almeno al principio, incalzante e tormentoso) all'illimpidimento che ha luogo nei due minuti che precedono la conclusione, il sonetto dantesco irradia la sua immensa energia intellettuale e la sua misteriosa seduzione poetica, che alcuni dantisti hanno interpretato come esoterica (così Bernardo Valli al principio del Novecento, nella convinzione che Dante facesse parte delle setta segreta dei Fedeli d'Amore, il che ci rammenta il Priorato di Sion caro alle ipotesi del trio Baigent-Lincoln-Leigh e alla fantasie del *Codice da Vinci*). Certo, la scrittura di Castiglioni è trasparente anche a prima vista: il contrappunto, elaborato come ferro battuto nelle pagine iniziali, diventa alla fine un unisono: sono voci di paradiso, che cantano insieme in perfetta concordia, come nei canti finali della terza cantica dantesca. Si pensi alla pagina che segue le citazioni della prima terzina, «Vedela tal...»: l'unisono della cinquina e del ritmo in sedicesimi realizzato dalle tre voci, S^1, T^1, B, è perfetto. L'ultima pagina, che contrasta fortissimamente con la prima, è una forma unica: un *pianissimo* di suoni tenuti all'infinito. Siamo usciti dalla Storia; siamo nel totalmente Altro.



Niccolò Castiglioni.

La scelta testuale di Castiglioni fu diretta: un grande gesto, quasi temerario per un artista del Novecento, teso a raggiungere un passato europeo di vertiginosa altezza, e a toccare con mano un frammento di quell'irraggiungibile nobiltà.

La composizione di Fabio Nieder (Trieste, 1957) è, al contrario, straordinariamente complessa e persino intricata per quanto riguarda le fonti. In primo luogo, una vita: un artista moderno ma esiliato nella selva della modernità, protagonista di un terribile disagio. Vito Timmel, di nobile famiglia friulana, nacque a Vienna nel 1886. La sua famiglia, facoltosa e importante, si trasferì a Trieste nel 1890, se ci atteniamo alle testimonianze storiche e biografiche che ci restano. La sua vocazione alla pittura lo rese presto ricercato e rinomato. Ma altrettanto presto intervennero fattori che non chiameremmo "clinici" (sarebbe l'insopportabile presunzione dei cosiddetti "sani") bensì legati all'ipersensibilità della sua natura. Pittore di genio, Timmel subì l'irruzione di elementi eterogenei nella propria arte vicina, pur

nella sua cifra del tutto originale, alla poetica della *Wiener Sezession*, al liberty, alla *"Verklärung"*. Quegli elementi furono, soprattutto, l'irrequietezza *"fauve"*, la provocazione *"naïf"* (anche se saremmo in errore immaginando una prossimità, per esempio, con Ligabue o con Generalič). Ma non mancarono tratti caratteriali e, insieme, confusamente filosofici alla Otto Weininger: la misoginia portata all'estremo (l'archetipo della donna come "gran puttana"), l'anarchismo. Altri avvenimenti della sua vita ferirono il corpo e scossero lo spirito: una meningite che lo aveva colpito nell'adolescenza, la morte dell'amata moglie Maria Ceraser, da lui sposata nel 1914 e uccisa dalla tubercolosi quattro anni dopo. In verità, Timmel reagì con grande coraggio: consapevole della gravità del suo stato, continuò a lavorare, produsse lavori importanti per le mostre che amici fraterni (fra cui il pittore triestino di origine ellenica Cesare Sofianopulo, che anche noi abbiamo avuto fra gli amici più illustri della nostra giovinezza) gli andavano organizzando. Alla fine, il declino fu irreversibile. Ricoverato nell'Ospedale "San Giovanni" di Trieste (semplicemente, il manicomio), morì nel 1949. Vent'anni dopo, dal Friuli Venezia Giulia sarebbe partita un'iniziativa gloriosa, quella di Franco Basaglia e Giovanni Jervis: la negazione dell'istituto manicomiale, l'inizio della fine di un orrore e di un'infamia che duravano da secoli, o da millenni. Non ci stupisce che Basaglia abbia dedicato pagine forti e limpide alla vicenda di Timmel. Quasi un quarto di secolo dopo la morte dell'infelice artista, la benemerita studiosa triestina Anita Pittoni curò una raccolta di scritti, appunti, pensieri sparsi di Vito Timmel, con il titolo *Il magico taccuino* (Edizioni dello Zibaldone, Trieste, 1973). Il libro rimase tuttavia un documento per una cerchia ristretta, come spesso accade, purtroppo, alle pregevolissime pubblicazioni che nascono con l'imperdonabile peccato originale di essere opera di editori friulani e giuliani (si sa, le tracce incancellabili del glorioso passato absburgico presenti a Trieste, a Gorizia, sul litorale tra Grado e Lignano, ancora infastidiscono qualcuno). La direzione del vento mutò ventotto anni dopo il volume curato dalla Pittoni, quando Claudio Magris (Trieste, 1939) diede alla luce uno dei suoi romanzi-saggi: *La mostra* (Garzanti, Milano, 2001). Il libro di Magris, che ha illuminato e collocato in primo piano la figura del pittore triestino, sceglie una via stilistica ardua ed efficace: parla rivivendo e reinventando il linguaggio dell'artista, organizzando con perizia di grande *"homme de lettres"* i frammenti e i brandelli di coscienza che Timmel annotò disordinatamente sulla carta innumerevoli volte. Al pittore, Magris dà un nome il quale, più che nobilitarlo, gli restituisce la forma originaria: Vito von Thümmel, con una variante ancora più absburgica: Viktor von Thümmel. Il libro di Magris è stato a sua volta oggetto di un'operazione metalinguistica di grado superiore: alludiamo al saggio di Ernestina Pellegrini, *Le frontiere di Claudio Magris*, edito sotto l'egida dell'Università di Firenze nel 2002. Nel saggio della Pellegrini, oltre a una ricostruzione della fisionomia intellettuale di Magris, ci sono i frutti di ulteriori ricerche su Vito Timmel. Dal *Magico taccuino* curato da Anita Pittoni e dal romanzo-saggio di Magris prende avvio un grande e complesso lavoro del compositore Fabio Nieder. Anzi, Nieder considera il libro di Magris l'ideale "libretto" – liberamente utilizzato – della sua composizione. Della prima ispirazione parla lo stesso musicista, in una nota molto recente.



Fabio Nieder.

> Otto anni or sono ebbi la prima idea per un teatro musicale notturno osservando per l'ennesima volta i piccoli disegni che il geniale pittore triestino Viktor von Thümmel (detto an-

che Vito Timmel) tracciò su fogli a quadretti durante l'internamento all'ospedale psichiatrico di Trieste negli anni Quaranta del ventesimo secolo. Thümmel si rovinò la salute dandosi ad uno smodato alcoolismo che lo distrusse. Il pittore originalissimo che studiò alla Kunstgewerbeschule di Vienna (non con Klimt, come sperava...) era capace alla fine di disegnare quasi come un bambino i suoi sogni: passeggiate meravigliose, paesaggi onirici e strade, mattoni, case scoperchiate viste dall'alto, l'amico morto, la moglie morta, la sua stella a cinque punte...

Su un frammento delirante e irradiante fascino notturno, Nieder costruì nel 2001 questa sua partitura, intitolandola, alla maniera di Timmel, *Canminata sogno 21 martedì agosto 1945*. In questa veste, il lavoro fu eseguito (in prima assoluta) al Teatro Lirico di Cagliari domenica 11 gennaio 2004. La nuova versione, di cui il presente concerto offre una nuova prima esecuzione assoluta, è stata realizzata in mesi recenti. Il titolo è stato modificato in misura sensibile: *Caminata meravigliosa a Saturnio di Vito von Thümmel. Hommage à S. Kubrick. Per 6 voci e elettronica*. In una lettera scritta da Amsterdam nell'aprile 2006 a Luciana Pestalozza, Nieder precisa:

...”caminata” con una “emme”, perché Thümmel parlava triestino e tedesco e conosceva maluccio l'italiano...

La partitura di Nieder, in primo luogo, è complessa sotto l'aspetto testuale e verbale. Il compositore utilizza e rielabora testi, parole, fonemi, frammenti verbali-acustici. Se Timmel/Thümmel scrive di sé:

Un uomo strano partito dal mondo Saturnio è arivato [*sic*] nel mondo di Europa a Trieste mi ha preso mi ha riportato a Saturnio,

Nieder volta e rivolta e muta graficamente parole semplici, per lo più bisillabiche, che si trovano continuamente nel *Magico taccuino*: “Kani”, “Kasa”, “Saca”, ecc. Nel “libretto”, dunque, la base fondamentale offerta da Magris si arricchisce di canzoni popolari triestine (*Molige 'l fil che'l svoli*), di passi di Paracelso («planet, blei, saturnus, metal, gestirn», ossia «pianeta, piombo, saturno, metallo, costellazione...») o del poeta sloveno-triestino Srečko Kosovel («padano zvedze, tople zvedze...») molto amato da un altro compositore nato a Trieste, sloveno di lingua e collega e sodale di Nieder, l'eccellente Pavle Merkù.
Complesso è il rapporto tra le sei voci e la strumentazione elettronica. Nell'organico strumentale le tracce di tragedia in senso stilistico sono profonde: il timbro della *“Pendeluhr”* (orologio a pendolo) è simbolo del tempo inesorabile che distrugge mentre trasforma e fa morire in anticipo mentre pare che faccia crescere. Ma la strumentazione elettronica ha anche una funzione di sottile ironia: porta “fuori”, con effetto straniante; ogni qual volta le voci sembrano scendere alla ricerca dell'intimo e di una “verità”. Tale ironia, dichiarata del resto da Nieder, coinvolge anche il sottotitolo in cui l'enigmatico “omaggio a Stanley Kubrick” è semplicemente un effetto illusorio: la razionalità kubrickiana, sia pure fondata sovente sull'orrore (come nella trascrizione elettronica della melodia del *Dies irae* al principio di *The Shining* realizzata da Walter (poi “Wendy”) Carlos), in *Caminata meravigliosa* cede il posto al caleidoscopico *“nonsense”* suggerito dai testi utilizzati. Osservando la partitura, si nota immediatamente come si parta da una scrittura aleatoria (lo è in misura sconcertante) per poi raggiungere, nella parte centrale della composizione, pagine d'intonazione precisa sia vocale che strumentale e di scrittura “tradizionale”. Ma alla fine, l'aleatorietà ha il definitivo sopravvento. In ciò si rispecchia con evidenza la vicenda mentale del pittore e il prevalere del perturbante (ciò che i “normali” chiamano follia) sulla razionalità vera o presunta (può essere definita “razionale” l'orrenda pratica detentiva e punitiva dei manicomi vecchio stile?).
Alla soglia dei cinquant'anni, nella sua vigorosissima e promettente maturità, Fabio Nieder ha raggiunto, con questo suo lavoro, una soglia qualitativa che segna l'inizio di una fase a sé, e che accresce il suo significato di compositore e inventore nella cultura musicale italiana.

Quirino Principe

Carlo Gesualdo

O voi, troppo felici

O voi, troppo felici,
Che mirate il mio sole
E cangiate con lui sguardi e parole,
Quel che a voi sopravanza, ahi, potessi io
Raccor per cibo a gli occhi del cor mio.

Se la mia morte brami

Se la mia morte brami,
Crudel, lieto ne moro
E dopo morte, ancor te solo adoro.
Ma se vuoi ch'io non t'ami,
Ahi, che a pensarlo solo,
Il duol m'ancide e l'alma fugga a volo.

Tu m'uccidi, o crudele

Tu m'uccidi, o crudele,
D'amor empia omicida,
E vuoi ch'io taccia e 'l mio morir non grida?
Ahi, non si può tacer l'aspro martire
Che va innanzi al morire,
Ond'io ne vo gridando:
«Oimè, ch'io moro amando!»

Languisce al fin

Languisce al fin chi da la vita parte
E di morte il dolore
L'affligge si che in crude pene more.
Ahi, che quello son io,
Dolcissimo cor mio,
Che da voi parto e, per mia crudel sorte,
La vita lascio e me ne vado a morte.

Mille volte il dì moro

Mille volte il dì moro,
E voi, empi sospiri,
Non fate, oimè, che in sospirando io spiri?
E tu, alma crudele, se il mio duolo
T'affligge sì, che non ten' fuggi a volo?
Ahi, che sol Morte al mio duol aspro e rio
Divien pietosa e ancide il viver mio!
Così dunque i sospiri e l'alma mia
Sono ver me spietati e Morte pia.

Al mio gioir il ciel si fa sereno

Al mio gioir il ciel si fa sereno,
Il crin fiorito il Sole a i prati inaura.
Dànzano l'onde in mar al suon de l'aura,
Cantan gli augei ridenti,
Scherzan con l'aria i venti.
Così la gioia mia versando il seno
Io d'ogni intorno inondo
E fo, col mio gioir, gioioso il mondo.

Niccolò Castiglioni

Sonetto in memoriam Igor Stravinskij
per 6 voci miste

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

Quand'elli è giunto là dove disira,
vede una donna, che riceve onore
e luce sì, che per lo suo splendore
lo peregrino spirito la mira.

Vedela tal, che quando 'l mi ridice
io no lo intendo, sì parla sottile
al cor dolente, che lo fa parlare.

So io che parla di quella gentile,
però che spesso ricorda Beatrice,
sì ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care.

(Dante, *Vita Nova*, XLI)

Fabio Nieder
Caminata meravigliosa a Saturnio di Vito von Thümmel

Hommage à S. Kubrick
per 6 voci ed elettronica

Testi, parole e fonemi utilizzati
(rielaborati da Fabio Nieder)

Vito von Thümmel

Un uomo strano partito dal mondo Saturnio è arivato nel mondo di Europa a Trieste mi ha preso mi ha riportato a Saturnio

Fabio Nieder

O Triest, Oka! Sami... (Nani?) Teo!... Kasa, Mio! Nina (Te...), Kani! (Mi...), Ona! (:Te-)... Turca-. (Mi...), Na, Te-, Ka, (Mina), Te-, Camina..., Te, Caminate (...), Sami, Turka, Nani, Teo, Kasa, Tur, Nina, Oka!, Sa, Tur, Kani, Mio, Sa-, Tur, Ni, Ona, Saturnio, Kasa, Katur, Kani, Kao, Kasa, Katur, Kani, Oka, Kasa, Katur, Nika, Oka, Kasa, Turka, Nika, Oka, Saka, Turka, Nika, Oka, Saca, Turca, Nica, Cao, Saca, Turca, Cani, cao, Saca, Catur, Kani, Cao, Kasa, Katur, Kani, Kao, Kasa, Katur, Kani, Oka, Kasa, Turka, Kani, Oka, Sa, Turka, Kani, Oka, Satur, Cani, Oca, Saturni, Oca, Saturnio, Casa, Turnio, Casa, Turca, Nio, Kasa, Turka, Kani, O, Kasa, Turka, Kani, Oka, Kasa, Turka, Kani, Kao, Kasa, ecc. ecc. Kasa, Turkenka, Kani, Kaniken, Kensatur, Nikeno, Keno, Kensa, Turken, Keno, Kaken, ecc. ecc.

Niccolò Copernico

prima et suprema sphaera stellarum est fixarum et sphaera, est, prima, omnium

Canzone popolare triestina

Molige 'l fil che 'l svoli, molighe'l fil

Claudio Magris

acque fosforescenti, stelle, di, punti, e, libero, le, cascata notte, chiarità

Srečko Kosovel

Padajo zvezde, tople zvezde se stekleno, nebo, razbilo, zvezde, je, tople, se, padajo

Paracelsus

Saturnus soll blei sein, gestirn, soll, planet, blei, Saturnus, sein, metal, blei, gestirn, Saturnus

Fabio Nieder

Kasa, Kanek, Nikka, Nekka, Saka, Kenka

Vito von Thümmel

Caminate, camina, camina, mina, ravi, raviglio, meravigliose

Friedrich Hölderlin

O Erd!

Vito von Thümmel

Mondo nostro Trieste picolo Mondo grande Saturnio

Fabio Nieder

Ich bin ein Stern! Ich auch! Bin groß! Ich bin größer, größer! Uomo strano, GRANDE, Vito Timmel, piccolo.
Tanzen, tanzen...

Claudio Magris

El mar la zo, brila, tanti punti, brila, un punto solo, mar, punti bianchi, cascata di stelle nella notte, punti bianchi fiocchi luminosi e caldi di neve si spargono nel buio, le perle cadono argentine, galleggiano, stelle nel mare, LIBERO NELL'ARIA, stelle, rotolano, punti, rutilano, anche le stelle punti di niente, niente.

Fabio Nieder

Nnnnnnna! Ba, ba, ba, ba, ba! Bbbbbbbbbb!
Nnnnn! Uh UA! Ta, ta, ta, ta, ta, ta! O, o, o, o, o, !

Charles Baudelaire
(tradotto in italiano da Cesare Sofianopulo)

Felice chi slanciarsi può d'ala vigorosa verso quelle regioni LUMINOSE E SERENE.

Fabio Nieder

Tik, tak, tik, tak, tik, tak...

(I testi di Claudio Magris sono liberamente tratti da *La mostra*, Garzanti, concepita originalmente come libretto per *Timmel* di Fabio Nieder)

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Ricercatori, scopritori, avventurieri e idealisti, hanno come partner ensemble specializzati e orchestre radiofoniche, teatri d'opera e teatri in genere, studi elettronici e innumerevoli organizzatori di festival di musica contemporanea e di programmi concertistici in tutto il mondo.
Nel 1984 si sono organizzati in un ensemble specializzato nella interpretazione della musica vocale contemporanea. Fondati sotto la guida artistica di Musik der Jahrhunderte, sono artisticamente indipendenti dal 2000.
Gli otto solisti, con una estensione vocale collettiva dal soprano di coloratura e dal controtenore fino al basso profondo, realizza le composizioni cameristiche cooperando con i compositori e con altri interpreti. A seconda delle esigenze, un gruppo di cantanti specialisti viene a completare il gruppo di base.
L'interesse principale dell'ensemble consiste nella ricerca: esplorare nuovi suoni, nuove tecniche e nuove forme di articolazione vocale – grande importanza assume il "dialogo" con i compositori.
Ogni anno, l'ensemble esegue in prima assoluta una ventina di nuove composizioni.
Centro della concezione artistica del gruppo è il teatro musicale nonché il lavoro interdisciplinare con elettronica, video, arti visuali e letteratura, come pure la giustapposizione di elementi contrastanti fondati sulla musica antica e contemporanea.



Foto Matt Stuart

Pierre-André Valade.

Teatro Dal Verme
domenica, 15 ottobre 2006, ore 20.30

Ensemble Court-Circuit

Pierre-André Valade, direttore

Yan Maresz (1966)
Entrelacs (1997-98) 12'
per sei strumenti

Hugues Dufourt (1943)
The Watery Star (2000) 29'
per otto strumenti
Prima esecuzione in Italia

Gérard Grisey (1946-1998) 16'
Périodes (1974)
per sette strumenti

Philippe Hurel (1955)
Figures Libres (2000) 17'30"
per otto strumenti
Prima esecuzione in Italia

In collaborazione con
Le Centre Culturel Français de Milan
le centre culturel français de milan

In collaborazione con RAI-Radio Tre

Maresz, Dufourt, Hurel, Grisey

Il suono nuovo dell'*Itinéraire* e oltre...

> ... siamo musicisti e il nostro modello
> è il suono e non la letteratura, il suono
> e non la matematica, il suono e non il teatro,
> le arti plastiche, la fisica quantistica,
> la geologia, l'astrologia o l'agopuntura!
>
> Gérard Grisey, in *La musique et le devenir des sons*, 1982

Gérard Grisey e Hugues Dufourt sono stati, assieme a Tristan Murail e Michaël Lévinas, gli esponenti più importanti de *L'Itinéraire*, gruppo di compositori ed esecutori convenzionato col Ministero della Cultura e delle Comunicazioni francese per la creazione e la diffusione della musica contemporanea. I punti teorici più rilevanti della direzione di ricerca del gruppo, con diverse sottolineature condivisi dai quattro compositori, discendono dalla considerazione dell'importanza della rivoluzione tecnologica ed elettronica nella produzione e nello studio del suono. Non soltanto i mezzi elettronici possono, cioè, produrre "nuovi" suoni del tutto inconcepibili in precedenza, ma sono anche in grado di raggiungere livelli d'analisi talmente sottili, microscopici, da rivelare una costituzione interna del suono in più di un caso del tutto inattesa.
È la rivoluzione dei *suoni complessi* (suoni paradossali, suoni differenziali, suoni-limite, suoni instabili ecc.) che ha posto in discussione categorie fondamentali della tradizionale scienza acustica; valga per tutti l'esempio dei "paradossi" di altezza fenomeno messo in evidenza da Shepard nel 1964 e studiato successivamente da Risset, in cui dodici suoni, prodotti tramite computer, formano i gradi di una scala cromatica, ma, a ogni ripetizione, sembrano salire indefinitamente, oppure (Risset) sembrano "scendere" per raggiungere infine un suono più acuto, oppure *ancora* "scendere" pur rimanendo sulla medesima nota.
Parametri quali *altezza*, *intensità*, *durata* e *timbro* devono dunque essere radicalmente riformulati riuscendo a separare in essi quello che è un giudizio fondato quasi esclusivamente sulla percezione dalla descrizione oggettiva, e più conforme alla realtà, degli eventi sonori.
L'inter-relazione strettissima tra i parametri sopra ricordati impone di considerare ogni suono come un "complesso" in cui variando una delle costituenti tutto varia (si pensi alle relazioni tra durata e altezza già studiate da Karlheinz Stockhausen in *Wie die Zeit vergeht...* – in "die Reihe", n. 3, 1957 – oppure alle relazioni tra intensità e altezza, per non parlare del timbro, già in sé elemento "sintetico"), anche se in proporzioni non percepibili. È questa consapevolezza teorica che invita a concentrarsi sul suono, a estrarre dal suono stesso l'organizzazione del materiale sonoro.

> ... I dettagli microscopici del suono, che la tecnica mette alla portata dell'orecchio umano, diventano oggetto di un'eccitazione cosciente, e possono, fin nelle loro transizioni impercettibili, nelle loro più tenui variazioni, fornire la materia di un'arte raffinata. Infatti un materiale, fondato in un certo senso sull'ambivalenza oggettiva del suono e del rumore, permette di sfruttare la contraddizione del proprio rapporto per creare delle tensioni di tipo nuovo. La situazione di contrasto che definisce la possibilità di esistere della musica non viene abolita, bensì spostata e modificata profondamente. Il musicale ormai non trova più la propria definizione nell'opposizione al sonoro in generale, ma è invece caratterizzato dalla capacità che esso ha di integrare in un'organizzazione teorica un gioco di determinazioni complementari e contraddittorie. *(Hugues Dufourt)*

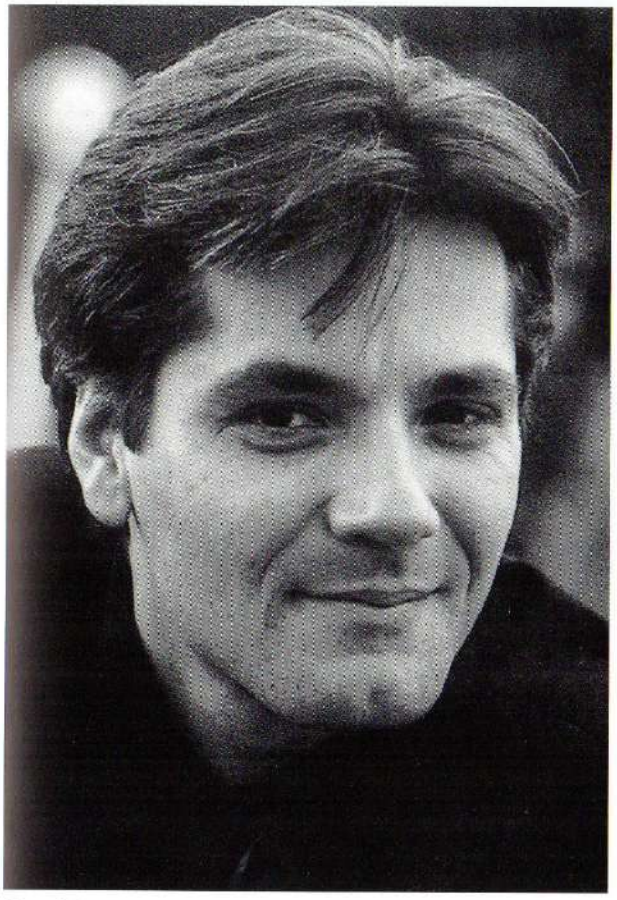
I nuovi materiali, sia d'origine strumentale che elettronica, devono, secondo i compositori francesi, essere *integrati* nel discorso musicale, non, come spesso è accaduto sinora, *giustapposti* a sezioni che utilizzano criteri e metodi compositivi più tradizionali.
Come dice Murail (*La révolution des sons complexes*, in "Darmstädter Beiträge", 1978):

> Abbiamo bisogno di organizzazioni che integrino tutte le forme sonore invece di escludere *a priori* una o più categorie. Non esiste un suono bello o brutto in sé: i suoni sono brutti o belli in funzione del contesto. Generalmente le loro qualità sono apprezzate in funzione delle energie che percorrono la musica di cui fanno parte. Non si può dunque né escludere, né dissociare: ci serve un metodo di composizione sintetico.

Questi nuovi materiali, poi, "fecondano" la scrittura musicale, si ha, cioè, influenza di alcune tecniche elettroacustiche sulla scrittura strumentale, trasposizione di tecniche da un campo all'altro, integrazione del rumore e dei suoni complessi strumentali.
Hugues Dufourt, presentando il seminario di composizione de *L'Itinéraire* tenuto a Darmstadt nel luglio 1982, ha fatto esplicito riferimento alla necessità attuale di comporre *con* le strutture, non limitandosi quindi più all'evento singolo o al suo sviluppo controllato nell'ambito di una con-

cezione lineare del tempo. Si rende necessaria una conversione di mentalità dei musicisti che sia in grado di gestire la "mutazione" musicale in atto, di assumere anche nel pensiero musicale del XX secolo concetti ormai acquisiti dalle teorie scientifiche più avanzate quali continuo-discontinuo, ordine-disordine, stabilità-catastrofe.

Nella *boutade* di Grisey citata in esergo, si percepisce lo spirito polemico nei confronti di una generazione che a detta dei membri dell'*Itinéraire* anteponeva l'esplorazione delle *mappe* (l'astrazione formale) al *territorio* (il suono concreto), accontentandosi di giochi combinatorî, di comporre, nel migliore dei casi, con le note e non con i *suoni*.
«Una poesia è fatta con parole, non con concetti, con idee...», diceva Mallarmé e, similmente, la musica si fa con i suoni, non con le note o con la composizione dei parametri sonori.



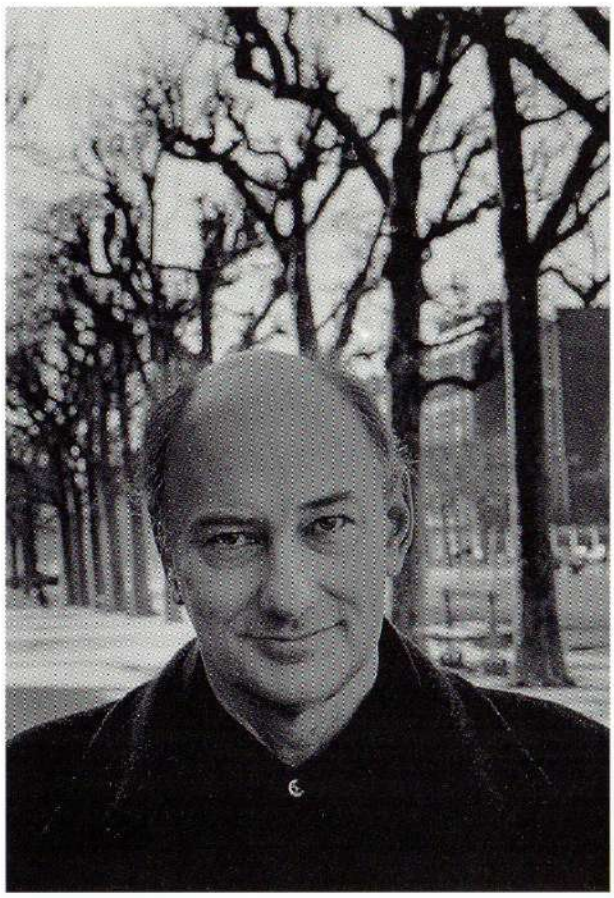
Yan Maresz.

Yan Maresz *Entrelacs*

Oltre che come motivi decorativi applicati a figure geometriche gli *"entrelacs"* (intrecci ornamentali) rappresentano spesso nell'arte antica l'ondulazione e l'accavallamento dei flutti o la vibrazione dell'aria.
Più recentemente schematizzano le connessioni e le interazioni complesse di un livello di realtà inaccessibile ai nostri sensi (rete di comunicazioni, neurobiologia, fisica delle particelle). Evocano anche l'unione di elementi indipendenti fra loro che coabitano armoniosamente. Ecco perché il titolo di questo pezzo non designa un risultato musicale, un processo di scrittura e meno ancora una preoccupazione di natura ornamentale; la forza di evocazione simbolica e il potenziale di rappresentazione schematica che questo termine ricopre lo pongono in una dimensione particolare, portatrice di una "poetica ondulatoria" al servizio dell'immaginario e della sua materializzazione.
L'unificazione e l'omogeneità dei timbri in un discorso spesso monodico (o piuttosto collettivo) rafforzano l'aspetto lineare della scrittura di *Entrelacs*. In questo pezzo la linea, animata da una pulsazione interna, è considerata come un vettore. Entità dinamica, elastica, essa sviluppa delle sinuose simmetrie soggette a torsioni e stiramenti fino al punto di rottura, dove si presta volentieri a effimere coreografie. La linea è anche il tratto reale o immaginario che separa le cose; essa diventa allora un limite, una frontiera. Da questa nozione deriva una evoluzione formale dove i contrasti e i cambiamenti improvvisi di direzione che costituiscono le diverse parti del pezzo sono nello stesso tempo dei mezzi per ritrovare il cammino iniziale. *(Yan Maresz)*

Yan Maresz è nato nel 1966 nel Principato di Monaco; inizia gli studi musicali con il pianoforte e le percussioni nella sua città di origine, per dedicarsi poi alla chitarra jazz da autodidatta fino al suo incontro con John McLaughlin, di cui è stato il principale orchestratore e arrangiatore.
Dal 1984 al 1986 studia il jazz al Berklee College of Music di Boston e si orienta gradualmente verso la composizione, che studia con David Diamond alla Juilliard School di New York dal 1987 al 1992 grazie a una borsa di studio della Fondazione Princesse Grâce di Monaco. Nel 1994 segue il corso di composizione e di informatica musicale dell'Ircam tenuto da Tristan Murail, al termine del quale scrive *Metallics*, per tromba solista e dispositivi elettronici in tempo reale, opera selezionata per l'International Rostrum of Composers dell'Unesco nel 1997.

Ottiene diversi premi e riconoscimenti; nel 2003 e nel 2004 è stato compositore residente al Conservatorio di Strasburgo per il Festival Musica; nel 2004-05 è stato *visiting professor* presso l'Università McGill di Montréal. Collabora inoltre stabilmente con l'Ircam come docente invitato, compositore *en recherche* e conferenziere e tiene regolarmente *masterclass* in Europa e negli Stati Uniti.



Hugues Dufourt.

Hugues Dufourt *The Watery Star*

> Scritto per otto strumenti, è caratterizzato da una poetica minimalista. Il titolo ispirato a Shakespeare (appare al primo verso di *The Winter's Tale*, *"Nine changes of the watery star hath been..." nda*) è citato nel testo su Dürer di Panofsky ed esprime una certa malinconia di cui mi sono proposto di rintracciare degli equivalenti stilistici nel colore, nella tessitura e soprattutto nello spazio sonori; uno spazio sospeso e fluttuante, attraversato dai movimenti incessanti di sonorità che si espandono.
> L'approccio è minimalista principalmente per il rifiuto di una concezione formalista o artificiale delle operazioni tipiche del fatto artistico. Ristrettezza e pienezza, trasparenza, rilievo e profondità, sono questi i tipi di tensione che animano l'osmosi antagonista dei campi colorati, caldi e freddi.
> Il processo musicale è minimalista e lo è anche quando segue l'esempio dei dipinti neri di Frank Stella, degli arrangiamenti essenziali di Donald Judd o dei complessi dematerializzati di Larry Bell, nell'economia dei mezzi e nella ricerca dei punti critici.
> Questa opera di musica da camera ritrova la problematica dell'arte di oggi che, sotto forme diverse, manifesta sia un terrore primordiale che una esaltazione elementare. Il simbolismo esplicito della stella liquida (la luna di Shakespeare, vedi sopra, *nda*) si iscrive così nel simbolismo implicito della fattura musicale; armonia, timbro, agogica spariscono in un gioco di prospettive, in uno sfondo onnipresente, diffuso e inafferrabile, diviso tra il vuoto e l'unità piena. *(Hugues Dufourt)*

Hugues Dufourt (nato a Lione il 28 settembre 1943) attribuirà molto alla sua nascita e formazione francesi, ma non parigine. Dei compositori che costituiscono gli eredi (o i successori?) di Boulez, Dufourt infatti non solo non nasce a Parigi (ma in ciò avrebbe compagni "provinciali" in Grisey, nato a Belfort, in Murail nato a Le Havre e nello stesso Boulez, nato a Montbrison) ma, soprattutto non si forma musicalmente a Parigi, nella scia di Messiaen per intenderci...

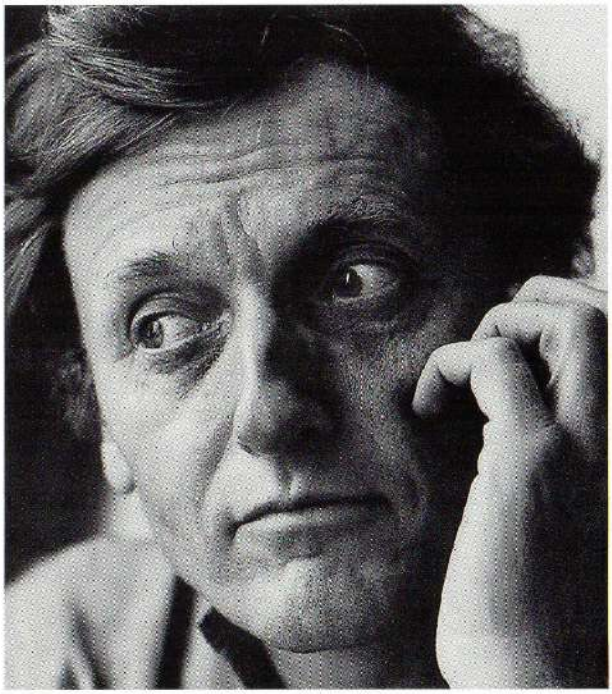
Non è una differenza da poco e Dufourt lo ribadirà a ogni occasione; aver studiato pianoforte e composizione, ma anche filosofia, tra Lione e Ginevra, lo metteranno in contatto da un lato con la cultura del Centro-Europa, dall'altro con la cultura italiana, con il pensiero sistematico e con l'espressione artistica pura. È a partire da questo retroterra che entra, a costituzione già avvenuta, nell'*Itinéraire*, il gruppo di compositori – riunito attorno all'ensemble omonimo – fondato da Grisey, Murail e Lévinas; l'incontro è importante ma tra due anime, una più incline a un bilancio (anche molto polemico!) con la generazione precedente (Dufourt a più riprese prende in esame la produzione di Boulez medesimo, tratteggiandone un ritratto originale come musicista dell'era industriale...), l'altra incline a sbarazzarsi senza mezze misure dell'ingombrante e imbarazzante, per molti, periodo seriale (di cui Boulez era

stato indubitabilmente uno dei protagonisti principali).
Dufourt tenterà di dar vita a un sistema proprio che si riflette nelle opere e negli scritti teorici (numerosi e importantissimi); la scrittura strumentale sarà rispettosissima della tradizione giudicandola una graduale e continua conquista per il musicista che, anche nell'epoca dell'elettronica e dell'informatica, non la deve abbandonare ma semmai integrare con le nuove sonorità. Il compositore di Lione userà una scrittura apparentemente molto semplice (egli non userà mai una notazione micro-tonale ad esempio, preferendo lasciare agli strumenti elettronici il lato inarmonico) capace poi di rivelare all'ascolto momenti inaspettati.
Quante occasioni passate insieme a correggere, individuare, a volte ridicolizzare (*et bien!*) soluzioni di orchestrazione di brani contemporanei che dimostravano poco rispetto se non poca conoscenza delle potenzialità e della storia di quel meraviglioso "sintetizzatore" di suoni che è l'orchestra sinfonica. Nell'originale sintesi sonora che si ha unendo gli strumenti tradizionali e quelli elettronico-informatici, Dufourt è riuscito a formulare un panorama unico caratterizzato dai colori tenui ed evanescenti dell'inverno (*Les hivers* composto da *Le philosophe selon Rembrandt*, *Le déluge* (da Poussin), *Les chasseurs dans la neige* (da Brueghel) e *La gondole sur la Lagune*, da Guardi – è il titolo del suo ciclo per orchestra più importante) e dalla malinconia (a *Saturne* dedica uno tra i brani di più grande successo).

> ... forse la sola cosa che lasci intravvedere un senso del tempo è il ritmo, non i battiti ricorrenti del ritmo, ma l'intervallo tra due di tali battiti, il grigio vuoto tra i neri battiti: il tenero intervallo...
>
> Vladimir Nabokov in *Ada*, (1969)

Gérard Grisey *Périodes*

Périodes appartiene al ciclo degli *Espaces Acoustiques* che comprende in successione: *Prologue*, per viola sola, *Périodes* per 7 strumentisti, *Partiels* per 18 strumentisti, *Modulations* per 33 strumentisti, *Transitoires* ed *Épilogue* per grande orchestra.
Tutti questi pezzi possono essere eseguiti di seguito, senza interruzione, ciascuno allarga il campo acustico del precedente. L'unità di questo ciclo avviene tramite la similitudine formale dei vari brani, e tramite due punti di riferimento acustici: lo spettro di armonici e la periodicità.
Riassumerò così il linguaggio utilizzato in questi pezzi:
– non più comporre con delle note ma con dei suoni
– non più comporre soltanto i suoni, ma la differenza che li separa (il grado di pre-udibilità)
– agire su queste differenze, cioè controllare l'evoluzione (o la non evoluzione) del suono e la velocità di tale evoluzione
– tenere conto della relatività della nostra percezione uditiva
– applicare al campo strumentale i fenomeni sperimentati da tempo negli studi di musica elettronica. Queste applicazioni saranno molto più radicali e percettibili in *Partiels* e in *Modulations*
– ricercare una scrittura sintetica nella quale i diversi parametri partecipino all'elaborazione di un suono unico. Esempio: la disposizione delle altezze non temperate crea nuovi timbri, da questa disposizione nascono delle durate ecc. La sintesi mira da una parte all'elaborazione di un suono (materia) e, dall'altra, alle differenti relazioni esistenti fra i suoni (forme).
Nel caso di *Périodes*, vi sono tre tipi di momenti (dinamico/tensione crescente, dinamico/distensione progressiva e stasi/periodicità) analoghi alla respirazione umana: inspirazione, espirazione, riposo. La periodicità è vissuta qui come una vera e propria gravità, un polo dove l'assenza di nuova energia ci obbliga a girare letteralmente in tondo, prima che una anomalia si riveli, germe di una nuova evoluzione, occasione per una nuova partenza. Le periodicità non sono però qui simili a quelle che potrebbe fornire un sintetizzatore. Le definisco "sfocate", come il nostro cuore, la nostra camminata, mai rigorosamente periodiche, ma con questo margine di fluttuazione che gli conferisce tutta la sua importanza.
Périodes è una partitura intima, dove il quartetto di archi riveste un ruolo essenziale e delicato.
Si noterà in particolare:
– la prima "inspirazione", durante la quale gli strumenti avviluppano il Re della viola nello spettro di armonici, poi si distanziano a poco a poco, in un complesso di suoni sempre più lontani dallo spettro iniziale.
– la seconda "inspirazione", essenzialmente ritmica (passaggio dal periodico all'aperiodico), derivante dal battito del cuore.
– il passaggio che utilizza una tecnica particolare degli archi, consentendo di passare progressivamente da un complesso armonico molto differenziato ad una colorazione estremamente semplice della fondamentale.



Gérard Grisey.

Quanto alle strutture temporali, sono interamente tratte dallo spettro di armonici dispari utilizzati in questa opera. *(Gérard Grisey)*

A proposito della prima esecuzione di *Périodes* (Roma, maggio 1974)

Scopro alcuni giovanissimi interpreti sotto la direzione di Boris de Vinogradov. Questo gruppo si è dato un nome: l'*Itinéraire*. Nell'altissima sala di Villa Medici, è necessario rallentare i tempi di circa un terzo. La mia musica, già di per sé lenta, si espande e ristagna. Eppure il pubblico, che si sventaglia continuamente, sembra contento... e anch'io.
Nella sala, Balthus sfoggia degli occhiali neri che gli ho visto portare solo in occasione di concerti di musica contemporanea. Tristan è discretamente entusiasta. Durante l'intervallo, mi presenta un ometto dai capelli bianchie dallo sguardo azzurro e doloroso, Giacinto Scelsi, che mi dice di avere amato molto questo brano. «Anche lo scherzo a metà?» gli chiesi. Tristan interviene: «Quello è piuttosto discutibile. È un po' di sporco da cui ripulire il pezzo!...» Scelsi: «Avrà le sue buone ragioni».
Più tardi i miei detrattori si accaniranno su questo sporco, e dovrò aspettare gli Stati Uniti perché il pubblico scoppi letteralmente a ridere e mi congratulo ancora con me stesso per avere osato introdurre questo scherzo in un contesto così serio! Quanto al mondo musicale francese, sarebbe un errore pensare che abbia acquisito nel frattempo un'oncia di umorismo.
Eppure, se è il momento di giustificarsi, direi che l'interruzione era necessaria sia formalmente (sospensione e parentesi prima della fine) sia tecnicamente, in quanto bisognava pure accordare di nuovo la viola in modo da poter suonare le ultime note.
Quanto al gioco di scena, mi è venuto in mente osservando Geneviève Renon, allora futura violista dell'*Itinéraire* che, durante le prove, si fermava talvolta bruscamente e osservava fissamente la sua partitura o, con sospetto, quella del suo vicino per scoprirvi un eventuale errore! (Gérard Grisey, in *Autoportrait avec l'*Itinéraire, 1991)

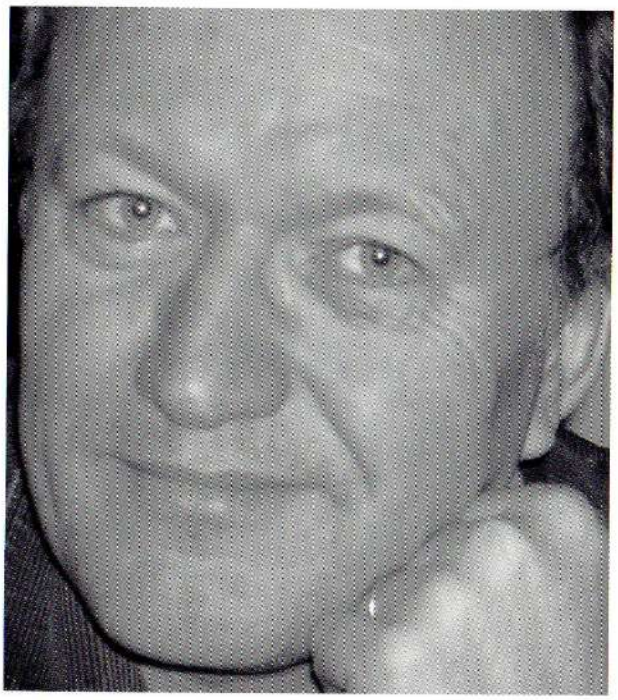
Nato il 17 giugno 1946 a Belfort, Gérard Grisey frequenta il conservatorio tedesco di Trossingen fra il 1963 e il 1965, per poi essere ammesso al Conservatoire National Supérieur de Musique di Parigi, da cui uscirà con i diplomi di pianista accompagnatore, di armonia, di contrappunto, di fuga e di composizione (sotto Olivier Messiaen dal 1968 al 1972). Inoltre segue le lezioni di Henri Dutilleux all'École Normale de Musique (1968), partecipa ai corsi estivi dell'Accademia Chigiana di Siena (1969) e a quelli di Darmstadt nel 1972 sotto Ligeti, Stockhausen e Xenakis.
Beneficiario di una borsa di studio a Villa Medici (Roma) dal 1972 al 1974, nel 1973 costituisce insieme a Tristan Murail, Roger Tessier e Michaël Lévinas il gruppo dell'*Itinéraire*, del quale entrerà poi a far parte anche Hugues Dufourt. Composizioni come *Dérives*, *Périodes* e, in seguito, *Partiels* saranno fra gli elementi nativi della musica spettrale. Nel 1974-75, presso l'Université Paris VI, si cimenta in studi di acustica sotto la scuola di Émile Leipp e nel 1980 entra come praticante all'Ircam. Ancora nello stesso anno si reca a Berlino, invitato dal D.A.A.D., quindi si trasferisce a Berkeley come docente di teoria e di composizione presso l'Università della California (1982-86). Tornato in Europa, nel 1987 assume la cattedra di composizione al Conservatoire National Supérieur de Musique di Parigi e organizza numerosi corsi di composizione sia in Francia (Centre Acanthes, Lione, Parigi) che all'estero (Darmstadt, Friburgo, Milano, Reggio Emilia, Oslo, Helsinki, Malmö, Göteborg, Los Angeles, Stanford, Londra, Mosca, Madrid e altri).

Gérard Grisey è morto a Parigi l'11 novembre 1998. Fra le sue opere, per la maggior parte commissionate da prestigiosi istituti e da complessi strumentali internazionali, citiamo in particolare: *Dérives*, *Jour contre-jour*, *Tempus ex machina*, *Les chants de l'amour*, *Talea*, *Le temps et l'écume*, *Le noir de l'étoile*, *L'icône paradoxale*, *Les espaces acoustiques*, *Vortex temporum*, *Quatre chants pour franchir le seuil.*

Philippe Hurel *Figures Libres*

Figures Libres è una commissione dei miei amici Barbara e Luigi Polla che seguono il mio lavoro da circa dieci anni; è dedicata a Rachelle Isadora Polla, loro figlia. Questa commissione, destinata all'Ensemble Recherche, per me chiude un ciclo – essenzialmente centrato su preoccupazioni di ordine ritmico – di cui *Pour Luigi* segnava l'inizio e oggi *Figures Libres* la conclusione.

Da un punto di vista generale, io amo i titoli che hanno un doppio significato. Paradossalmente da quando si comincia a pensare a "figure libere", si comincia a pensare anche ai vincoli: questo perché la nozione di libertà richiama immediatamente la sua antitesi. Quello che ho voluto fare con questo titolo è mostrare come certe figure caratteristiche sfuggono ai vincoli, ai limiti, loro imposti all'inizio; l'idea che sia possibile per un artista o uno sportivo – il riferimento è evidente – trovare all'interno di un discorso formalizzato o di una rete di vincoli, di obblighi, un proprio spazio di libertà. Quando occorre, ciò si traduce nell'apparizione di numerosi soli strumentali apparentemente estranei al contesto ma che in realtà derivano dallo stesso materiale. L'apparenza di libertà è, in questo caso, soprattutto gestuale e ha un carattere "sportivo" evidente (nel senso che fa appello al virtuosismo e al coinvolgimento fisico dei musicisti). Il titolo poi è in effetti abbastanza paradossale poiché in effetti vere "figure libere" sono nella partitura molto rare: si tratta senza dubbio del pezzo più "tematico" che ho composto: un motivo, caratterizzato dalla sua *enveloppe* (in italiano "inviluppo", termine acustico che indica il decorso dinamico di un suono; qui usato metaforicamente, ovviamente), quasi una figura obbligata, è ripreso nei tre movimenti dell'opera e subisce numerose variazioni. Quando la prevedibilità del discorso diviene troppo grande, le "figure libere" cominciano a distruggerla; diciamo che la figura obbligata organizza il pezzo mentre le figure libere lo perturbano e creano delle articolazioni meno prevedibili. *(Philippe Hurel)*



Philippe Hurel.

Nato nel 1955 a Domfront, Philippe Hurel studia musicologia all'Università di Tolosa, in seguito entra al Conservatoire National Supérieur de Musique di Parigi. Partecipa ai lavori della "Recherche musicale" all'Ircam negli anni 1985-86 e 1988-89. Dal 1986 al 1988 è ospite a Villa Medici (Accademia di Francia a Roma). Nel 1995 riceve il premio della Fondazione Siemens a Monaco per la sua opera *Six miniatures en trompe-l'oeil*, sulla quale il coreografo François Raffinot ha scritto una parte del suo balletto *Rift*, la cui prima risale all'ottobre 1997. Nel 1990 Philippe Hurel fonda e mantiene la direzione artistica dell'Ensemble Court-Circuit, posto sotto la direzione musicale di Pierre-André Valade. Dal 1997 è professore di composizione all'Ircam all'interno del corso di informatica musicale.
È stato compositore *en résidence* all'Arsenale di Metz e presso la Filarmonica della Lorena.

Alessandro Melchiorre

Pierre-André Valade

Direttore musicale dell'Ensemble Court-Circuit dal 1991, debutta in sede concertistica nel 1996 con Turangalîla Symphonie *di Olivier Messiaen al Festival di Perth (Australia), a capo della West Australian Symphony Orchestra. Riceve poi molti inviti in Europa, fra l'altro al Bath International Music Festival, dove dirige la London Sinfonietta iniziando così una collaborazione regolare. A capo di questo ensemble partecipa all'omaggio reso a Pierre Boulez al South Bank Centre nel 2000 per il 75° anniversario del compositore, il quale si esibisce al Festival di Sydney nel 2003, e dirige regolarmente* Theseus Game *di Harrison Birtwistle per due direttori d'orchestra e grande ensemble – composizione che dirige in prima mondiale nel novembre 2003 a Duisburg con Martyn Brabbyns, questa volta a capo dell'Ensemble Modern di Francoforte. Con queste stesso ensemble registra* Theseus Game *per la Deutsche Grammophon e partecipa nel settembre 2004 al Festival di Lucerna.*
*Pur dirigendo regolarmente le più importanti orchestre europee consacrate al repertorio del XX secolo, lo ritroviamo da parecchi anni anche a capo di grandi formazioni sinfoniche con le più importanti composizioni del repertorio tradizionale (Mahler, Debussy, Ravel, Wagner, Stravinskij, Bartók). Così, si produce a capo della Philharmonia Orchestra, dapprima per il 50° anniversario della Royal Festival Hall a Londra nel 2001, poi ancora nel 2003 (*Quarta Sinfonia *di Mahler), e nel 2004 per il festival* Omaggio, a Celebration of Luciano Berio, *e per la prima esecuzione nel Regno Unito di* Stanze, *ultimo lavoro di Berio.*
Ha diretto la BBC Symphony Orchestra, i solisti della Philharmonie di Berlino agli Osterfestspiele Salzburg, l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, l'Orchestre Symphonique de Montréal, e ancora l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg nel 2004 e 2005, e l'Orchestre della Tonhalle di Zurigo nel 2003, 2004 e 2005.

Ensemble Court-Circuit

Fondato nel 1991 dal compositore Philippe Hurel e dal direttore d'orchestra Pierre-André Valade, il suo intento è di costituire un gruppo strumentale di interpreti scelti non solo per il loro virtuosismo ma anche per il loro interesse per la modernità e per la loro esperienza della musica contemporanea. L'ensemble ha eseguito in prima assoluta lavori di compositori quali Tristan Murail, Michael Jarrell, Philippe Leroux, Martin Matalon, Philippe Hurel, Mauro Lanza, Cecilia Ore, Knut Vaage, Rolf Wallin, Daniel D'Adamo, Alexandros Markéas, Joshua Fineberg, Roger Reynolds, Jean-Luc Hervé, Lucia Ronchetti.

L'ensemble è invitato dai più importanti festival e istituzioni musicali europei – Ircam, Opéra, Radio-France e Cité de la Musique (Parigi), Musica (Strasburgo), Festival di Aix-en-Provence, 33e Rugissants (Grenoble), Manca (Nizza), GMEM (Marsiglia), Whynote (Digione), Autunno di Varsavia, Ultrashall (Berlino), Ultima (Oslo), Traiettorie (Parma), Roma Europa, Music Factory (Bergen), Gaida (Vilnius), NYYD (Tallinn), Alicante, Wien Modern, Darmstadt, MNM (Montréal).
Collabora anche con il Bit20 Ensemble di Bergen nell'ambito del progetto Fondation 3.
Ha registrato composizioni di Tristan Murail, Philippe Leroux, Thierry Blondeau, Gérard Grisey, Daniel D'Adamo, Philippe Hurel, Joshua Fineberg e Martin Matalon.
Riceve il sostegno di Sacem, DRAC (Ministero francese della Cultura), Afaa (Ministero francese degli Esteri) e Spedidam.

Jérémie Fèvre, flauto
Hélène Devilleneuve, oboe
Pierre Dutrieu, clarinetto
Antoine Dreyfuss, corno
Alain Rigollet, trombone
Jean-Marie Cottet, pianoforte
Eve Payeur, percussione
Marie Charvet, violino
Béatrice Gendek, viola
Alexis Descharmes, violoncello
Didier Meu, contrabbasso



Ensemble Court-Circuit.



Foto Vico Chamla

György Kurtág.

Auditorium di Milano
domenica, 22 ottobre 2006, ore 20.30

Hiromi Kikuchi, violino

Quartetto Keller

András Keller, violino
János Pilz, violino
Zoltán Gál, viola
Judit Szabó, violoncello

György Kurtág (1926)
Hipartita op. 43 (2000-04) 35'
per violino solo
*I. ***Omaggio a Ligeti*
II. ...Dopo una lettura di Rimbaud... ad Anne Longuet-Marx
III. Andare alla montagna (...salire montagne, passo passo...)
IV. In memoria di György Gonda
V. Eraclito: combattere col cuore...
VI. Teneramente
VII. ...perpetuum mobile...
VIII. Nostalgia - Omaggio a Péter Eötvös
Prima esecuzione in Italia

6 Moments musicaux op. 44 (2005) 12'
Invocazione
Passi
Capriccio
... richiamo degli uccelli...
Gli Addii (alla maniera di Janáček)
per quartetto
Prima esecuzione in Italia

Franz Schubert (1797-1828)
Quartetto in la minore op. 29 n. 1 36'
D 804 (1824)
1. Allegro ma non troppo
2. Andante
3. Minuetto, Allegretto - Trio
4. Allegro moderato

In collaborazione con l'Associazione Amici di Paganini di Genova

Amici di Paganini

In collaborazione con RAI-Radio Tre

Nella costellazione delle opere di György Kurtág, il quartetto d'archi occupa un posto di assoluta rilevanza, in cui si ritrovano in massima concentrazione tutte quelle coordinate di scrittura e di poetica che informano l'opera intera del compositore ungherese. È con un quartetto – il *Quartetto* op. 1 – che nel 1959 Kurtág ha ufficialmente aperto la sua storia di compositore e al quartetto d'archi è periodicamente ritornato – nel 1978 con i *12 Mikroludien* op. 13 e nel 1989 con l'*Officium breve* op. 28 – rinnovando in forme diverse la stessa concentrata, abbagliante forza comunicativa, che si ritrova nei recenti *6 Moments musicaux*, di fatto il suo quarto quartetto per archi. Kurtág ha sempre naturalmente e in modo originale convogliato, nella sua scrittura quartettistica, la "contemporaneità" linguistica con la diretta influenza di alcuni degli antecedenti musicali a lui più vicini: Bartók e Webern, con ascendenze ideali ancor più distanti nel tempo, fino a Bach e ancora oltre. Riferimento alla tradizione, novità della ricerca, concentrazione espressiva, impellenza comunicativa, tutte connotazioni prettamente "kurtághiane", trovano acutissima definizione in queste opere.
Se poi si allarga il campo visuale dal quartetto alla produzione per strumenti ad arco – per esempio alla serie *in progress* di *Signs, Games and Messages*, pezzi diversi per strumenti ad arco, soli o in variate combinazioni; o al violino che "duetta" con la voce di soprano nei *Kafka-Fragmente*; fino alla recente *Hipartita* per violino solo – si accentuano le ragioni per stupirsi ulteriormente di fronte a un complesso di eventualità esecutive e discorsive segnate da un'estrema mobilità espressiva, in cui l'"estetica del frammento", tanto spesso richiamata a proposito di Kurtág, si compone in un personale *continuum* musicale, inscindibile dalle sue valenze comunicative.
A queste connotazioni, i *6 Moments musicaux* op. 44 per quartetto d'archi e la *Hipartita* op. 43 partecipano pienamente; e anche vi ritroviamo sia la consuetudine della ripresa e rielaborazione di brani precedenti che quella proliferazione di riferimenti – dediche, citazioni, evocazioni – nei confronti di familiari, amici, artisti, persone diverse, che Kurtág ama "incontrare", quasi come un'intima celebrazione, all'interno di ogni composizione, o anche di ogni singola sezione.
I *6 Moments musicaux*, dedicati al figlio György, sono stati scritti per il Concorso Internazionale per Quartetto d'Archi di Bordeaux, tenutosi nel giugno del 2005. Sono sei pezzi dall'espressività distillata e dirompente insieme, essenziale e di palpitante incisività. Apre la serie una movimentata *Invocatio*, seguita da *Footfalls* (Passi), cui è posto in calce il testo della poesia *Non viene nessuno* – trepidante attesa di una donna che non verrà – di Endre Ady, il poeta simbolista ungherese i cui versi ispirarono anche Bartók. Uno spigoloso *Capriccio* precede il commosso *"in memoriam"* dedicato al pianista György Sebök, mentre come *«léger, tendre, volatil»* è indicato il carattere di «...rappel des oiseaux...», uno studio sugli armonici. L'ultimo pezzo, *Alla maniera di Janáček*, riprende, rielaborato e ampliato, un brano di uguale titolo tratto dalla raccolta pianistica *Játékok*: un'espressività "parlata", in cui lo stile di Janáček è intimamente, personalmente rivissuto e ricreato.

Dedicata alla violinista Hiromi Kikuchi, sua prima interprete a Berlino nel 2005, l'ampia *Hipartita* è un insieme di otto pezzi diversi, scritti fra il 2000 e il 2004, non sempre originariamente per violino – il primo era per flauto, il quinto per voce – rielaborati e idealmente raccolti come in un'antica Partita. Dopo un inizio "sostenuto, doloroso", il secondo brano, *«... après une lecture de Rimbaud»*, rimanda alla poesia *Fêtes de la faim* (Feste della fame) del poeta francese; al terzo, *Andare alla montagna*, ne segue uno brevissimo, evanescente, in memoria dell'attore ungherese György Gonda. Le parole di un fram-



Franz Schubert.

mento di Eraclito – «Combattere col cuore è duro, perché quel ch'esso vuole, lo compra al prezzo dell'anima»[1] – ispirano il movimentato quinto pezzo della raccolta. Il successivo è un *Teneramente* già dedicato in precedenza alla stessa violinista, mentre il settimo è un *perpetuum mobile* che stupisce non solo come "scioglinote", ma anche per l'incalzante susseguirsi di indicazioni espressive (del resto, fittissime ovunque, anche nei *Moments*; e Kurtág raccomanda sempre che le eventuali complicazioni realizzative non vadano in alcun modo a scalfire il senso della musica). Infine, *Nostalgia*, un omaggio al compositore e direttore d'orchestra Péter Eötvös, conclude la serie "quasi in sogno".

> *La mia pace è perduta, oppresso è il mio cuore, non la troverò più, mai più la ritroverò.* Così posso cantare ora tutti i giorni, perché ogni notte, quando vado a dormire, spero di non svegliarmi più, e ogni mattino non fa che ricordarmi l'affanno del giorno precedente. Trascorro così le mie giornate senza gioia e senza amici...[2]

Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr: in una lettera del 1824, Franz Schubert nuovamente ricorre ai versi di *Gretchen am Spinnrade* (Margherita all'arcolaio), che dieci anni prima gli avevano ispirato la folgorante creazione del primo *Lied* dei molti da lui poi composti su testi di Goethe, per comunicare all'amico pittore Leopold Kupelwieser lo stato di prostrazione fisica e psicologica seguito alla pesante ricaduta nella malattia che, di lì a poco più di cinque anni, lo avrebbe portato alla tomba.
Esattamente nello stesso periodo, tra febbraio e marzo, porta a compimento la composizione di due quartetti per archi, il *Quartetto n. 13 in la minore D 804 "Rosamunde"* e il *Quartetto n. 14 in re minore D 810 "La morte e la fanciulla"*, tornando così alla forma del quartetto per archi otto anni dopo l'ultimo dei suoi quartetti giovanili, pausa interrotta solamente dal *Quartettsatz in do minore D 703*. Sono anni in cui Schubert dirada la propria produzione, con numerosi tentativi non portati a termine, ripensamenti che rivelano una profonda evoluzione interiore destinata a sfociare, dal 1823 in poi, in una serie impressionante di capolavori.
La trasformazione avvenuta in questi anni si può cogliere pienamente nelle differenze che sussistono fra i quartetti giovanili, pur ricchissimi di suggestioni e premonizioni, e la grande triade conclusiva, quella che comprende, oltre ai due scritti nel 1824, anche l'ultimo, visionario *Quartetto in sol maggiore op. 161 D 929*, del 1827. L'interiore consapevolezza, più che mai acuta, di una condizione esistenziale drammatica – non solo i progressi della malattia e la premonizione della fine, ma anche il disagio di una personalità al tempo stesso sognatrice e nostalgica, disancorata da qualsiasi rassicurante concretezza, con l'unico reale appiglio di una ristretta cerchia di amici in cui riporre il proprio bisogno di comunicazione e conforto – si riflette in una progressiva dilatazione delle proporzioni, che porterà, nelle ultime opere, a quella "divina lunghezza" esaltata, non senza perplessità, da Schumann, a una diversa concezione del tempo interno, ormai più ciclico che lineare, come aperto all'infinito.
Dal punto di vista strettamente formale, invece, Schubert non si discosta dai tradizionali quattro movimenti, confermandone anche la successione usuale, secondo l'impostazione classica ereditata dagli studi con Salieri e dall'ammirazione per i modelli haydniani e mozartiani. Nel *Quartetto D 804* – l'unico che Schubert riuscì a veder pubblicato – è alla forza della melodia che viene affidato il compito di introdurre questo nuovo clima espressivo, che si imprime, indelebile, fin dall'apertura, con due semplici battute introduttive cui segue una cantabile melodia del violino, che conferisce a tutto il primo movimento un carattere eminentemente lirico e malinconico. Lirismo ripreso nell'"Andante", con il ricorso a un tema già utilizzato nelle musiche di scena scritte per *Rosamunde, Fürstin von Kypern* (Rosamunda, principessa di Cipro) di Helmine von Chezy, rappresentata, senza successo, l'anno precedente e mai più ripresa, da cui Schubert riprende la tenera melodia che domina il secondo tempo, venato di nostalgia. Il passato ritorna anche nel "Minuetto e Trio", con un riferimento al Lied *Die Götter Griechenlands* (Gli dèi della Grecia), che Schubert aveva scritto nel 1819 su testo di Schiller; ed è sempre un'insopprimibile malinconia a caratterizzare infine il pur più movimentato "Allegro moderato" che conclude l'opera.

W. Edwin Rosasco

[1] Frammento 85, da *I presocratici*, trad. Alessandro Lami, Rizzoli, Milano, 1991.
[2] Da: *Franz Schubert. Notti e sogni*, trad. a cura di Luigi Della Croce, LIM, Lucca, 1996.

Hiromi Kikuchi

Nata a Tokyo, ha iniziato a suonare il violino all'età di tre anni. A dieci ha vinto il Concorso Nazionale Giapponese. Ha studiato al Conservatorio Toho Gakuen, poi con Saschko Gawriloff, membro del Quartetto Amadeus, alla Musikhochschule di Colonia. Si è quindi perfezionata con Henryk Szeryng e Nathan Milstein. Ha vinto molti concorsi internazionali: Tibor Varga, Viotti, Rodolfo Lipizer e Maria Callas. Si esibisce come solista in tutta Europa e in Giappone. Ha partecipato a molti festival musicali internazionali: Edimburgo, Lucerna, Parigi (Automne), Vienna (Wien Modern), Berlino, Salisburgo, Budapest (primavera e autunno), Kuhmo. György Kurtág, con cui collabora già da molti anni, ha creato per lei molte composizioni. Nel 2003 ha eseguito il nuovo lavoro di Kurtág ...Concertante... *con l'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam, con l'Orchestra Sinfonica della Radio Danese di Copenaghen e con l'Orchestra Sinfonica della Radio di Sud-Ovest a Parigi e Basilea. Nel 2004 si è esibita con l'Orchestra Sinfonica ORF a Vienna (Musikverein), a Salisburgo (Festival d'Estate) e a Tokyo. Nel 2005 ha suonato a Budapest e a Milano con l'Orchestra del Teatro alla Scala. Kurtág ha scritto per lei una nuova* Partita per violino (Hipartita)*: l'ha eseguita in prima mondiale al Berliner Festspiel e in prima olandese al Concertgebouw di Amsterdam (registrata dal vivo), sempre nel settembre 2005. Partecipa al Festival per l'80° compleanno di György Kurtág nel febbraio 2006 a Budapest, dove esegue la* Hipartita *e* ...Concertante... *con l'Orchestra Filarmonica Nazionale Ungherese. Nel 2006, sempre per l'anniversario di Kurtág, esegue la* Hipartita *a Milano, Genova, Düsseldorf, Parigi, Londra, Vienna, Berlino, e* ...Concertante... *con l'Orchestra Filarmonica di Rotterdam, l'Orchestra Sinfonica di Berlino, la Radio-Symphonieorchester Wien e l'Orchestra Sinfonica della RAI di Torino. Ha vinto il Deutschkritiker-Preis 2003, l'Edison-Prize olandese nonché quello per il miglior CD dell'anno 2003 da parte del* New York Time *con* Signs, Games, Messages *di Kurtág.*



Hiromi Kikuchi.

Quartetto Keller

Fondato nel 1987 al Conservatorio Liszt di Budapest, ha debuttato a livello internazionale già nel 1990 vincendo premi e riconoscimenti speciali al Concorso di Evian e al Concorso Borciani.
Anche se tutti i suoi membri vantano una carriera di solisti, la loro predilezione va al quartetto. Tre fra i più celebri professori del Conservatorio Liszt si sono occupati dei giovani musicisti e possono esserne considerati i mentori fino ai nostri giorni: Sandór Devich, András Mihály e soprattutto György Kurtág, il quale scrive composizioni per il Quartetto.
È caratterizzato dalla sua curiosità per gli incontri con musicisti e compositori d'ogni genere, per lavori sconosciuti e per nuove forme di programmazione. Esemplare, da un lato, è il celebre programma Bach/Kurtág *– dove sezioni dell'*Arte della fuga *di Bach si intrecciano con composizioni di Kurtág – o, da un altro lato, l'esecuzione di* Zwiegespräch *per quartetto d'archi e sintetizzatore di Kurtág padre e figlio al Festival Klangwochen di Vienna e al Concertgebouw di Amsterdam. Nell'intento di congiungere vecchio e nuovo, il Keller Quartet e il compositore Jörg Widmann hanno sviluppato un nuovo concetto di programmazione: Widmann ha composto il suo* Secondo quartetto per archi *– il "quartetto corale" – in relazione con le* Sette parole del Nostro Salvatore sulla Croce *di Haydn: durante l'esecuzione, i due brani si intrecciano, e il quartetto di Widmann per due volte si interseca fra i movimenti di quello di Haydn. Ha eseguito in prima assoluta questo programma al Festival di musica da camera Sommerliche Musiktage di Hitzacker nel luglio 2003, portandolo poi in varie città della Germania e del resto d'Europa.*
È presente in occasione di giornate e di brevi festival di musica da camera, dove sono regolarmente invitati altri partner musicali quali Miklós Perényi, Chen Halevi, Aleksej Lubimov e Ewa Kupiec.
*A suo tempo, la registrazione integrale dei quartetti per archi di Bartók per la Erato ha fatto sensazione. Per la ECM ha inciso l'*Arte della fuga *di Bach nonché l'"integrale" delle composizioni per archi di Kurtág. Nel 2003 ha registrato un CD con il* Quintetto con pianoforte *di Schnittke (con Aleksej Lubinov) e l'ultimo* Quartetto per archi *di Šostakovič. Una registrazione dei* Duetti per due violini *di Bartók, eseguiti da due elementi del Keller Quartet, è apparsa presso ECM. Alla fine del 2004 è stato registrato un video col programma* Bach/Kurtág *presso EuroArts.*
Nella stagione 2004-05 inizia a Roma un ciclo di sei concerti: in ognuno sarà eseguito un quartetto di Bartók accoppiato a uno degli ultimi di Beethoven e a uno dei quartetti di Mozart dedicati a Haydn. Oltre a concerti in tutta Europa, il Quartetto è stato invitato a esibirsi alla Carnegie Hall di New York nel marzo 2005.
Gli strumenti del Keller Quartet sono stati realizzati nel 2000 dal liutaio Peter Greiner.



Quartetto Keller.



Javier Torres Maldonado.

Sala Puccini del Conservatorio "G. Verdi"
domenica, 29 ottobre 2006, ore 20.30

8

Dynamis Ensemble

Javier Torres Maldonado, direttore

Carlo Chiarappa, violino
Armand Angster, clarinetto basso
Candida Felici, clavicembalo

Luis de Pablo (1930)
Dibujos (1979) 12'
per flauto, clarinetto, violino e violoncello

Alberto Posadas (1967)
Sínolon (2000) 7'
per clarinetto solo
Prima esecuzione in Italia

Silvestre Revueltas (1899-1940) 5'
Tres Piezas (1932)
per violino e pianoforte
I. Allegro
II. Lentamente
III. Allegro

Javier Torres Maldonado (1968)
Orior (1997) 6'
per pianoforte

De ignoto cantu (2004) 8'
per ensemble ed elettronica

Manuel de Falla (1876-1946)
Concerto per clavicembalo 15'30"
e cinque strumenti (1928)
Allegro
Lento
Vivace

Mauricio Vázquez (1970)
Tombeau (2006) 6'
per quattro strumentisti ed elettronica
Prima esecuzione assoluta

Javier Torres Maldonado
The Unexpected Clock 12'
in the Mirrors (2005)
per violino, clarinetto basso e ensemble
Prima esecuzione in Italia

In collaborazione con
Secretaría de Relaciones Exteriores
(Ministero degli Affari Esteri del Messico)

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES | SRE

Ambasciata del Messico in Italia

EMBAJADA DE MÉXICO

Consolato generale del Messico a Milano

Conaculta - Fonca
(Consejo Nacional para la Cultura y las Artes -
Fondo Nacional para la Cultura y las Artes)

CONACULTA · FONCA

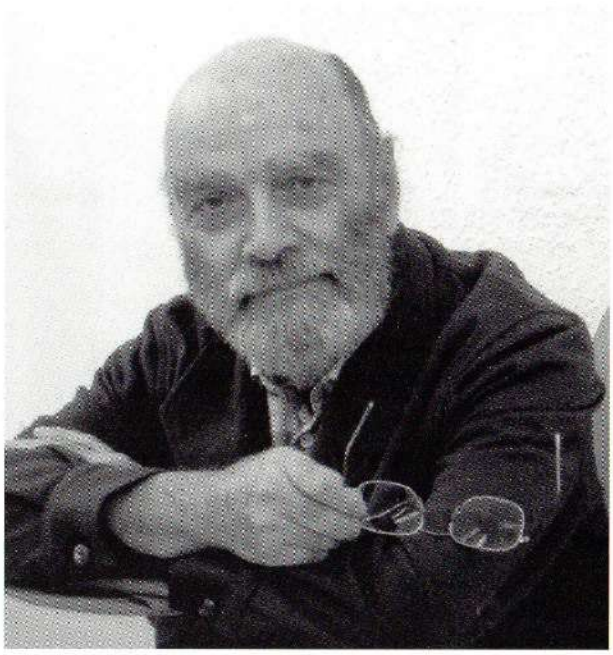
In collaborazione con RAI-Radio Tre

Compositori spagnoli e messicani

In un periodo storico di grande decentramento culturale e musicale, considerare il luogo di nascita di un compositore non significa rintracciare una qualche – insostenibile – autenticità, ma disporsi all'ascolto di percorsi musicali inediti, di diversa matrice culturale.
La musica spagnola è stata da sempre liberamente connessa al corso della musica europea in senso lato, basti pensare alla meravigliosa produzione del contrappunto rinascimentale, ma anche radicata nel canto e nella danza, nella vivace cultura nobilmente popolare di *zarzuelas*, *chicos* e *flamenco* – in un rapporto fertilissimo con il mediterraneo non europeo. Nella modernità, per quasi un secolo la musica spagnola ignorò Beethoven e di seguito il romanticismo; di contro, in un gioco di rifrazioni speculari, la Spagna valeva come luogo di meravigliosa eccentricità, rappresentata in musiche variamente pittoresche da Glinka, Chopin, Liszt, Rimskij-Korsakov, Bizet (che mosse Nietzsche *contra* Wagner), e a Parigi indifferentemente da francesi e spagnoli... Uno dei quali fu il grandissimo Manuel de Falla (1876-1946), musicista influente e inventivo a cavallo delle nazioni e dei continenti.
Gli alterni rapporti della cultura musicale spagnola con il mondo furono resi ulteriormente difficili nel Novecento dalla Guerra Civile e dal seguente fascismo e solo negli anni Cinquanta rinacque una comunità musicale con legami internazionali, poi consolidata nel lavoro di Luis de Pablo – il quale aggiornò la conoscenza dei materiali musicali elaborati nell'Europa centrale, il linguaggio dei suoni elettronici e delle culture musicali non europee in una scrittura raffinata, sapientissima, poetica.

La musica spagnola esercitò un profondo influsso in Messico dal 1521, quando la plurimillenaria civiltà messicana fu sottoposta al dominio spagnolo, sino alla dichiarazione d'indipendenza nel 1821.
Abbiamo rivolto alcune domande al compositore Javier Torres Maldonado sul percorso della musica contemporanea messicana.

D. Quali sono le principali caratteristiche dello sviluppo della musica messicana moderna?
R. Per quanto riguarda la musica messicana il legame con la Spagna si spezza in realtà molto presto; tra Ottocento e Novecento lo sguardo dei compositori messicani era rivolto più verso Francia, Germania e verso l'opera italiana. Nella musica messicana di enorme importanza è il ricchissimo e multiforme repertorio tradizionale, che se da una parte trae le sue radici dalla musica rinascimentale e barocca iberica, dall'altra deve moltissimo all'apporto delle etnie indigene e delle comunità di origine africana, deportate come mano d'opera nelle piantagioni di Cuba e del Golfo del Messico. È proprio questa fusione di etnie che dà origine a un ricchissimo repertorio di danze, canzoni e musica strumentale, tuttora vivo. Nel caso mio e di altri compositori messicani, una scrittura ritmica complessa ha le sue radici nella vivacità della musica afrocubana.
Non potendo ripercorrere in poche parole tutti gli sviluppi prima e dopo l'indipendenza direi che, contrariamente alla visione storica tradizionale secondo cui all'origine del Messico moderno anche dal punto di vista culturale vi sarebbe la rivoluzione del 1910, in realtà un cambiamento nella musica messicana "colta" avvenne già negli ultimi trent'anni del XIX secolo, con uno sviluppo non trascurabile del repertorio sinfonico e cameristico e un'importante produzione operistica.
Durante la prima metà del secolo XX le arti in generale subiscono un forte cambiamento per l'insorgere del nazionalismo, fortissima corrente ideologica che aiutò il consolidamento politico e sociale dei paesi latinoamericani. Naturalmente il nazionalismo coesisteva con altre tendenze



Luis de Pablo.

estetiche e con tecniche compositive diverse, osservabili persino nell'evoluzione di un singolo compositore – si veda la differenza nell'opera di Julián Carrillo tra le prime composizioni romantiche e quelle successive di sperimentalismo microtonale.

D. Quale fu l'apporto di Rodolfo Halffter, già allievo di De Falla, che insegnò al Conservatorio Nacional del México per oltre trent'anni?
R. Per il Messico è stata un'enorme fortuna l'aver accolto non solo musicisti come Halffter o musicologi come Adolfo Salazar, ma una grande quantità di artisti, intellettuali, poeti, scienziati, che fuggivano dalla dittatura di Franco. Ma bisogna considerare che nel campo musicale al loro arrivo l'attività dei compositori più importanti del nuovo corso messicano, come Silvestre Revueltas (1899-1940) e Carlos Chávez (1899-1978), era già avviata.

D. Lo sviluppo dei *Subcultural Studies* ha definitivamente cancellato paradigmi obsoleti (ma inconsciamente radicati) come quello del rapporto fra "centro" (un ipotetico *mainstream* europeo della musica contemporanea) e "periferia" (tutte le altre produzioni). Eppure il grande studioso messicano Ilan Stavans nel 1997 teorizzava il dualismo fra una élite messicana di cultura cosmopolita molto europea, e un'arte nativa e ibrida (*mestizo*) che attinge alla mitografia india e al folklore messicano. Cosa ne pensa? È proprio la sua musica che sembra rompere questo schema.
R. Certo è che un passato così profondamente radicato non è stato cancellato totalmente dalla colonizzazione spagnola e lo si vede nelle tante lingue autoctone ancora parlate nel territorio del paese; il Messico di oggi è il risultato della fusione di tanti apporti diversi. È inevitabile che la propria cultura appaia anche dietro le elaborazioni più complesse del pensiero musicale, perché un musicista nasce e cresce circondato dalla musica, e questo lo segna per tutta la vita. Il mio interesse a collegare la direzionalità della forma musicale con le velocità della pulsazione, alla sovrapposizione di diverse concezioni del tempo musicale, non è il risultato di un'astrazione ma di un'esperienza viva.

D. Nel programma del concerto, due grandi compositori come Manuel de Falla e Silvestre Revueltas sembrano identificati come "caposti-

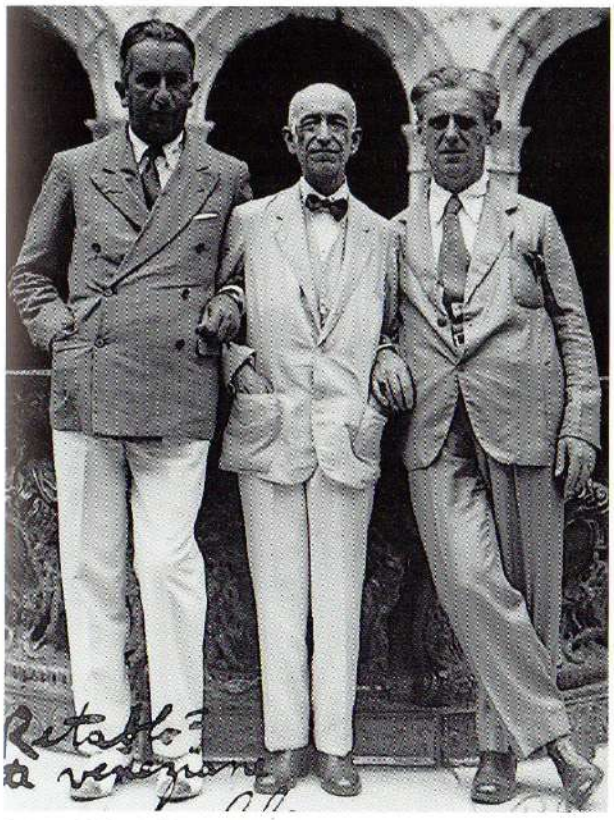


Foto Archivio Manuel de Falla

Manuel de Falla tra Alfredo Casella (a sinistra) e Gian Francesco Malipiero (a destra).



Silvestre Revueltas.

piti" dei percorsi della musica contemporanea rispettivamente in Spagna e Messico; cosa può dire a proposito?

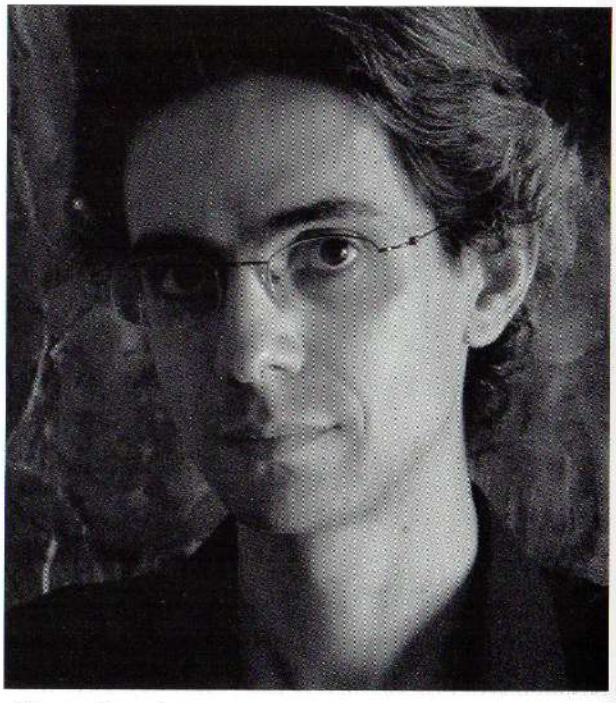
R. Il concerto per clavicembalo è forse uno dei brani più severi di De Falla, e in questo senso più legato alla tradizione non tanto della musica popolare spagnola quanto a quella dei grandi polifonisti iberici; penso però che, allo stesso tempo, sia la composizione in cui l'autore concentra maggiormente il suo sguardo sul futuro. Nel caso di Revueltas l'elaborazione di elementi popolari della musica messicana – egli aspirava a comporre una musica che venisse dal profondo della cultura popolare – in simbiosi con il linguaggio europeo esprime esattamente la tradizione parallela cui accennavo prima. La bellezza e modernità della sua musica è purtroppo ancora quasi sconosciuta in Europa, basti pensare che una delle sue opere più importanti, *Homenaje a García Lorca*, è stata eseguita a New York solo nel 1985.

Alberto Posadas
Sínolon

> Il termine greco *sínolon* si riferisce a una unità che, anche se generata da una diversità di elementi formanti, nella sua struttura non prevede separazione fra le parti, tanto interdipendenti da essere inseparabili. *(Alberto Posadas)*

Alberto Posadas nasce nel 1967 a Valladolid; studia composizione con Francisco Guerrero (1951-1997) e ottiene un tempestivo riconoscimento. I suoi lavori sono stati commissionati ed eseguiti in numerosi paesi nell'ambito, fra l'altro, dei Donaueschinger Musiktage, del Wiener Musikverein e presso l'Ircam, da gruppi come l'Ensemble intercontemporain, il Quartetto Arditti, il Nouvel Ensemble Moderne e l'Orchestre National de France.

Nella sua opera si percepisce l'uso di differenti modelli matematici, che si tratti della sperimentata idea di applicare alla musica i sistemi che regolano la natura (*A silentii sonitu*, premiato ad Ars Musica, Bruxelles, 2002), dell'intento di associare tempo e spazio usando modelli proporzionali architettonici oppure, come in *Sínolon*, dello sfruttamento sino al microlivello delle possibilità acustiche degli strumenti per la generazione e il controllo del materiale musicale.



Alberto Posadas.

Javier Torres Maldonado
Orior
De ignoto cantu
The Unexpected Clock in the Mirrors

Orior è costruito su geometrie acustiche intorno all'intervallo di quinta, esplorando le possibilità di trasformazione di oggetti musicali semplici; intenzione del compositore è creare

> caleidoscopici giochi di risonanze attraverso accordi arpeggiati, in una scrittura libera e priva quasi del tutto di indicazioni metriche. A tali risonanze ho poi contrapposto veloci figurazioni cromatizzanti, un ricordo lontano della gestualità presente nella toccata cinque-seicentesca. *(Javier Torres Maldonando)*

Attraverso l'introduzione di ostinati, il brano giunge ad una vivacità poliritmica che si dilata progressivamente fino alla fine del brano.
In *De ignoto cantu* si percepisce chiaramente l'intersecarsi di diverse linee melodiche, derivate in realtà da una singola matrice di generazione degli intervalli, in una originale interpretazione dei principi della composizione spettrale. Alla consonanza orizzontale si contrappongono il fluttuare microintervallare dei campi armonici e la diversità degli accenti ritmici, delineando un paesaggio visto «quasi come attraverso una lente che ruotando permette una visione ora sfocata ora nitida». La parte elettronica contribuisce a generare una sorta di alone artificiale elaborando gli elementi base delle linee melodiche in campi armonici diversi da quelli strumentali.
Anche per *The Unexpected Clock in the Mirrors*, brano di leggiadra trasparenza organizzato intorno alle variazioni microintervallari di un unico campo armonico, il compositore ricorre ad una metafora visuale, descrivendo il brano come

> una successione di iridescenze derivanti da un'unica matrice luminosa [...] come se si trattasse di un orologio riflesso in molteplici specchi – concavi, convessi – che ne restituiscono un'immagine deformata. *(Javier Torres Maldonando)*

Nato a Chetumal (Messico) nel 1968, Javier Torres Maldonado ha studiato composizione e violino presso il Conservatorio Nacional del Messico. Nel 1996, su invito di Franco Donatoni, è venuto in Italia a perfezionarsi, studiando con Sandro Gorli e Alessandro Solbiati presso il Conservatorio di Milano e successivamente con lo stesso Donatoni, Azio Corghi e Ivan Fedele.
Sue composizioni sono state premiate in prestigiosi concorsi internazionali a Siena, Salisburgo, Ginevra e Bruxelles; ha ricevuto il Prix des Musiciens durante il Forum '98 di Montréal e la "Medalla Mozart"dai governi austriaco e messicano. Attualmente insegna musica elettronica presso il Conservatorio di Alessandria.

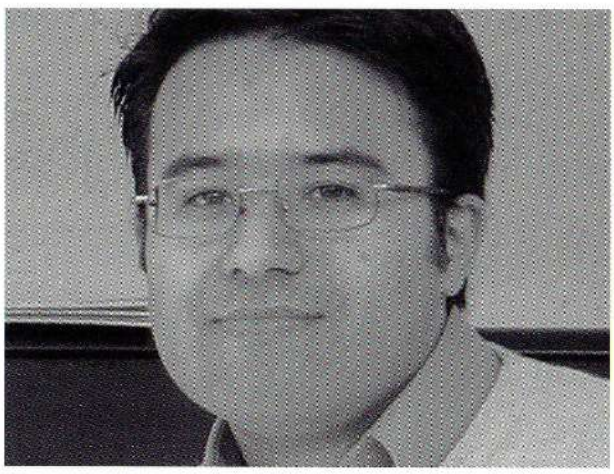
Mauricio Vázquez
Tombeau

Dice il compositore del suo brano:

> Quando ho avuto la commissione di questo festival, dopo aver vissuto sette anni in Italia e ricevuto una formazione musicale italiana, mi sono sentito un po' nell'obbligo di offrire un omaggio a quei compositori italiani che sono stati per me costante fonte d'ispirazione. Questo omaggio non fa riferimento ai loro capolavori, ma piuttosto alle composizioni che hanno significato molto per me; attraverso il brano si sentono gli echi di Luciano Berio, Giacinto Scelsi, Bruno Maderna, Franco Donatoni e Luigi Nono in un costante gioco di contrasti e opposizioni. I suoni elettronici servono da sfondo a tutti questi ricordi riecheggiando anche il movimento di ricerca elettronico-musicale nato dallo Studio di Fonologia della RAI di Milano. *(Mauricio Vázquez)*

Nato a Città del Messico nel 1971, Mauricio Vázquez inizia gli studi musicali nel 1987 a Boston e li prosegue sino al 1998 presso l'Università Nazionale Autonoma del Messico. Nel 2003 si diploma in composizione presso il Conservatorio di Milano, seguendo nel frattempo i corsi di informatica musicale di Giuseppe di Giugno e Alvise Vidolin. Attualmente sta specializzandosi a New York presso l'IAR (Institute of Audio Research).

Luciana Galliano



Mauricio Vázquez.

Javier Torres Maldonado

Nato a Chetumal (Messico) nel 1968, ha studiato composizione e violino presso il Conservatorio Nacional del Messico. Nel 1996, su invito di Franco Donatoni, è venuto in Italia a perfezionarsi, studiando con Sandro Gorli e Alessandro Solbiati presso il Conservatorio di Milano e successivamente con lo stesso Donatoni, Azio Corghi e Ivan Fedele.
Sue composizioni sono state premiate in prestigiosi concorsi internazionali a Siena, Salisburgo, Ginevra e Bruxelles; ha ricevuto il Prix des Musiciens durante il Forum '98 di Montréal e la "Medalla Mozart" dai governi austriaco e messicano. Attualmente insegna musica elettronica presso il Conservatorio di Alessandria.

Carlo Chiarappa

Nato a Roma da una famiglia di musicisti, ha studiato presso il Conservatorio di Roma e si è perfezionato a Bruxelles con Louis Poulet e André Gertler. Ha suonato in tutta Europa, America Latina, Stati Uniti, Israele, Giappone e Australia. Ha collaborato con direttori come Gianandrea Gavazzeni, Zubin Mehta, Jean-Claude Casadesus, Luciano Berio, Eduardo Mata e Jurij Temirkanov. Ha impartito corsi di perfezionamento a Bruxelles, Fiesole, Aix-en-Provence, Città di Castello, Salisburgo e dal 1990 insegna presso il Conservatorio della Svizzera Italiana a Lugano. Ha eseguito in prima esecuzione assoluta diverse opere di Luciano Berio, tra cui la Sequenza VIII *per violino solo (a lui dedicata). Ha inciso per Denon, Nippon, Columbia, Frequenz, Europa musica, Fonit-Cetra, RCA e Tactus.*



Carlo Chiarappa.

Armand Angster

Solista in un repertorio che spazia dalle composizioni più recenti del XX e del XXI secolo alla musica d'improvvisazione, è dedicatario di numerosi lavori di Brian Ferneyhough, Pascal Dusapin, Georges Aperghis, Franco Donatoni, Marc Monnet, Philippe Manoury, James Dillon, François-Bernard Mâche, Michael Jarrell. Col soprano Françoise Kubler, ha costituito l'Ensemble Accroche Note, che si è fatto un nome in importanti eventi internazionali: Parigi (Ircam, "Présences" Festival), Trento, Francoforte, Londra, Huddersfield, Strasburgo (Musica), Madrid, Oslo, São Paulo, Bruxelles, Mosca, Chicago, Stoccolma, Parma.
Si è esibito come solista: Music Project (Londra), Orchestre Philharmonique de Radio-France, New Ensemble (Amsterdam), Ensemble Recherche, Carme (Milano), Ensemble Alternance (Parigi), Ensemble de L'Itinéraire, Orchestra della Radio Bavarese e SWF Baden-Baden. Esegue jazz e musica d'improvvisazione nell'ambito di progetti misti "musica scritta/improvvisazione". Insegna clarinetto e musica da camera al Conservatorio Nazionale della Regione Strasburgo, e tiene anche masterclasse *(Acanthes Centre, Royaumont).*
Ha realizzato numerosi CD per Nocturne, Enja, Naïve, Etcetera, Universal e L'Empreinte Digitale. Dal 2005 fa parte del Trio di clarinetti con Sylvain Kassap e Jean-Marc Foltz, sponsorizzato da Selmer Paris.



Armand Angster.

Candida Felici

Si è diplomata in pianoforte e clavicembalo, laureandosi poi in musicologia presso l'Università "La Sapienza" di Roma. Si è specializzata in musica antica con Kenneth Gilbert, Christopher Stembridge e Luigi Ferdinando Tagliavini, nel repertorio pianistico con Gloria Lanni e in musica da camera con Rocco Filippini e con il Trio di Milano. Artista poliedrica, si dedica sia alla musica rinascimentale e barocca sia al repertorio del Novecento e contemporaneo per pianoforte solo e con il Dynamis Ensemble, che ha contribuito a fondare. Si è esibita in Italia, Spagna, Austria, Svizzera, Olanda e Messico, eseguendo numerose composizioni in prima assoluta. Ha inciso per l'etichetta Stradivarius e registrato per la RAI e per Radio UNAM (Messico). Nel 2003 ha ottenuto il dottorato in Musicologia presso l'Università di Friburgo, Svizzera, e ha al suo attivo numerose pubblicazioni.



Candida Felici.

Dynamis Ensemble

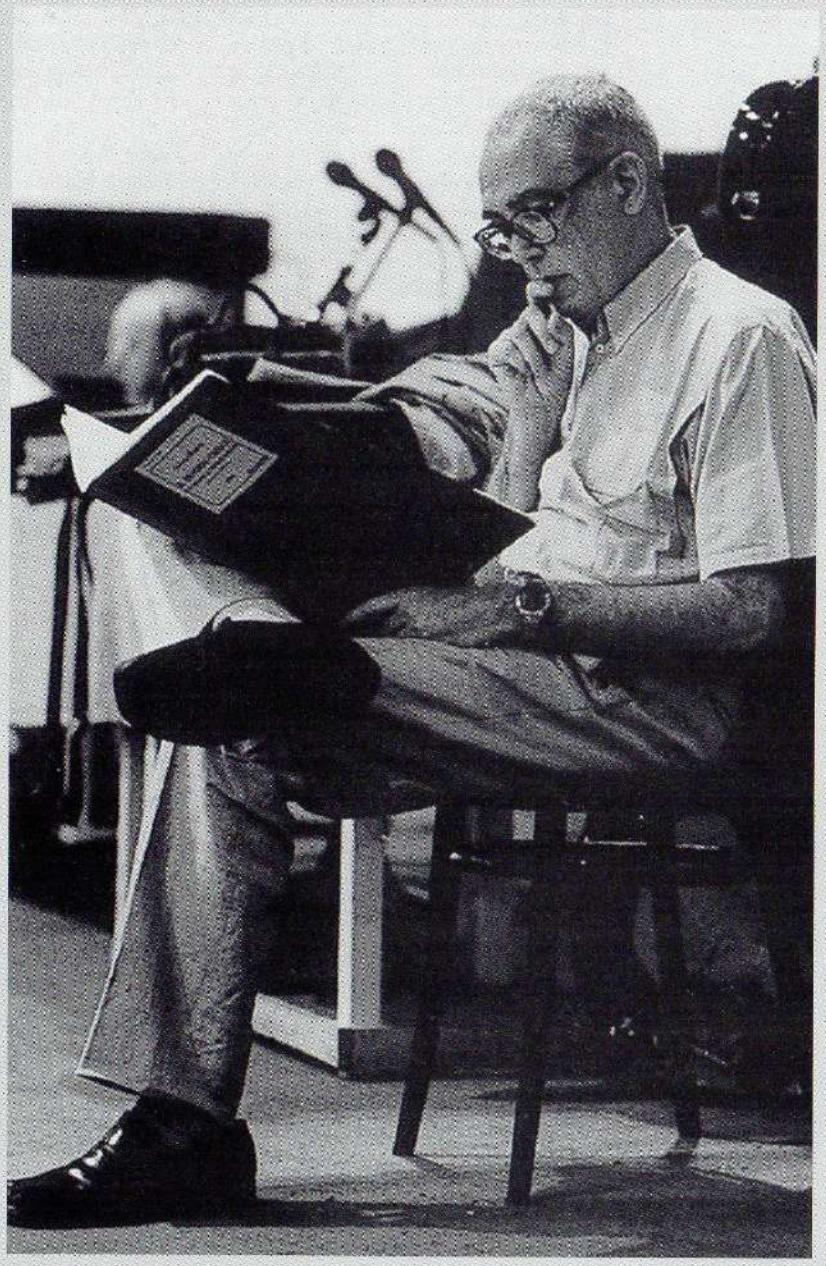
Fondato nel 1999 a Milano, grazie al virtuosismo e al rigore interpretativo che caratterizza ognuna delle sue esibizioni, ha da subito consolidato un suo spazio nel panorama contemporaneo italiano, confrontando in concerto la musica di giovani compositori con le opere dei più grandi maestri contemporanei. Si è esibito in importanti festival in Italia e in paesi quali Spagna, Austria, Olanda e Svizzera. Ha al suo attivo numerose prime esecuzioni assolute e i suoi concerti includono spesso l'interazione con mezzi elettroacustici e multimediali.

Nel 2005 ha inciso per l'etichetta Stradivarius un CD interamente dedicato alla musica di Javier Torres Maldonado.

Birgit Nolte, flauti
Marino Bedetti, oboe
Paolo Casiraghi, clarinetto
Fabio Fabbri, tromba
Marlene Prodigo, violino
Alessio Tedeschi, violoncello
Candida Felici, pianoforte
Sergio Armaroli, percussione
Mauricio Vázquez, regia del suono
Davide Favargiotti e Pasquale Spinello, assistenti regia del suono



Dynamis Ensemble



Giacomo Manzoni.

9

Sala Verdi del Conservatorio
sabato, 4 novembre 2006, ore 20.30

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Lothar Koenigs, direttore

Stefano Gervasoni (1962)
Metà della ripa (2002-03) 17'
Prima esecuzione assoluta
Commissione di Radio France

Giacomo Manzoni (1932)
Ode (1982) 17'

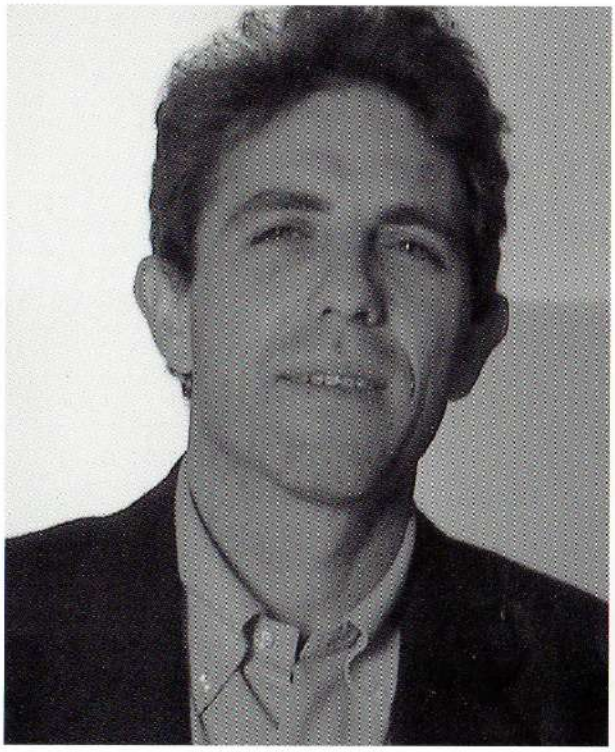
Giacomo Manzoni
Sembianti (2003) 19'

Anton Webern (1883-1945)
Passacaglia op. 1 (1908) 13'

In collaborazione con RAI-Radio Tre

Stefano Gervasoni
Metà della ripa

Metà della ripa si deve a una commissione di Radio France che risale al 1995, quando l'autore Stefano Gervasoni si trovava a Villa Medici in veste di borsista dell'Accademia di Francia in quanto vincitore del "Prix de Rome". Dalle ricerche e dagli studi di quel periodo non sortì tuttavia un pezzo per orchestra, quale la commissione prevedeva, ma un trio per sassofono baritono, pianoforte e percussioni intitolato *Rigirio* (2000) che può essere considerato una sorta di cartone preparatorio del brano per orchestra eseguito nella presente occasione. Si trattava di opera dall'espressività per così dire "prosciugata", nella quale il musicista bergamasco sperimentava un gioco sulle minime differenze d'intonazione dei vari strumenti, misurate attraverso l'uso dello stesso intervallo "neutro" di quinta.
Nel 2002-03 Gervasoni ha ripreso i materiali di quella partitura cameristica sviluppandoli e amplificandoli in *Metà della ripa*, partitura che non va dunque annoverata come semplice orchestrazione di *Rigirio* ma come vera e propria estensione di esso. La composizione, che impegna un'orchestra di notevoli dimensioni (con un amplissimo *set* di percussioni), è strutturata sull'alternanza di tre episodi, alla base dei quali sono ancora l'intervallo di quinta e il gioco sulle differenze d'intonazione tra i diversi strumenti e gruppi di strumenti. Si tratta di una figura ostinata presente nelle tessiture acute degli strumentini (una specie di fischio, elemento caro al vocabolario lessicale dell'autore), di una serie di "cadute" di figure discendenti e di una "spirale" discendente dell'intervallo di quinta. L'elemento del discendere, del decadere, del tramontare, è dunque un elemento chiave della composizione e, in una qualche misura, ne spiega il titolo.
Negli anni in cui insegnava composizione al Conservatorio di Pesaro, Stefano Gervasoni era solito recarsi a passeggiare per le stradine di Urbino e soffermarsi in una di esse che ricordava chiamarsi "Metà della ripa" o "Meta della ripa". Un'ambiguità in qualche modo "produttiva", se è vero che per un uomo che sia sempre in movimento e sempre alla ricerca di risposte, una "meta" raggiunta costituisce allo stesso tempo la "metà" di un percorso. Di qui il risvolto "serio" della composizione: l'arte e la vita sono impegno, non permettono mai di fermarsi. Arrivato nel mezzo del cammin della sua vita o, in altre parole, sulla cima del proprio arco artistico e biografico, è come se l'autore ne percepisse ora la parte "discendente".



Stefano Gervasoni.

Anton Webern
Passacaglia op. 1

Composta nel 1908 ed eseguita per la prima volta a Vienna il 4 novembre dello stesso anno sotto la direzione dell'autore, la *Passacaglia* compare al primo posto del succinto catalogo di Webern in quanto prima composizione alla quale il musicista attribuì la dignità di *opus* pienamente compiuto e maturo. Non che precedentemente non avesse completato altri lavori: la *Passacaglia* è anzi preceduta da una quantità abbastanza considerevole di lavori, taluni solo abbozzati ma altri conclusi e pubblicamente eseguiti, che Webern tuttavia non collocò nel catalogo ufficiale come per sottolinearne l'appartenenza a una fase ancora sperimentale. Il catalogo weberniano del resto manifesta un lento ma graduale processo evolutivo, ragion per cui non deve stupire che l'*opus* 1 riveli così esplicitamente il debito paga-

to ai modelli formali e stilistici degli anni di apprendistato. E a tal debito vanno attribuite le scelte di adottare la forma polifonica barocca della passacaglia, la tonalità (sia pure una tonalità intesa in accezione alquanto "allargata") e la struttura per elaborazioni motiviche. Nondimeno, è condivisibile l'opinione di Adorno che interpreta la *Passacaglia* come un lavoro magistrale, della più piena autenticità, laddove di "autentico" l'ascoltatore non fatica a percepire il lirismo del canto, l'equilibrio tra suono e silenzio, il rapporto geometrico tra spazio e figura, il gusto per una elaborazione contrappuntistica di estrema coerenza, per non dire di quello, sia pure presente qui in uno stato ancora germinale, della frantumazione puntillista delle linee melodiche.
È noto quanto l'esatta definizione teorica dei termini passacaglia e ciaccona sia stata oggetto in passato di discussioni musicologiche. Il risultato del contendere è che ancora oggi i termini vengono usati indifferentemente per qualificare le composizioni in forma di tema con variazioni in cui il tema sia costituito da un "ostinato" (cioè da una linea che nel corso di tutte le variazioni si ripete sempre uguale a se stessa) che nella prima enunciazione appare affidata alla voce del basso. Ma se si accetta la convenzionale suddivisione formulata da Claude Rostand, che distingue passacaglia e ciaccona a seconda che l'ostinato sia collocato esclusivamente nella voce più grave della tessitura polifonica piuttosto che anche nelle voci superiori, sarebbe allora più corretto definire questa composizione weberniana una ciaccona. Nel brano infatti, costituito dalla presentazione di un tema ostinato di otto battute e da un complesso di 24 variazioni di uguale durata (eccetto l'ultima, che è più ampia poiché comprende un'estensione finale), l'ostinato passa continuamente da una voce all'altra dello spazio armonico, assumendo di per ciò stesso una connotazione di perenne varianza timbrica. Di notevole interesse il tema, nel quale è stata ravvisata una sorta di epigrafe della musica di Webern globalmente intesa. Pur dichiaratamente tonale (in re minore), esso sembra infatti informato dagli stessi principi seriali che avrebbero contraddistinto la produzione weberniana a venire: gli otto suoni, puntillisticamente presentati dal pizzicato degli archi, sono cioè tutti di altezza differente (eccetto l'ultimo che coincide con il primo) e sono organizzati dalla concatenzione di tre frammenti, dei quali il secondo (altezze 4-5-6; la bemolle-fa-mi) corrisponde all'inversione del retrogrado del primo (altezze 1-2-3; redo diesis-si bemolle), mentre il terzo e conclusivo frammento presenta la formula cadenzale dominante/tonica, d'obbligo in ambito tonale.
Quanto all'orchestrazione, la critica concorda nell'attribuire al Webern della *Passacaglia* una mano già fermissima: non si tratta di esempio di "divisionismo" quale verrà concretizzandosi nelle opere a venire (i raddoppi d'ottava, ad esempio, sono tutt'altro che esclusi), ma si nota un trattamento orchestrale per gruppi di timbri ben più evoluto della compatta logica ottocentesca "a famiglie". Ed è inutile dire quanto una strumentazione siffatta sia funzionale alla chiarezza e alla percepibilità dell'intreccio polifonico.



Anton Webern.

Giacomo Manzoni
Ode

Nella poesia greca, l'ode è un componimento lirico di varia struttura metrica, un genere poetico che si è sviluppato con estrema varietà di configurazioni metrico-formali. Di qui l'idea di Giacomo Manzoni d'intitolare semplicemente *Ode* questa sua ampia composizione per orchestra,

brano che non segue un modello strutturale preesistente ma che non per questo non ne possiede uno. Anzi, il modello strutturale che informa la composizione è particolarmente complesso e articolato. L'idea guida è costituita dalla compresenza di cinque "piste" sonore, cinque "fasce" diverse tra loro per materiale e articolazione, ciascuna delle quali segue una propria periodizzazione temporale, segnata sul proprio tracciato da una serie di "pietre miliari". Ogni pista, inoltre, procede con quiete fino a un punto nel quale trova un elemento di disturbo, che genera una perturbazione paragonabile a quella di un'onda regolare generata dal lancio di un sasso nell'acqua, quando incontri un ostacolo sulla sua linea di propagazione. Data la diversa periodizzazione, le pietre miliari che segnano il tragitto "orizzontale" delle cinque piste e gli ostacoli che lo perturbano risultano necessariamente sfasati tra loro, salvo in un punto, nel quale i cinque "personaggi" di questa singolare "azione" convergono.
Ode, dunque, è pagina complessa, tra le più articolate sul piano strutturale del catalogo del musicista milanese, che pure non manca mai di offrire molteplici spunti d'interesse formale. Manzoni la compose nel 1982 (la prima esecuzione ebbe luogo alla Rai di Milano l'11 marzo 1983), successivamente a un periodo nel quale le opere sinfoniche – si pensi a *Masse* (1977) o a *Modulor* (1979) – erano prevalentemente incentrate sullo sfruttamento dei suoni multipli.
È un'opera che segna una svolta rispetto all'immediato passato. Se in quelle composizioni il suono si generava sulla frizione materica di volumi, di "masse" (appunto), di addensamenti informali, qui invece il meccanismo di sfasamento genera situazioni sempre nuove, incroci, collisioni, divergenze, in un sistema di rapporti aperto e mutevole, dal quale scaturisce un'avvincente, continua tensione espressiva.

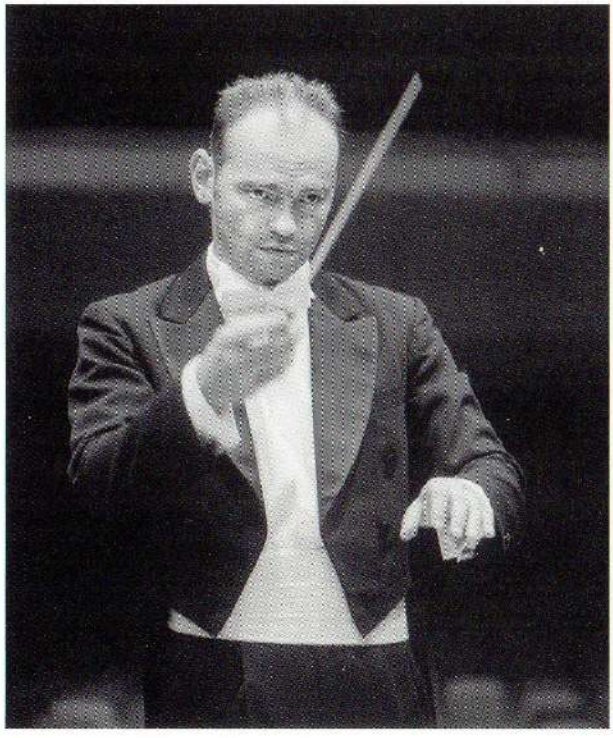
Giacomo Manzoni
Sembianti

Il tracciato formale di questa recente composizione di Giacomo Manzoni è più facilmente percepibile di quello di *Ode*. D'altra parte sono passati vent'anni da allora e la scrittura del maestro, autentico protagonista della vita musicale europea degli ultimi decenni, ha assunto una maggiore propensione al canto e un nitore ritmico e armonico assai più pronunciato di quanto non fosse durante le stagioni del "materismo" e dello "strutturalismo" radicale. Nella fattispecie, la sfida formale di *Sembianti* consiste nel far convivere in unità una serie di sezioni, o se si preferisce di episodi, che si susseguono l'uno all'altro ma che sono quanto mai differenziati tra loro e come tali ben percepibili all'ascolto. La base motivica – e conseguentemente armonica – di ciascuno proviene infatti dal nome di una serie di amici, colleghi o conoscenti, secondo l'antico metodo della traslitterazione del linguaggio verbale in quello musicale (metodo che Manzoni segue usando, a seconda dei casi, la denominazione italiana o tedesca delle altezze). In altre parole, ciascun episodio costituisce un omaggio all'una o all'altra di queste persone – si trovano ad esempio Gino Contilli, il maestro di composizione mai dimenticato da Manzoni, o colleghi scomparsi come Bruno Maderna e Luigi Nono. Un modo di richiamarne la memoria (e di qui il titolo della composizione). Sia chiaro, non si tratta di una serie di ritratti musicali: Manzoni si tiene alla larga dalla possibile tentazione di creare l'equivalente musicale del carattere o della personalità dei membri di questa sua galleria privata. Nondimeno, l'opera conserva un tratto profondo di intimità, come l'autore l'avesse scritta per godere, mentre aggiungeva episodio a episodio, del pensiero o della memoria di questi riferimenti affettivi.
Composta tra l'autunno del 2002 e la primavera del 2003 su commissione dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai ed eseguita per la prima volta da tale formazione nel 2004, sotto la direzione di Lothar Koenigs, *Sembianti* non è informata soltanto dal principio "affettivo" appena descritto. Si trova infatti, nella parte centrale, un'ampia serie di battute che seguono uno schema irrazionale di impulsi ritmici, prima di ritrovare il proprio andamento regolare: un tipo di articolazione del tempo mai sperimentato prima da Manzoni. Ognuno degli strumenti dell'orchestra, inoltre, vanta un momento di emergenza solistica, un po' come avviene nei concerti per orchestra del Novecento. Ciò avviene attraverso la messa in gioco di una serie di figure sonore che conferiscono peso specifico da solista allo strumento di volta in volta evidenziato. E vien naturale pensare come tale strategia timbrica costituisca a sua volta un riflesso della logica che informa *Sembianti*.

Enrico Girardi

Lothar Koenigs

Nato ad Aschen (Acquisgrana), ha studiato pianoforte e direzione d'orchestra al Conservatorio di Colonia.
Nonostante l'opportunità di una carriera veloce offertagli da Leonard Bernstein e Seiji Ozawa a Tanglewood dove, appena laureato, ha diretto a tre riprese, ha scelto il percorso del classico Kapellmeister *in diversi teatri tedeschi, l'ultimo a Osnabrück dove è stato Direttore Generale della Musica fino al 2003.*
Durante questi anni si è costituito un importante repertorio sinfonico e ha diretto più di quaranta opere.
Ancora studente, è stato per due anni Direttore Musicale dell'Orchestra Sinfonica del Cile.
In seguito ha diretto alla Komische Oper e alla Deutsche Oper di Berlino, nonché le Orchestre Sinfoniche della Beethovenhalle di Bonn, della Radio di Colonia e della Bruckner Orchester di Linz.
Nel 2001 ha debuttato alla Staatsoper di Amburgo con una nuova produzione di La bohème, *dove in seguito ha diretto* Carmen, Eugenij Onegin, Die Zauberflöte *e il balletto* Winterreise *di Schubert/Zender nella coreografia di John Neumeier. Lo stesso anno ha debuttato all'Opera di Roma con la prima italiana di* Prova d'orchestra *di Giorgio Battistelli e a Sassari con* Turandot *di Busoni.*
Ha diretto l'Orchestra Sinfonica di São Paulo proponendo musiche di Luciano Berio concordate con il compositore.
Durante la stagione 2002-03 ha diretto l'Orchestra della Toscana, l'Orchestra Sinfonica Siciliana, l'Orchestra della WDR di Colonia e ha debuttato alla Fenice di Venezia con la Kátja Kabanová *di Janáček.*
Nella stagione 2003-04 ha diretto fra gli altri la Yomiuri Nippon Orchestra, l'Orchestra del Teatro São Carlos di Lisbona, l'Orchestra del Teatro Regio di Parma e ha debuttato con l'Orchestra della RAI di Torino. Inoltre ha inaugurato la stagione d'Opera di Lione con una nuova produzione di Wozzeck. *Dopo il trionfale esito, questo teatro gli ha offerto tre opere di Janáček.*
Nella stagione 2004-05 ha debuttato alla Semperoper di Dresda con Don Giovanni. *Ha diretto una prima assoluta di* Detlev Glanert *all'Opera di Colonia nonché la trilogia di Janáček (*Jenůfa, Kátja Kabanová, L'affare Makropoulos*) all'Opera di Lione. Ha diretto l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma.*
Ha iniziano la stagione 2005-06 all'Opera di Colonia con Idomeneo. *Ha diretto* Elegia per giovani amanti *di Henze al Teatro delle Muse di Ancona, produzione che ha vinto il Premio Abbiati.*
Gli impegni successivi includono concerti con la Rotterdam Philharmonic e il tenore Ben Heppner in una tournée europea, recite di Der Freischutz *e di* Tannhäuser *alla Semperoper di Dresda.*
Aprirà la stagione 2006-07 dell'Opera di Lione con Lohengrin*; seguirà una nuova produzione di* Chovanščina *con la regia di David Poutney alla Welsh Opera di Cardiff.*
Nel maggio 2007 dirigerà Jenůfa *al Teatro alla Scala di Milano con la regia di Stephane Braunschweig.*
Al Festival di Bregenz debutterà con i Wiener Symphoniker.
Nella stagione 2007-08 dirigerà Kátja Kabanová *al Teatro São Carlos di Lisbona e debutterà al Metropolitan e alla Staatsoper di Vienna, con il* Don Giovanni.



Lothar Koenigs.



Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai.

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Le origini risalgono al 1931, quando a Torino fu fondato il primo complesso sinfonico dell'Ente radiofonico pubblico a cui si aggiunsero successivamente le Orchestre di Roma, Milano e Napoli. Nel corso degli anni, alla guida delle varie compagini orchestrali si sono succeduti tutti i principali direttori del momento, da Vittorio Gui a Wilhelm Furtwängler, da Herbert von Karajan ad Antonio Guarnieri, da Igor Stravinskij a Leopold Stokowski, Sergiu Celibidache, Carlo Maria Giulini, Mario Rossi, Lorin Maazel, Thomas Schippers, Zubin Mehta, Wolfgang Sawallisch. Con le quattro orchestre si presentarono al pubblico nelle prime prove importanti Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Riccardo Muti e Giuseppe Sinopoli.
Nel 1994 le quattro orchestre furono riunite a Torino. La nuova istituzione sinfonica della Rai fu ufficialmente tenuta a battesimo da Georges Prêtre e da Giuseppe Sinopoli. Da allora all'organico originario si sono aggiunti molti fra i migliori strumentisti delle ultime generazioni.
Dal 1996 al 2001 Eliahu Inbal è stato Direttore onorario dell'Orchestra. Dal settembre 2001 Rafael Frühbeck de Burgos è Direttore principale. Jeffrey Tate è stato Primo direttore ospite dal 1998 al 2002, assumendo quindi il titolo di Direttore onorario. Dal settembre 2003 Gianandrea Noseda è Primo direttore ospite.
Altre presenze significative sul podio dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai sono state quelle di Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Mstislav Rostropovič, Myung-Whun Chung, Riccardo Chailly, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yuri Ahronovitch, Marek Janowski, Dmitrij Kitaenko, Aleksandr Lazarev, Valery Gergiev, Gerd Albrecht, Yutaka Sado, Mikko Franck.
Tiene a Torino regolari stagioni, affiancandovi spesso cicli primaverili o speciali: fra questi fortunatissimo quello dedicato alle Sinfonie di Beethoven dirette da Rafael Frühbeck de Burgos nel giugno 2004. Dal febbraio 2004 si svolge a Torino il ciclo "Rai NuovaMusica": una rassegna dedicata alla produzione contemporanea che presenta in concerti sinfonici e da camera prime esecuzioni assolute, molte delle quali di opere composte su commissione, o per l'Italia.
Suona anche molto spesso in concerti sinfonici e da camera nelle principali città e nei festival più importanti d'Italia. Abituali ormai le sue presenze a Torino Settembre Musica, alla Biennale di Venezia e alle Settimane Musicali Internazionali di Stresa. Numerosi e prestigiosi anche gli impegni all'estero: fra questi le tournée in Giappone, Germania, Inghilterra, Irlanda, Francia, Spagna, Canarie, Sud America, Svizzera, Austria, Grecia, e l'invito a suonare il 26 agosto 2006 nel concerto conclusivo del Festival di Salisburgo.
Esprime e organizza anche numerose formazioni da camera con organici variabili, che svolgono un'intensa attività concertistica, incrementata dal ciclo "Domenica Musica", dal circuito regionale "Piemonte in Musica" e da molte presenze in Italia e all'estero.
Ha inoltre preso parte a eventi particolarmente significativi, come la Conferenza Intergovernativa dell'Unione Europea svoltasi a Torino, l'omaggio per il Giubileo Sacerdotale di Giovanni Paolo II in piazza San Pietro a Roma, il Concerto di Solidarietà con la Città di Torino per la ricostruzione della Cappella del Guarini, i concerti per la Festa della Repubblica (in molte edizioni dal 1997 a oggi) e il Capodanno 2000 nella piazza del Quirinale, tutte manifestazioni trasmesse in diretta televisiva.
Altro tradizionale appuntamento è il Concerto di Natale ad Assisi nella Basilica Superiore di San Francesco.
Il 3 e 4 giugno 2000, in diretta su Rai Uno e in mondovisione, è stata protagonista dell'evento televisivo Traviata à Paris, *con la direzione di Zubin Mehta. Questa produzione della Rai ha conseguito nel 2001 l'Emmy Award per il miglior spettacolo musicale dell'anno e il Prix Italia come miglior programma televisivo nella categoria dello spettacolo.*
Il 27 gennaio 2001 ha aperto ufficialmente in diretta televisiva su Rai Tre le celebrazioni per il centenario della morte di Giuseppe Verdi, eseguendo nella Cattedrale di Parma la Messa da Requiem *sotto la direzione di Valery Gergiev.*
Tutti i concerti sono trasmessi su Radio3. Molti sono registrati e mandati in onda su Rai Tre.
Svolge una ricca attività discografica, specialmente in campo contemporaneo. Dai suoi concerti dal vivo sono spesso ricavati CD e DVD.

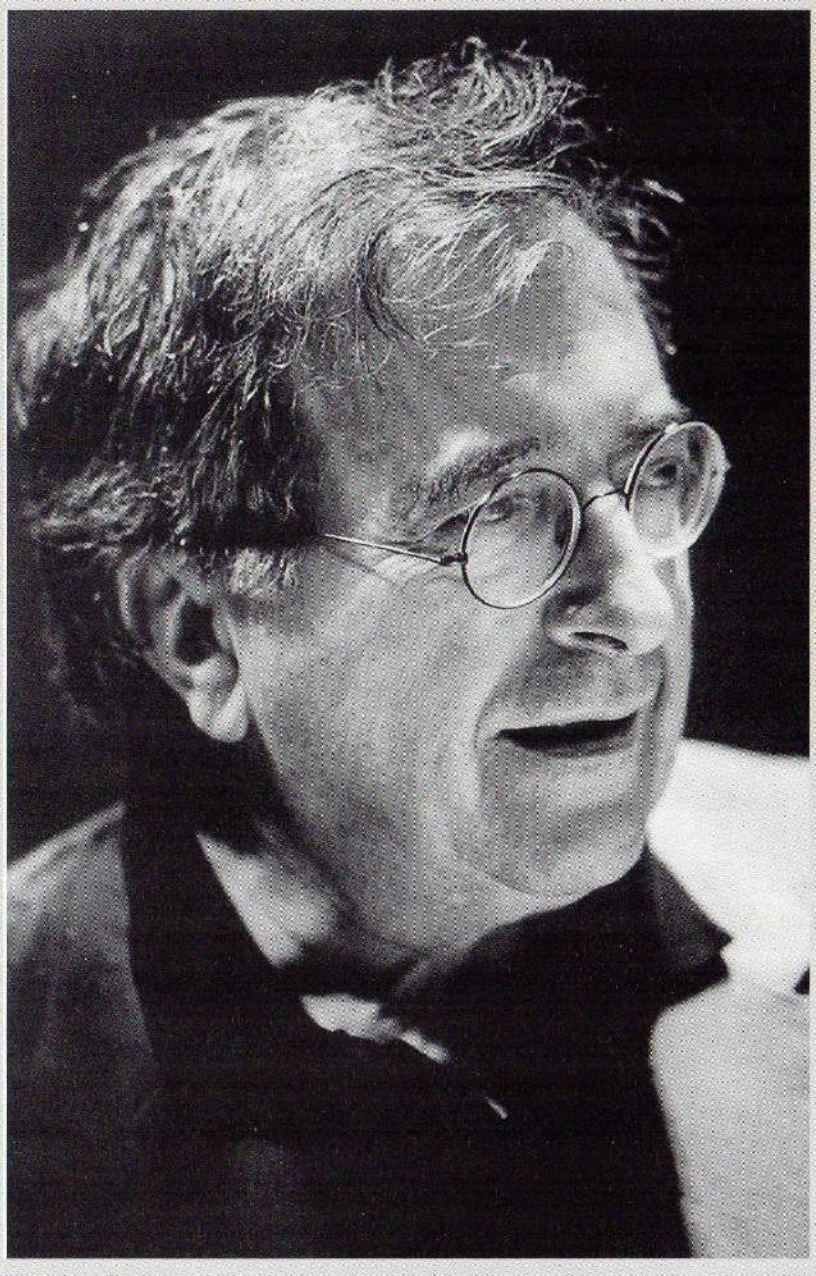


Foto Clivebarda

Luciano Berio.

Teatro alla Scala
mercoledì, 8 novembre 2006, ore 20

10

Maurizio Pollini, pianoforte

Michele Marasco, flauto
Didier Pateau, oboe
Pascal Gallois, fagotto
Monica Bacelli, mezzosoprano

Live electronics
Tempo Reale - Firenze
Francesco Giomi
Damiano Meacci
Kilian Schwoon

Omaggio a Luciano Berio

Luciano Berio (1925-2003)
Sequenza I per flauto (1958) 6'

Sequenza VII per oboe (1969) 10'

Sequenza XII per fagotto (1995) 19'

Altra voce (1999) 14'
per flauto contralto, mezzosoprano
e live electronics
testo di Talia Pecker Berio

Arnold Schoenberg (1874-1951)
Drei Klavierstücke op. 11 (1909) 13'

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sonata in si bem. magg. op. 106 38'
"Grosse Sonate für das
Hammer-Klavier" (1817-18)
1. Allegro
2. Scherzo: Assai vivace
3. Adagio sostenuto
(Appassionato e con molto sentimento)
4. Largo, Allegro risoluto
(Fuga a tre voci con alcune licenze)

Banca Intesa

In collaborazione con RAI-Radio Tre

Il programma di questo "Omaggio a Berio" è stato ideato da Maurizio Pollini con criteri affini a quelli che hanno ispirato le ormai numerose edizioni del "Progetto Pollini" al Festival di Salisburgo (1995 e 1999), e, fra l'altro, a New York, Vienna, Tokyo e a Roma a Santa Cecilia (dove lo volle Berio nel 2003 quando ne era presidente-sovrintendente). Accostando pezzi appartenenti a epoche storiche diverse, senza escludere la musica dei secoli XIV-XVII e quella contemporanea (o i capolavori trascurati degli autori più noti), con accostamenti meditati e illuminanti, e con insolita varietà di organici, ogni concerto mostrava qualche legame tra il passato e il presente, o comunque la ricchezza di prospettive cui si giunge approfondendo il passato anche con la consapevolezza del presente.

Luciano Berio
Sequenze I, VII, XII

Nella *Intervista sulla musica* (a cura di Rossana Dalmonte) Luciano Berio definisce così le *Sequenze*:

> Il titolo "Sequenza" non implica nessuna relazione con la musica religiosa medievale, ma si riferisce solo al fatto che questi pezzi sono basati principalmente su "sequenze" e sovrapposizioni di caratteri armonici e di tipi di azioni strumentali.

In gran parte composte per strumenti monodici, come il flauto, l'oboe e il fagotto, hanno in comune l'idea di suggerire, anche con uno strumento sostanzialmente monofonico, una polifonia latente e implicita (lo aveva fatto Bach, ma in un contesto tonale, in una situazione radicalmente diversa): tendono a un ascolto di tipo polifonico,

> basato in parte sulla rapida transizione fra caratteri differenti e sulla loro interazione simultanea. La polifonia va intesa come esposizione e sovrapposizione di modi d'azione e di caratteri strumentali diversi. *(Luciano Berio)*

Di qui l'impegno virtuosistico che accomuna le *Sequenze*: si tratta di un virtuosismo necessario alla novità e alla complessità del pensiero musicale, un virtuosismo in molti casi concretamente legato al solista cui una *Sequenza* era stata originariamente destinata. Di qui anche la teatralità implicita con diverso grado di immediatezza in ogni *Sequenza*, per la ricchezza della dialettica interna tra diverse dimensioni; ma anche per il rapporto che si instaura tra il solista e il suo strumento, accostato dal compositore con originalità e insieme tenendo conto di tutto ciò che è divenuto nella storia. Con la concretezza caratteristica della sua poetica, Berio rifiuta di forzare o snaturare i caratteri essenziali di uno strumento, ne approfondisce la specifica natura e la storia, si confronta con il repertorio di immagini e tecniche che allo strumento appartiene, e pone in rapporto anche con tale repertorio la esplorazione di potenzialità nuove.

La *Sequenza I* per flauto, del 1958, è dedicata a Severino Gazzelloni, e rimase per alcuni anni isolata (la II, per arpa è del 1963). Ha scritto Berio in un testo sulle *Sequenze*:

> In *Sequenza I* viene sviluppato melodicamente un discorso essenzialmente armonico, in costante evoluzione. Era mia intenzione, attraverso una massima velocità di trasformazione, di concentrazione e di alternanza dei diversi caratteri sonori e delle diverse figure, suggerire un ascolto di tipo polifonico. I codici dell'epoca barocca permettevano di scrivere, con il supporto del basso continuo, una fuga a due voci per flauto solo. Oggi scrivendo per strumenti monodici il rapporto tra polifonia esplicita e implicita, reale e virtuale, è tutto da inventare...

E con *Sequenza I* Berio inventa un pezzo di costante mobilità, dove il materiale è in perpetua estensione, in un processo di sviluppo e variazione continua che non segue alcuno schema precostituito; ma che pure perviene a suggerire nell'ultimo episodio un carattere conclusivo. Anche in ciò (come nella capacità di organizzare la coerenza interna del materiale senza che essa possa essere immediatamente colta all'ascolto) è stato riconosciuto un carattere della poetica di Berio.

La *Sequenza VII* per oboe, dedicata a Heinz Holliger, è del 1969. La tendenza a suggerire una polifonia latente è un carattere che la accomuna alle altre *Sequenze* per uno strumento sostanzialmente monofonico. Qui c'è inoltre la presenza di un suono tenuto, un Si naturale (che è anche il polo centrale, e la nota iniziale e conclusiva del pezzo), un suono che

> mette in prospettiva le strutture sonore, assai complesse, dello strumento solista. Si tratta di una prospettiva armonica che contribuisce ad una percezione più sottile ed analitica dei vari stadi di trasformazione della parte solistica. L'ascolto di tipo polifonico proposto si basa, in parte, sulla rapida transizione tra caratteri differenti e sulla loro interazione simultanea *(Luciano Berio)*



Foto Lelli & Masotti

Luciano Berio.

Intorno alla nota-perno Si, su cui il solista indugia all'inizio con colori diversi, anche con tecniche di emissione non tradizionali, l'oboe definisce gradualmente lo spazio sonoro, introducendo a poco a poco le note del totale cromatico (ciascuna individuata anche dalla collocazione in un determinato registro) e creando una sorta di proliferazione melodica a vari livelli; finché, esaurita a due terzi del pezzo la costruzione dello spazio e l'enunciazione delle 12 note, nella coda rievoca il solo del corno inglese nel terzo atto del *Tristano*, in modo dissimulato, accennato come una evanescente reminiscenza. Sulla lentezza del processo graduale con cui il pezzo prende forma richiama l'attenzione il citato testo di Berio sulle *Sequenze*:

> *Sequenza VII* è abitata da una sorta di conflitto permanente – per me molto espressivo e a tratti drammatico – fra la velocità estrema delle articolazioni strumentali e la lentezza dei processi musicali che sorreggono il percorso: per esempio) una certa immobilità dei registri, una prolungata assenza di alcune note e la graduale invadenza di certi intervalli (come la quinta giusta, per esempio, non immemore del corno inglese nel Terzo Atto (Scena Prima) del *Tristano e Isotta* di Wagner.

È rilevante l'uso di tecniche nuove, dai suoni multipli ai cambi di diteggiature su una nota, ai trilli doppi, ai trilli con microintervalli. Ha osservato Philippe Albéra:

> Berio dà vita qui ad un'immagine dello strumento che si pone in netta opposizione rispetto a quello convenzionale. La violenza e il carattere febbrile della *Sequenza VII* troncano con il legato melodico sfruttato dalla letteratura per oboe, l'aspetto bucolico dello strumento.

Dopo quella per flauto del 1958, un gruppo di *Sequenze* si concentra nel periodo 1963-69 (dalla II alla VII). Le altre, che riflettono in modi diversi le trasformazioni del pensiero di Berio, seguono isolate a distanza di anni (nel 1976, 1980, 1984, 1987-88), anche quella per fagotto, composta per Pascal Gallois nel 1995. Tra le *Sequenze* la XII è la più ampia, caratterizzata da un respiro formale meditativo, pacato e dilatato, che nella sua continuità richiede all'interprete una particolare tecnica di respirazione, la "doppia respirazione circolare", che consente di evitare interruzioni, come spiega Pascal Gallois nelle istruzioni per l'esecuzione del pezzo. Ne ha scritto Berio:

> *Sequenza XII* per fagotto è una sorta di "meditazione" sul fatto che, forse più di ogni altro strumento a fiato, il fagotto si presenta (soprattutto nei registri estremi della sua estensione) con personalità contrastanti: con diverse morfologie, con diverse possibilità di articolazione e con diversi caratteri timbrici e dinamici. *Sequenza XII* ha una struttura circolare: percorre e ripercorre, glissando, la distanza tra i registri estremi dello strumento con relazioni di tempo sempre diversificate.
> Figure ricorrenti segnalano l'avvicendarsi dei diversi ambiti di registro e di tempo. La frequente trasformazione dell'immagine prepotentemente idiomatica dello strumento è sempre ottenuta con un numero limitato di procedimenti articolatori che sono parte organica del percorso musicale. Per esempio, l'alternarsi rapido (veri e propri tremoli) di registri molto lontani fra loro produce talvolta un timbro nuovo e complesso dato dalla fusione di tutti i caratteri acustici e armonici attivi in quel momento.

Altra voce

Altra voce per flauto contralto, mezzosoprano e live electronics è stato composto nel 1999 su richiesta di Maurizio Pollini e ha avuto la prima esecuzione nell'ambito del secondo "Progetto Pollini" a Salisburgo, il 22 agosto 1999. La prima italiana (sempre con Michele Marasco e Monica Bacelli, come a Salisburgo e come in questo concerto) ebbe luogo a Roma il 10 marzo 2003 (nel "Progetto Pollini" di Santa Cecilia).

Nel 1999 Berio portò a termine il suo ultimo lavoro teatrale, l'azione musicale *Cronaca del luogo*, commissionato dal Festival di Salisburgo di cui fu, nel 1999, lo spettacolo inaugurale, il 24 luglio nella Felsenreitschule. *Altra voce* è strettamente legato a un frammento, a un momento di grande intensità lirica di *Cronaca del luogo*, che dopo il successo salisburghese non ha purtroppo ancora avuto altre rappresentazioni, sebbene si collochi tra i vertici dell'ultimo periodo di Berio.
In questa "azione musicale", che egli non volle chiamare "opera", più che mai si tenne lontano da una narrazione lineare: le memorie, le allusioni, le citazioni di cui si nutre il testo di Talia Pecker (musicologa e moglie del compositore) sono frammenti che si incontrano come può accadere sfogliando un libro e soffermandosi su una pagina o su una frase, sono voci della memoria della tradizione ebraica, con riferimenti alla Bibbia, ma anche alla poesia di Marina Cvetaeva e di Paul Celan, e instaurano un complesso e mutevole rapporto col percorso musicale, all'interno del quale vanno lette e comprese.
Il Luogo nella tradizione ebraica è uno dei modi per dire il nome impronunciabile di Dio; ma nel titolo *Cronaca del Luogo* si può leggere anche l'allusione allo spazio per il quale l'opera è stata concepita, la Felsenreitschule di Salisburgo, con la parete rocciosa in cui nel 1698 furono scavate file di arcate disposte su diversi piani. In *Cronaca del Luogo* lo spazio è definito da un imponente muro e dalla piazza che gli sta di fronte. L'opera non è cronaca di eventi, ma frammentata «visitazione di luoghi e situazioni mentali che prendono spunto da scene ebraiche, bibliche e no, e prendono forma... in uno spazio che è definito dall'imponente presenza del muro, delle memorie che contiene, delle sue voci e della musica che in esso risuona» (Talia Pecker). Nel succedersi delle sei parti, per una durata complessiva di circa un'ora e mezza (il Prologo, l'Assedio, il Campo, la Torre, la Casa, la Piazza) il muro può essere ostacolo da abbattere, come fece Giosuè nell'assedio di Gerico, edificio da costruire, come le mura della torre di Babele, casa e rifugio da cui si viene cacciati, quando, nella parte conclusiva e forse culminante dell'opera, si evoca la memoria dell'Olocausto.
Il rilievo determinante del muro è inseparabilmente drammaturgico e musicale: esso contiene e suscita le memorie e le voci, e risuona di musica. L'orchestra (poco meno di 50 strumenti, in prevalenza a fiato) si dispone nel "muro" (a Salisburgo all'interno delle arcate), dove trova posto anche una parte del coro, mentre altri coristi e i solisti stanno sulla scena, sulla piazza di fronte al muro. La tecnologia informatica del centro fiorentino Tempo Reale consente di calibrare i rapporti sonori in questa disposizione verticale e di spazializzare o trasformare il suono di voci e strumenti.
Il personaggio centrale è R: come ha scritto Talia Pecker,

> è nella mente di R, nel suo spazio mentale, che l'azione è concepita e si genera; è lei a condurci nei luoghi della propria memoria. Ma nel contempo R stessa è un figura della memoria: il suo nome allude a Rachab, la prostituta di Gerico, la cui vita fu risparmiata da Giosuè per aver protetto le sue due spie.

C'è anche un *"alter ego poetico"* di R: è Orvid (nome che unisce Orfeo e David), che entra in scena nella seconda parte, "Il campo" seguito da un solista di flauto in sol, intona con R un duetto e subito dopo si unisce a lei. Non si tratta di un duetto in senso convenzionale, per il modo in cui i due testi cantati si incontrano e sovrappongono (Berio infatti parla di duetto "virtuale"). Fin dalla prima esecuzione l'intensità lirica di questa pagina suscitò particolare ammirazione. *Altra voce* si basa sul solo testo della parte di Orvid:

> Non è né giorno né notte
> Un suono di tromba, quasi
> Un suono di flauto, quasi
> Di voce e di vento.
> Vieni.
> Apri gli occhi
> Ascolta
> Il vecchio piange
> Padre e figlio sono caduti sui monti.
> Sento un'altra voce
> Vieni.

In occasione della prima esecuzione, Berio scrisse:

> In un episodio (Il Campo) della mia azione musicale *Cronaca del luogo*, c'è un duetto d'amore virtuale. Due voci e alcuni strumenti si "amano" e si seguono l'un l'altro in un rapporto costantemente rinnovato. Come tutti sanno in una vera polifonia le diverse voci contribuiscono all'insieme conservando però la loro identità se non addirittura la loro autonomia. Ebbene, in *Altra voce* ho isolato dall'insieme una voce (mezzosoprano) e uno strumento (flauto alto) e ne ho sviluppato l'autonomia e le premesse armoniche, anche – ma non solo – attraverso l'impiego di tecnologie informatizzate.

L'autonomia delle parti di Orvid e del flauto con-

tralto viene rivelata ed esaltata da Berio non soltanto estraendole dalla partitura e riprendendole per intero nella sezione centrale di *Altra voce*; ma anche creando prima una arcana sezione introduttiva in cui il pezzo sembra prender forma gradualmente a partire da una sola nota in pianissimo, e facendo poi seguire uno sviluppo conclusivo, dove il testo ripete parole già cantate, con musica diversa («Apri gli occhi / ascolta /un suono quasi di flauto / un suono quasi di voce / ascolta / sento un'altra voce / vieni»). Di decisiva suggestione è infine l'apporto del live electronics.

Paolo Petazzi

Arnold Schoenberg
Drei Klavierstücke op. 11

I *Drei Klavierstücke* op. 11 appartengono a un periodo di incandescente, incredibile intensità creativa nella fase della "libera atonalità". Anche altre opere pianistiche di Schoenberg si collocano in momenti decisivi per la sua ricerca; ma non si può dire che per lui il pianoforte fosse esclusivamente un comodo mezzo per tentare nuove esperienze compositive, quasi prescindendo da una attenzione alle qualità del suono pianistico. Al contrario tale attenzione era pienamente consapevole, come dimostra con particolare chiarezza il fitto scambio di lettere con Ferruccio Busoni nel 1909-10. Busoni aveva manifestato qualche perplessità sull'"ascetismo" della scrittura pianistica, e aveva "reistrumentato" il secondo pezzo, fornendone una "interpretazione da concerto". L'insigne compositore e pianista sembra a disagio di fronte all'originalità e alla innovatrice coerenza di una scrittura che si pone sotto il segno della radicale interiorizzazione del discorso musicale. Si riconoscono nell'op. 11 sopravvivenze di aspetti della tradizione, ad esempio debiti con la scrittura di Brahms (le introspettive meditazioni dei suoi tardi *Klavierstücke* sono una delle premesse storiche più significative ai pezzi schoenberghiani); ma Schoenberg può ribadire con fermezza che le novità compositive comportano novità nella scrittura pianistica. Per esempio scrisse a Busoni che i primi due pezzi, «dei quali il timbro fosco e compatto è parte costitutiva, non sopporterebbero una scrittura che volesse andare troppo incontro al senso della sonorità nell'accezione usuale».



Arnold Schoenberg.

Il primo pezzo fu portato a termine il 19 febbraio 1909, il secondo fu iniziato il 22 febbraio; seguirono l'ultimo dei *Lieder* op. 15 (28 febbraio), quattro dei pezzi per orchestra op. 16 (tra maggio e luglio), il terzo pezzo op. 11 (7 agosto 1909), il quinto op. 16 (11 agosto) e, tra il 27 agosto e il 4 ottobre, la partitura di *Erwartung*.
La prima esecuzione dei *Klavierstücke* op. 11 ebbe luogo a Vienna il 14 gennaio 1910 in una serata del Verein für Kunst und Kultur tutta dedicata a Schoenberg. Oltre ai pezzi pianistici, suonatí da Etta Werndorff, furono presentati in prima esecuzione i *Lieder* op. 15 su testo di George e la prima parte dei *Gurrelieder* in una versione per voci e pianoforte. In quella occasione Schoenberg scrisse il celebre testo di presentazione in cui si dichiara consapevole «di avere infranto tutte le barriere di una estetica passata», seguendo «una costrizione interiore» (*einem innerem Zwange*). Circa un anno dopo, i tre *Klavierstücke*, eseguiti a Monaco il 1° gennaio 1911 insie-

me al *Quartetto* op. 10, suscitarono l'entusiastica ammirazione di Vasilij Kandinskij e Franz Marc, che vi riconobbero subito una affinità ideale con il primo astrattismo di Kandinskij. L'insistenza sulla necessità interiore, sull'esigenza di dare immediata e libera espressione all'inconscio è uno dei temi dominanti delle lettere scambiate con Kandinskij nel 1911. E i primi tre pezzi pianistici di Schoenberg sono momenti essenziali nella ricerca di un linguaggio libero dalle funzioni e dalle gerarchie tonali, non condizionato dagli schemi simmetrico-estensivi ad esse collegati: il linguaggio dell'interiorità, della perdita di ogni certezza, della crisi del soggetto.

Non è possibile qui render conto della complessità della discussione sui criteri con cui vanno analizzate le prime opere della cosìddetta "libera atonalità": basti accennare alla impossibilità di prescindere dalla espressionistica coesistenza di "caos e geometria", di espressività dirompente e di rigorosi criteri di elaborazione che spesso si applicano non più a un "tema" in senso tradizionale, ma a un materiale motivico. Inoltre nel gesto inventivo schoenberghiano le innovazioni più audaci coesistono spesso con tracce ancora presenti della tradizione: più di una volta il singolo vocabolo, il singolo gesto può apparire suscettibile di una interpretazione tonale che viene però smentita dal contesto in cui si inserisce. Appartiene alla poetica di Schoenberg la coesistenza di aperture radicali, di istanze utopiche violentemente innovatrici, e di una coscienza del passato che lascia affiorare legami profondi con la storia e con la tradizione. Nell'op. 11 Schoenberg stesso, nelle lettere a Busoni, sottolinea questo aspetto, fra l'altro ponendo in luce le distanze che separano i primi due pezzi dal terzo.

In alcune sezioni del primo pezzo dell'op. 11 appare evidente la densa complessità del lavoro tematico, fondato sul nucleo delle prime note. Nell'intensità meditativa dell'inizio si può sentire quasi un riferimento ideale alla lezione degli ultimi *Klavierstücke* di Brahms, in una dimensione radicalmente interiorizzata e prosciugata, in un linguaggio che conserva nel ritmo e nella articolazione della frase elementi che singolarmente presi rivelano un legame con il tardo-romanticismo, ma che si proiettano in un contesto del tutto nuovo, nella cui essenzialità e tensione espressiva vengono meno i punti d'appoggio del sistema tonale e lo spazio musicale appare sconvolto. In questo pezzo la concentrazione meditativa del gesto iniziale appare interrotta da gesti più liberi e dissolti (in rapidissimi trentaduesimi), che segnano vere e proprie fratture nel percorso formale, secondo un disegno che sembra rispondere a una istanza interiorizzata puramente espressiva. La ripresa dell'idea iniziale alla fine del pezzo sembra scaturire dal superamento del contrasto fondamentale che lo aveva caratterizzato.

Il secondo pezzo è quello dove più evidente appare il rapporto con gesti tardo-romantici, anche perché l'ostinato all'inizio evoca inevitabilmente un Re minore: non per caso Busoni scelse proprio questo pezzo per la sua "interpretazione da concerto". Un tema lento e cupo si delinea su un ostinato di due note nel basso e viene svolto portandolo a culmini di tensione espressiva (nei momenti parossistici l'ostinato si interrompe, come se non reggesse più la tensione), con una intensità e una densità che crearono a Busoni difficoltà di comprensione.

Il terzo pezzo, sensibilmente più breve e concentrato degli altri, costituisce uno dei momenti più radicalmente innovatori del primo Schoenberg (in grado di esercitare un significativo influsso anche sul pianismo di Boulez): la densità incandescente della scrittura, lo scatenarsi, quasi, della materia sonora in una invenzione costantemente rinnovata hanno fatto parlare di "informale" a proposito dell'esito di questa pagina. Ha scritto Giacomo Manzoni: «Siamo, si può dire, in piena concezione materico-strutturale... Si procede quasi per strutture puramente foniche...».

Paolo Petazzi

Ludwig van Beethoven
***Sonata* in si bemolle maggiore op. 106**

La *Sonata* in si bemolle maggiore op. 106, la più ampia e complessa di tutte le Sonate di Beethoven, fu pubblicata nel settembre 1819 a Vienna (con ripresa del termine di moda "Hammer-Klavier") e pochi mesi dopo a Londra: la sua genesi, negli anni 1817 e 1818, s'intreccia con i primi due movimenti della *Nona sinfonia*, con parte della *Messa solenne* e con il progetto di una Cantata in onore dell'arciduca Rodolfo (cui è dedicata): la *Grande sonata* in si bemolle è il corrispettivo pianistico di quelle monumentali concezioni sinfonico-corali, con tutte le particolarità di realizzazione che comporta la ricerca di una storica solennità nell'ambito della più gelosa privatezza dello strumento prediletto. Beethoven stesso, che venne creando la Sonata attraverso una quantità incredibile di appunti, pentimenti e ripensamenti dell'ultima ora, era ben consapevole della scarsa adeguatezza dei contemporanei alla novità della composizione.

> Eccovi una Sonata – pare abbia detto all'editore Artaria – che darà del filo da torcere ai pianisti, quando la suoneranno fra cinquant'anni.

In effetti, al pianista e al suo pubblico si presentano problemi tecnici e di equilibrio che trascendono il mestiere e l'astuzia strumentale dei primi decenni dell'Ottocento: l'arditezza delle combinazioni e la selva digitale della *Fuga* conclusiva sono certo senza riscontri nel panorama contemporaneo.
L'apertura della Sonata, che con il suo appello scuote l'ascoltatore dalle radici, contiene in pochi accordi l'energia di un blocco di dinamite; e sembra poi guardare da un punto di vista superiore il succedersi degli stili linguistici più vari, dal lirismo più solitario alla monumentale ossatura contrappuntistica. La vivacità dello *Scherzo* è animata da sinistri bagliori, incerti fantasmi sottomessi a una carica dinamica a tratti forsennati, che quasi per ironia aveva in un primitivo disegno il nome di *Minuetto*. La tendenza a lasciar scolorire la visione onnidrammatica in una conciliazione in qualche modo religiosa è ben visibile nell'immenso *Adagio sostenuto*; la successione degli episodi, quasi stazioni di una passione privata, lascia percepire l'impressione di variazioni, capaci di collegare la saldezza comunitaria del corale allo sfaldamento notturnistico più scoperto. *"Ur-Musik"*, musica primordiale, era parso a Ferruccio Busoni il *Largo* introduttivo alla *Fuga* conclusiva: quasi serie di appunti, o forse residui di letture in quella musica barocca esplorata per fare da piedistallo alla *Messa solenne*. Con maggiore approssimazione, per il tema della *Fuga a 3 voci, con alcune licenze* si possono indicare in Bach alcuni modelli forse presenti a Beethoven: come la *Fuga* BWV 944 o la decima nel primo libro del *Clavicembalo ben temperato*: fughe, come quelle dell'op. 106, su temi lunghi e veloci, "passeggiati" come si diceva nell'età barocca, tali da costituire una sorta di moto perpetuo. Articolata in tre sezioni principali, questa intrepida pagina, con le possibilità combinatorie messe in atto, con tutti gli atipici della scienza contrappuntistica, è una specie di fuga beethoveniana, un paradigma di arte antica coniugata con la sintassi sonatistica moderna.



Ludwig van Beethoven.

Giorgio Pestelli

Maurizio Pollini

Modello di virtuosismo e perfezione musicale, è ospite regolare dei più importanti centri musicali d'Europa, America e Giappone, dove ha suonato con prestigiose orchestre sotto la direzione di celebri direttori, fra cui Claudio Abbado, Karl Böhm, Pierre Boulez, Sergiu Celibidache, Herbert von Karajan, Riccardo Muti e Wolfgang Sawallisch. Frequenti sono le sue tournée negli Stati Uniti, Europa e Asia con tappe a Berlino, Boston, Chicago, Londra, Milano, Monaco, New York, Parigi, Philadelphia, Salisburgo, San Francisco, Tokyo e Vienna.
Il repertorio si estende da Bach ai più audaci contemporanei e include l'integrale delle Sonate *di Beethoven, eseguita alla Carnegie Hall, Scala di Milano, Musikverein di Vienna, Philharmonie di Berlino, Salle Pleyel di Parigi e Royal Festival Hall di Londra. Nel 1987, in occasione dell'esecuzione dei* Concerti *di Beethoven a New York, i Wiener Philharmoniker gli hanno consegnato l'Ehrenring. Durante le stagioni 1999-2000 e 2000-01 ha dedicato una larga parte della sua attività musicale al programma* Prospettive: Maurizio Pollini *alla Carnegie Hall.*
In questo ciclo molto innovativo di circa 30 concerti nell'arco delle due stagioni, il pianista accosta epoche e generi diversi, dai capolavori della polifonia a prime esecuzioni appositamente commissionate a compositori contemporanei. Nel corso di queste serie ha collaborato con molti dei migliori solisti, direttori, ensemble cameristici e orchestre del momento. Un progetto simile è iniziato anche a Vienna e durerà fino a giugno 2007.
Artista legato da un contratto in esclusiva alla Deutsche Grammophon, ha inciso opere del repertorio classico e romantico, da Bartók, Beethoven, Brahms, Chopin, Debussy, Liszt, Mozart, Prokof'ev, Schubert, Schumann e Stravinskij all'integrale delle opere per pianoforte di Schoenberg, opere di Berg, Webern, Nono, Manzoni, Boulez e Stockhausen, a testimonianza della sua grande passione per la musica contemporanea. Ha ricevuto premi in Francia, Germania, Belgio, Inghilterra e Stati Uniti per le sue innumerevoli incisioni, tra cui Edison Prize, Grand Prix International du Disque, Deutscher Schallplattenpreis, Prix Cecilia Bruxelles, Grammy Award per il miglior solista con orchestra e il Gramophone Award per il miglior disco solistico. Nel 1998 la Ernst von Siemens Foundation gli ha consegnato l'International Music Prize, definendolo «un geniale interprete e un esploratore curioso» della musica classica e contemporanea e un «intellettuale che non scende a compromessi musicali».
Nel 2002 ha festeggiato il suo 60° compleanno e una trentennale collaborazione con la Deutsche Grammophon con la pubblicazione di un cofanetto con 13 CD, Edizione Maurizio Pollini, *contenenti una vasta selezione delle sue storiche registrazioni. Sempre nel 2002 la DG ha pubblicato la sua incisione della* Kreisleriana *di Schumann.*
Nel 2003 è apparsa finalmente la registrazione del ciclo delle Sonate per pianoforte *di Beethoven. La prima uscita è stata un CD doppio con la sua straordinaria esecuzione dell'*Appassionata *più una serie affascinante di opere più brevi, da lui incise per la prima volta. Il secondo CD offriva un notevole bonus: due registrazioni dal vivo dell'*Appassionata *e della* Sonata in fa diesis maggiore op. 78, *estrapolate dal suo recital al Musikverein di Vienna nel 2002.*
Nell'estate 2004 è stato "Artiste Étoile" al Festival Internazionale di Lucerna, dove ha suonato sotto la direzione di Claudio Abbado e Pierre Boulez con l'Orchestra del Festival di Lucerna e con l'Accademia del Festival di Lucerna.
Nel settembre 2005 la DG ha pubblicato il disco più recente di Pollini con i Notturni *di Chopin.*
È nato a Milano nel 1942 e ha studiato con Carlo Lonati e Carlo Vidusso. Nel 1960, a 18 anni, ha vinto il 1° Premio al Concorso Pianistico Internazionale Fryderyk Chopin di Varsavia. Vive a Milano con la sua famiglia.

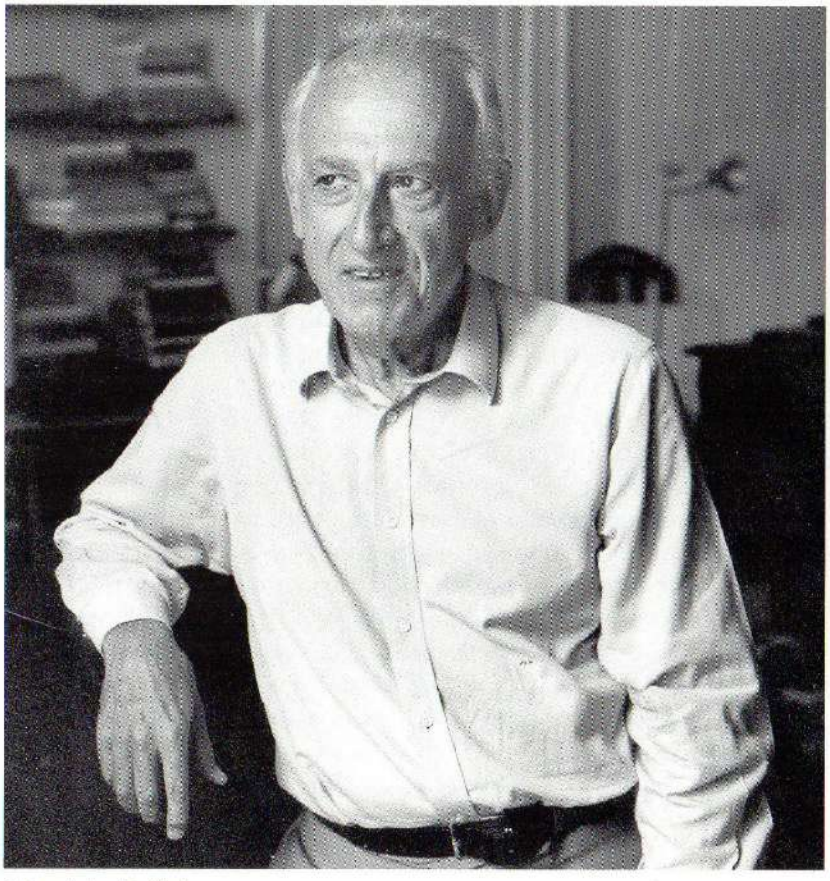


Foto Ralph Fassey

Maurizio Pollini.

Michele Marasco

Diplomato in flauto presso il Conservatorio di Firenze, si è perfezionato successivamente in Svizzera con Conrad Klemm studiando anche con A. Nicolet e A. Jaunet. Ha seguito inoltre gli studi di Composizione con A. Guarnieri e G. Giani Luporini e gli studi di musica da camera con F. Rossi.
Ha suonato come primo flauto solista nelle orchestre dell'Opera di Zurigo, della Radio di Lipsia, del Teatro Carlo Felice di Genova, dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma, della Filarmonica della Scala, della Filarmonica "A. Toscanini" di Parma e nell'ORT-Orchestra della Toscana.
Ha suonato come solista o in formazioni cameristiche in sale prestigiose come Carnegie Hall (New York), St John's Smith Square (Londra), Wiener Konzerthaus (Vienna), Sala Verdi del Conservatorio di Milano, e per i più importanti festival europei: Maggio Musicale Fiorentino, Ravenna Festival, Settembre Musica (Torino) e i festival di musica contemporanea di Strasburgo e Salisburgo.
È stato membro del Quintetto a Fiati Italiano, con il quale è stato in tournée in Israele, Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti.
Ha fatto numerose prime esecuzioni in Italia, Stati Uniti, Germania, Austria, Portogallo e Messico di compositori come Berio, Sciarrino, Stuppner, Tutino, Cavallari, De Pablo, Donatoni, Benvenuti, Luporini, Einaudi.
Ha tenuto corsi di perfezionamento presso l'Istituto Musicale di Modena, l'Accademia Musicale di Firenze e l'Accademia di Santa Cecilia a Roma, oltre a numerosi corsi e seminari. Ha tenuto inoltre seminari di perfezionamento di flauto e musica da camera per le Università di Valencia e Cincinnati (USA).
Ha effettuato registrazioni per la RAI, la Radio Francese, la RTV della Svizzera Italiana e della Suisse Romande; ha inciso CD con Ricordi, Nuova Era, Frame, Arts, Antes, Capstone e Diapason.
Invitato da Maurizio Pollini e Luciano Berio, ha partecipato come solista al Festival di Salisburgo nel 1999, al Pollini Project 2001 a New York nella Carnegie Hall, nel 2002 a Tokyo nella Kioi Hall e nel 2003 a Roma nel nuovo Auditorium del Parco della Musica.
Nel 2004-05 ha registrato un CD con musiche del Settecento italiano e di autori contemporanei.



Michele Marasco.

Didier Pateau

Ha vinto il 1° premio per l'oboe al Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris nel 1978 e lo stesso anno è entrato a far parte dell'Ensemble intercontemporain.
Il suo repertorio comprende numerosi lavori solistici di compositori del XX secolo, tra cui Luciano Berio, Heinz Holliger, Gilbert Amy e Brian Ferneyhough (di quest'ultimo ha eseguito in prima assoluta Algebrah *per oboe e ensemble d'archi, sotto la direzione di David Robertson).*
Ha registrato Congruences *di Michael Jarrell (per flauto, oboe e piccolo ensemble), diretto da Peter Eötvös,* Five Distances *di Harrison Birtwistle,* Quatre Nocturnes *di Nicolas Bacri e, con il Quintetto di fiati Nielsen, un programma eclettico che affianca opere di Berio, Mozart, Reich e Bizet.*
Appassionato pedagogo, oltre ad insegnare all'École Nationale de Musique d'Aulnay-sous-Bois, partecipa regolarmente a incontri con studenti di composizione – ad esempio con gli allievi di Michael Jarrell alla Musikhochschule di Vienna – e tiene corsi di perfezionamento a Oslo, Halifax e Santiago del Cile.



Foto © Aymeric Warmé - Janville 2005

Didier Pateau.

Pascal Gallois

Ha studiato con Maurice Allard al Conservatoire National Supérieur de Musique et de Dance de Paris, dove nel 1978 ha vinto all'unanimità il 1° premio per il fagotto. Nel 1981 Pierre Boulez lo ha invitato a far parte come solista dell'Ensemble intercontemporain. Nel periodo 1994-2000 ha insegnato fagotto al Conservatoire National Supérieur di Parigi. Ha eseguito in prima mondiale molte opere di illustri compositori contemporanei, tra cui nel 1995 Sequenza XII per fagotto *di Luciano Berio (a lui dedicata e registrata nel 1999 per la Deutsche Grammophon) e* Dialogue de l'ombre double *di Pierre Boulez, nella versione per fagotto. Nel 2001 ha eseguito in prima mondiale al Festival Présences di Radio-France* Pilinszky János: Gérard de Nerval per basso solo *di György Kurtág. Viene nominato professore al Conservatorio di Zurigo e Stradivarius pubblica il CD* Dialogues *con opere di Boulez, Kurtág e Schoeller. Nel 2003 partecipa al Progetto Pollini 2003 per l'inaugurazione del nuovo Auditorium di Roma, e l'anno successivo fa parte ancora del Progetto Pollini 2004 a Tokyo. Nel 2005 esegue in prima mondiale a Liverpool* Voiles, Concerto per fagotto e orchestra d'archi *composto da Simon Bainbridge. Nel 2006 Stradivarius pubblica il CD* Voyages, *con opere di Berio, Hosokawa e Schoeller.*



Pascal Gallois.

Monica Bacelli

Vince il Concorso Belli di Spoleto debuttando i ruoli di Cherubino e Dorabella.
Canta in Italia e all'estero in teatri come la Scala di Milano, il Regio di Torino, la Fenice di Venezia, il Teatro dell'Opera di Roma, il Teatro di San Carlo di Napoli, De Nederlandse Opera, la Staatsoper di Vienna, Opernhaus Zürich, il Covent Garden, San Francisco Opera, Bayerische Staatsoper a Monaco, il Théâtre de la Monnaie a Bruxelles, Teatro Real di Madrid. Ha preso parte al Festival di Salisburgo, al Rossini Opera Festival e al Maggio Musicale Fiorentino.
Ha collaborato con i direttori d'orchestra: Luciano Berio, Ivor Bolton, Sylvain Cambreling, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung, Gianluigi Gelmetti, Valeri Gergiev, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, Sir Neville Marriner, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Daniel Oren, Seiji Ozawa, Evelino Pidò, Trevor Pinnock, Sir Simon Rattle, David Robertson, Christian Thielemann, Alberto Zedda.
Affermatasi nel repertorio mozartiano, ha affrontato i ruoli più importanti del Rossini comico, oltre al bel canto e frequentando spesso anche tutta la musica precedente fino a Monteverdi, e la musica francese dell'Ottocento.
Molto importante il sodalizio musicale con Luciano Berio che ha scritto per Monica Bacelli i personaggi di Marina in Outis *e di Orvid in* Cronaca del luogo *oltre al brano* Altra voce *per mezzosoprano e flauto presentato al Salzburger Festspiele del 1999.*
Tra le esecuzioni di musica del Novecento di Monica Bacelli si ricordano Folksongs *di Luciano Berio,* Le Marteau sans Maître *di Pierre Boulez,* Parole di San Paolo *di Luigi Dallapiccola,* L'enfant et les sortilèges *di Ravel.*
Molto attiva come cantante da camera tiene abitualmente concerti da camera, tra i suoi accompagnatori annovera Irwin Gage.
Ha collaborato al Progetto Pollini *eseguendo a Salisburgo, New York, Tokyo e a Roma, madrigali di Monteverdi accompagnata da Maurizio Pollini.*

Nel 1997 ha vinto il Premio Abbiati *della critica musicale italiana quale migliore interprete vocale femminile, in particolare per* Outis *di Luciano Berio,* Racconti di Hoffmann *(produzione di Hugo De Ana), e* Così fan tutte *(Wiener Staatsoper e Ravenna Festival - direttore Riccardo Muti regista Roberto De Simone).*
Recentemente ha cantato a Lisbona, Teatro São Carlos, Werther - *Charlotte, dir. Guingal, reg. Vick; a Firenze Teatro Comunale, Mahler,* Seconda sinfonia, *dir. Inbal, a Napoli, Chiesa di S. Lorenzo, con la Filarmonica della Scala,* Stabat Mater *di Pergolesi, dir. Muti e a Firenze, Maggio Musicale 2004,* Idomeneo - *Idamante, dir. Bolton, reg. Graham Vick e Firenze Teatro Comunale,* Così fan tutte - *Dorabella, reg. Miller.*
Ultimamente a Parigi, Opéra de Paris/Palais Garnier, Incoronazione di Poppea - *Ottavia, dir. Bolton. Al momento è impegnata a Monaco Bayerische Staatsoper,* Incoronazione di Poppea - *Ottavia.*
Fra i suoi prossimi impegni:
– Monaco, Bayerische Staatsoper, Cavalli La Calisto-*Diana, dir. Bolton, reg. Alden;*
– Firenze, Teatro Comunale - Mozart, Messa in do minore, *dir. Mehta;*
– Bruxelles, Theatre de la Monnaie - Incoronazione di Poppea - *Ottavia, dir. René Jacobs, reg. McVickar.*



Monica Bacelli.

Tempo Reale

È stato fondato da Luciano Berio nel 1987 con lo scopo di realizzare attività di ricerca, produzione e didattica musicale, e di promuovere un'idea moderna e aperta della cultura musicale in collaborazione con centri e istituzioni in Italia e all'estero. Dalla sua fondazione è stato un luogo privilegiato per la ricerca, lo sviluppo e la sperimentazione di nuove tecnologie applicate alla musica e si è posto come importante punto di riferimento per compositori ed esecutori di tutto il mondo. Negli ultimi anni è stato protagonista di numerosi eventi musicali in Italia e all'estero, anzitutto in produzioni di opere di Luciano Berio: Ofanìm, *eseguito nei maggiori centri musicali in Italia, in Europa e alla Carnegie Hall di New York;* Outis, *andato in scena al Teatro alla Scala nel 1996 e ripreso nel 1999 prima alla Scala, poi al Théâtre du Châtelet di Parigi;* Cronaca del Luogo, *l'azione di teatro musicale che ha inaugurato il Festival di Salisburgo del 1999;* Altra voce *(1999), realizzato da Tempo Reale a New York, a Tokyo e a Roma nel 2003. Molti altri compositori hanno realizzato e realizzano le loro opere negli studi del Centro: tra questi Giorgio Battistelli, Fabrizio De Rossi Re, Adriano Guarnieri, Daniele Lombardi, Luca Lombardi, Betty Olivero, Henri Pousseur, Salvatore Sciarrino, Marco Stroppa. Recentemente si sono realizzate collaborazioni di grande interesse come quella con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI o quelle orientate al teatro e alla danza con partner come il Teatro Metastasio di Prato, la Biennale di Venezia, l'Ensemble di Micha van Hoecke, la compagnia Virgilio Sieni Danza e altre realtà produttive. Ospita regolarmente nei suoi studi giovani compositori in residenza e stagisti di informatica musicale italiani e stranieri. Le attività didattiche e i seminari divulgativi e specialistici si svolgono in stretta collaborazione con la ricerca scientifica e la produzione musicale. Gli incontri sulla musica contemporanea e sulle problematiche a essa legate vedono la partecipazione di numerosi relatori di prestigio internazionale. A queste iniziative si affiancano una serie di progetti speciali legati al rapporto tra suono e spazio, tra cui la progettazione di grandi installazioni sonore per l'Expo di Hannover e per l'inaugurazione dell'Auditorium di Roma; la collaborazione con ADF per lo studio e la realizzazione di sistemi audio e musicali per l'Aeroporto di Firenze; la collaborazione con la Provincia di Firenze per la progettazione della Sala di Lorenzo a Palazzo Medici Riccardi a Firenze.*
Tra le attività di produzione vengono curati inoltre il restauro e la riedizione di opere di musica elettronica analogica create dagli anni Cinquanta in poi, oltre alla ripresa e all'esecuzione di importanti lavori del repertorio elettroacustico e strumentale di autori come Berio, Boulez, Maderna, Grisey, Kagel e Stockhausen.
Dal 2006 fa parte, presso l'istituzione, il Centro Studi Luciano Berio *che si dedica alla realizzazione, alla diffusione, alla ricerca e allo studio delle opere e del pensiero del compositore nato a Oneglia nel 1925 e morto a Roma nel 2003.*



Tempo Reale.



Foto Ralph Fassey

Pierre Boulez.

Teatro alla Scala
giovedì, 9 novembre 2006, ore 20

Ensemble intercontemporain

Pierre Boulez, direttore

Igor Stravinskij (1882-1971)
L'histoire du soldat, suite (1918) 28'
Marche du Soldat
Scène au bord du ruisseau
Scène du sac
Marche Royale
Petit concert
Trois danses: tango, valse, ragtime
Danse du Diable
Grand choral
Marche triomphale du Diable

Bruno Mantovani (1974)
Streets (2006) 15'
per dieci strumenti
Commissione dell'Ensemble intercontemporain
Prima esecuzione in Italia

Pierre Boulez (1925)
Dérive 2 (1988-2005) 40'
per undici strumenti
Prima esecuzione in Italia
dell'ultima versione

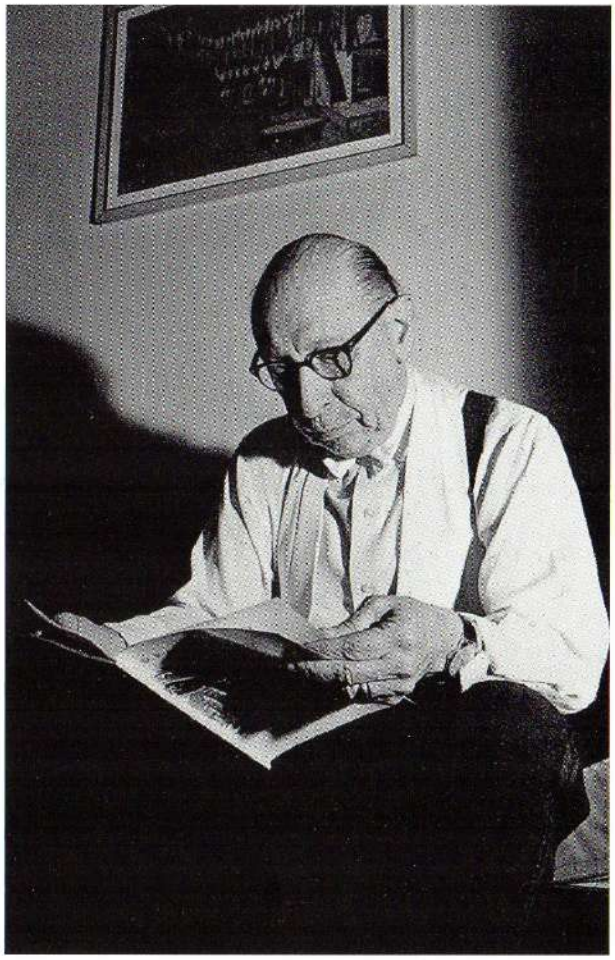
Banca Intesa

In collaborazione con RAI-Radio Tre

Stravinskij, Mantovani, Boulez

Strade, derive e trasformazioni *in itinere...*

Con lo scoppio delle ostilità belliche e dopo un periodo vissuto da nomade a causa dell'intensa attività artistica, nel 1914 Igor Stravinskij si stabilisce a Morges, nei pressi del Lago di Ginevra. Il vivere in un paese neutrale attenua ma non annulla i disagi della guerra: l'isolamento è totale, le commissioni e i soldi scarseggiano, gli effetti del tracollo della vita artistica europea – ridotta allo stremo e impoverita oltre ogni dire – si riflettono anche in terra svizzera e, ancora all'inizio del 1918, il termine della guerra appare una chimera.
Tramite Ernest Ansermet, allora direttore d'orchestra dei Balletti Russi, Stravinskij entra in contatto con il poeta svizzero Charles-Ferdinand Ramuz, autore di inquietanti pagine tra l'espressionistico e il visionario. Una immediata sintonia si instaura tra i due che inaugurano la loro collaborazione con la traduzione testuale dei balletti *Renard* (1915-16) e *Les noces*, terminato nel 1917, anno in cui Stravinskij pianifica la creazione di un'operetta scenica basata sui canti di reclutamento (*Rekroutskia*) della guerra turco-russa del periodo di Nicola I. Nel riprendere il progetto a circa un anno di distanza, nel 1918, i novelli collaboratori pensano subito a uno spettacolo "povero" e potenzialmente itinerante, destinato a pochi personaggi e a un insieme strumentale ristretto. Facendo di necessità virtù, l'idea assume i tratti di un novecentesco carro di Tespi, di un carrozzone popolare che, al pari di un circo, avrebbe sostituito le piazze ai teatri, del resto ormai chiusi o devastati dalla guerra.
La trovata è perfetta; resta solo da pensare a un nucleo drammatico in grado di assecondare l'iniziativa. Ed è così che i soggetti dei canti d'arruolamento lasciano il posto a due novelle tratte dai *Racconti popolari russi* di Afanas'ev, tra i più grandi studiosi del folklore sovietico. Nell'una, un impavido Soldato si prende gioco del Diavolo rendendolo dapprima ebbro di vodka, quindi offrendogli un pasto a base di piombini da sparo. Nell'altra, al contrario, ad avere la meglio è l'entità demoniaca che, con bassi quanto scaltri stratagemmi, riesce a sottrarre l'amato violino a un giovane disertore. Lo scheletro narrativo della futura *Histoire* è così tracciato: dalla seconda novella è ripreso l'intero *plot* drammatico; dalla prima è tratto invece lo spunto della sbornia del Diavolo, simbolo dell'illusoria rivalsa del Soldato sull'odiato demone.



Igor Stravinskij.

Le vicende estreme e gli alterni sentimenti rappresentati nell'opera potrebbero aver condizionato Stravinskij nella sua selezione strumentale, basata sull'accoppiamento di diadi timbriche estreme: violino e contrabbasso per gli archi, clarinetto e fagotto per i legni, cornetta a pistoni e trombone per gli ottoni. A queste sei voci il compositore affianca inoltre una eterogenea sezione di percussioni (grancasse, tamburi, cimbali, tamburo basco, triangolo), modellata sulle formazioni *jazz* che, all'epoca, cominciavano appena a circolare in Europa. L'enorme carica innovativa della scrittura strumentale della *Histoire* è facilmente comprensibile se si considera quale grado di rottura è qui consumato nei confronti di una concezione strumentale tardo-ottocentesca. E la distanza da qualsivoglia tradizione diviene abissale se ci si spinge a esaminare la totale mancanza di un amalgama timbrico e tematico. Ogni strumento è qui un'entità ben riconoscibile a

partire dai suoi contorni ritmici e motivici: è un "personaggio" sonoro che si giustappone o si alterna all'altro senza mai giungere a una sintesi sonora d'insieme. Ne *L'histoire du soldat* la musica non si limita a interpretare l'azione – agìta dai personaggi e descritta da un narratore – ma è scena di per sé, intuizione questa fondamentale per l'evolversi di una specifica tendenza del teatro musicale del Novecento.

La nuova opera "da camera", diretta da Ansermet, fu rappresentata al Teatro Municipale di Losanna poco prima dell'armistizio, il 28 settembre 1918 (altre fonti indicano il 29). La dimensione itinerante dello spettacolo – causa prima della magra compagine strumentale prescelta – fu però disattesa per un doppio ordine di motivi, avversi e non: dapprima un'epidemia di spagnola, quindi la pace improvvisa che fece venir meno le condizioni di autogestione dell'impresa (si consideri che, sospesa dopo poche repliche, l'opera fu ripresa integralmente solo tra il 1923 e il 1924). A garanzia di una diffusione della sua recente creazione, e seguendo una propria consuetudine trascrittoria-rielaborativa, Stravinskij non mancò di realizzare tra il 1919 e il 1920 ben due *Suite* tratte dalla *Histoire*, l'una snella e di agile realizzazione (5 brani per soli tre strumenti, clarinetto, violino e pianoforte), l'altra rispettosa dell'organico originario e di più ampio respiro (9 brani). Soprattutto questa seconda versione concertante rivela una straordinaria coerenza interna, qualità debitrice anche all'iniziale elaborazione dell'opera in differenti sezioni, ciascuna parodisticamente modellata su forme e generi differenti. Nell'architettura interna che compone il *pastiche* originale, ogni elemento interno appartiene infatti alla sfera di un "vissuto" sonoro precostituito e implicitamente significante: marce, pastorali, valzer, ragtime, corali, tanghi, reminiscenze di musiche da circo, canzonette popolari ecc. Con inventiva e genio di prim'ordine, Stravinskij arriva ad accostare elementi anacronistici e ultramoderni (tra i primi il corale, il ragtime e il tango tra i secondi) in una parabola drammatica che a sua volta affianca la realtà quotidiana – civile e militare – a una dimensione "soprannaturale". Le parti che si susseguono nella *Suite* "estesa" sono nella fattispecie la *Marche du Soldat*, ritmato e scoppiettante preludio in cui l'ostinato del contrabbasso sembra comandare il passo della marcia; la *Scène au bord du ruisseau*, saltellante *divertissement* del violino contrappuntato man mano dagli altri stru-

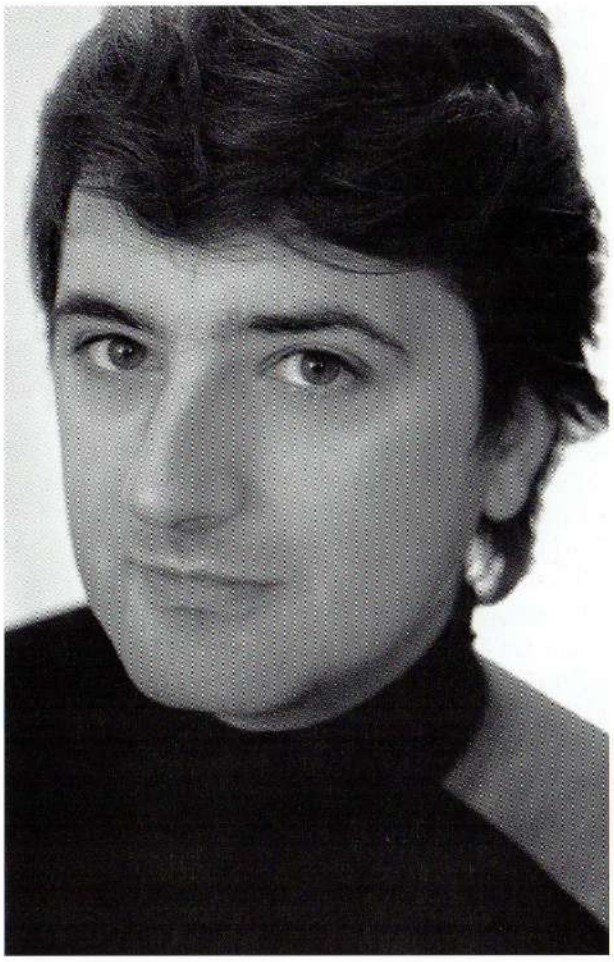


Foto C. Daguet / Editions H. Lemoine

Bruno Mantovani.

menti; la *Scène du sac*, che accompagna nell'originale il mesto ritorno a casa del Soldato dopo l'amara agnizione che i tre giorni passati col Diavolo son durati in realtà tre anni; la *Marche Royale*, che di maestoso ha certo la possanza ma, volutamente, non la signorile raffinatezza e in cui si riconosce il "motivo del diavolo" (stessa altezza ripetuta quattro volte seguita da un gruppo di crome ascendenti); il gaio e veloce *Petit concert*, che riprende e deforma il "motivo del diavolo"; le *Trois danses: tango, valse, ragtime*, incastonate nell'originale come taumaturgico espediente sonoro escogitato dal Soldato per far guarire l'amata Principessa; la *Danse du Diable*, ossessa danza in cui si celebra la momentanea sconfitta del demone (sottolineata dalla riproposizione del motivo di quattro note sempre "mutilo" della figurazione ascendente); il *Grand choral*, ampia e ieratica parentesi in cui si presagisce la tragedia finale; e, infine, la *Marche triomphale du Diable*, che

riafferma, gridato dal trombone e dai bicordi del violino, l'ormai vittorioso motivo diabolico.

Un salto di poco meno di cento anni ci porta dalle strade mai solcate dallo spettacolo itinerante di Stravinskij a quelle più metaforiche che si intersecano nella nuova composizione di Bruno Mantovani, *Streets* (2006). I titoli, si sa, non sono mai neutri e la loro scelta, ieri come oggi, non è lasciata al caso: secondo Boulez, essi sono «una sorta di manifesto, o meglio, l'evocazione di una qualità poetica»,[1] rivelazione preziosa non solo per l'interpretazione di alcune sue opere (tra queste, *Dérive 2*), bensì adattabile a molte pagine, anche recentissime, del panorama musicale contemporaneo.
L'idea di scrivere *Streets* nasce durante un viaggio compiuto oltreoceano nel maggio del 2005. Galeotta fu per Mantovani una passeggiata compiuta tra le strade di New York in un momento in cui il brulicare simultaneo delle attività umane era tale e tanto da rendere complessa la messa a fuoco o il riconoscimento dei singoli eventi. La concomitanza delle azioni rendeva

> quasi impossibile isolare un dato movimento di una persona presa a caso in questa collettività, o un dato spostamento di una vettura, senza che questa informazione non fosse perturbata da molte altre,[2]

e la percezione di questo universo molteplice e stratificato si riassumeva paradossalmente in un olismo proiettato verso la stasi, in una globalità di densa e innaturale immobilità. In breve: nella realtà cittadina si riproduceva lo stesso fenomeno del colore bianco, somma di tutte le radiazioni visibili emesse dalla luce solare e insieme dei sette colori dell'iride...
È questo fenomeno che Mantovani vuole riprodurre in *Streets*, opera in cui i passaggi più animati e virtuosistici sono proprio quelli in cui l'ascolto decanta al punto di maggiore linearità, in cui la dialettica tra complessità e percezione ama giocare con materiali e risultati di segno opposto. L'universo armonico e timbrico di *Streets* è quantomai circoscritto e limitato: l'intero brano si basa infatti su un solo accordo di quattro suoni (che rimandano alle due quinte fa diesis-do diesis e mi-si) che si evolve e si trasforma incessantemente in una superficie sonora che alterna momenti frenetici ad altri apparentemente più pacati o statici in un arco temporale insolitamente breve per Mantovani (15'). E inconsueta è del resto anche la compagine timbrica prescelta per questo brano che, diversamente dalle precedenti composizioni del giovane francese, è contenuta nei confini di un ensemble cameristico composto da dieci strumenti (flauto, clarinetto, fagotto, corno, tromba, arpa, violino, viola, violoncello e percussione).
La formazione degli eventi sonori – che, nella loro differente organizzazione interna, si susseguono e giustappongono all'interno di un ininterrotto flusso temporale reso costantemente "mobile" grazie a quarantratre cambi di metronomo – ricorda la "sintesi granulare", una procedura elettronica di sintesi del suono basata su una concezione *corpuscolare* della materia sonora. Anche in *Streets*, infatti, i vari momenti sonori sono generati a partire dallo sviluppo di unità minime e ben scolpite, da *grani sonori* (ora statici e ribattuti, ora veloci e animati) gradualmente sommati e trasformati fino a generare suoni complessi. L'energia del suono scaturisce dallo sviluppo progressivo e a volte simultaneo di situazioni sonore (talora opposte) che si evidenziano man mano confluendo l'una nell'altra e/o alternandosi ora indistintamente, ora in modo repentino.

Nell'universo dei titoli "rivelatori" va sicuramente annoverato *Dérive*, impiegato da Boulez per due composizioni sostanzialmente diverse quali *Dérive 1*, del 1980-84, e *Dérive 2*, che dal 1988 a oggi ha cambiato almeno quattro volti per altrettante versioni datate 1988-91, 1988-93, 1988-2002 e, la più recente, 1988-2005. Queste due composizioni differiscono non solo per l'organico (sette gli strumenti in *Dérive 1*, undici in *Dérive 2*), bensì per concezione, procedimenti compositivi, agogica ed estensione (la breve durata della prima, contenuta nei 6', è più che quadruplicata nella seconda). Inoltre, laddove *Dérive 1* trae il materiale base dell'intera composizione dalla trasposizione in suoni del cognome del mecenate svizzero Paul Sacher (le cui singole lettere generano l'esacordo mi bemolle, la, do, si, mi, re), *Dérive 2* gioca con ben altri tipi di "derivazioni" (con relative "derive"), di matrice più articolata e aperte a labirintiche proliferazioni.
Dérive 2, nelle sue trasformazioni e nelle sue differenti fisionomie, può essere interpretato come uno "studio *in itinere*" mirato all'osservazione dei concetti di tempo e ritmo, binomio fondamentale in musica qui indagato nelle sue possibili e infinite pieghe della configurazione periodica. La ri-

flessione sul fenomeno della periodicità (e della sua percezione) deriva a sua volta dall'analisi del medesimo fenomeno nelle opere di Conlon Nancarrow e, soprattutto, di György Ligeti:

> Nel riflettere su alcune composizioni di Ligeti, ho sentito il bisogno di consacrarmi a un lavoro quasi teorico sul problema della periodicità, di esplorare sistematicamente le loro sovrapposizioni, i loro movimenti, i loro cambiamenti; e ho potuto scoprire dei fenomeni ritmici che non mi sarebbero mai stati chiari spontaneamente, o nell'ambito di una organizzazione locale. [...] *Dérive 2* è stata scritta a seguito alle mie ricerche sulle periodicità.[3]

In questa composizione Boulez sovrappone elementi periodici articolati in modo sempre differente, tanto da dissimulare nei vari intrecci i singoli caratteri periodici che, nell'ordito della matassa sonora, risultano pressoché indecifrabili. Nella versione del 2002, il dedalo delle strutture periodiche, costantemente (e volutamente) celate per tutto il corso del brano, giunge a sbrogliarsi e a smascherarsi parzialmente solo verso la fine, dove si rivela una inattesa trasparenza sonora tanto evidente all'ascolto quanto complessa nel segno impresso sulla pagina. Ma, poiché per Boulez «la scrittura è anche una questione di riflessione»,[4] questo studio sulla periodicità e *sul* tempo è condotto anche *nel* tempo, ossia nelle diverse reinterpretazioni del fenomeno che, di volta in volta, si innestano sul (o si diramano dal) tronco originario di un'opera intesa come una serie di «pagine di un diario» "scritto" e ampliato via via grazie alle possibili proliferazioni ("derivazioni") del medesimo materiale.

Nella sua prima versione *Dérive 2* durava circa 20', giunti alla soglia dei 25' nel 1993 grazie all'aggiunta di cento battute alla fine del brano. Questa sorta di "coda" o *post-scriptum* – che, a sua volta, ha subìto piccole revisioni e cambiamenti nel 2000 – inaugurava la serie degli innesti successivi. Nella nuova versione 2005, che sfiora ormai i 40', Boulez ha nuovamente rimestato le carte in tavola incastonando prima di questa coda finale una lunga sezione in tempo lento (più di 50 nuove pagine di musica, derivate da materiali già presenti nelle versioni precedenti) che interagisce per opposizione con l'agogica *«Très vif»* delle parti che seguono e precedono. Il paradosso implicito nella forma globale del brano – che nelle prime versioni si risolveva nell'ambivalenza o nella simultaneità di "periodicità multiple" rese ancora più complesse grazie a nervosi decelerandi e accelerandi ritmici – si rispecchia ora nell'ambivalenza di un largo innesto di ca. 15' in cui il compositore sembra esplorare altrimenti il binomio tempo-ritmo (e le sue "derive" nel campo della periodicità) sotto la lente di ingrandimento prismatica e infinita di una riflessione in divenire.



Foto Philippe Gontier

Pierre Boulez.

Angela Ida De Benedictis

[1] Pierre Boulez, *Le texte et son pré-texte*, Entretien avec Peter Szendy, "Genesis", 4, 1996, pp. 135-148: 141 (traduzione dal francese a cura di chi scrive).
[2] Bruno Mantovani, *Streets*, testo inedito gentilmente inviato dall'autore agli organizzatori della rassegna (traduzione dal francese a cura di chi scrive).
[3] Pierre Boulez, *Le texte et son pré-texte*, cit., p. 138 e p. 147. Per tutte le informazioni che seguono sulla nuova versione di *Dérive 2* (2005) sono debitrice a Pierre Boulez e alla sua segretaria, Astrid Schirmer, che si ringraziano qui sentitamente.
[4] *Idem.*, p. 148.

Pierre Boulez

Nato nel 1925 a Montbrison (Loire), segue i corsi di armonia di Olivier Messiaen al Conservatorio di Parigi. Viene nominato direttore della musica di scena presso la Compagnia Renaud-Barrault nel 1946. Interessato alla diffusione della musica contemporanea e alla evoluzione dei rapporti fra pubblico e creazione, fonda nel 1954 i concerti del Domaine Musical (che dirige fino al 1967), poi nel 1976 l'Institut de Recherche et Coordination du Domaine Musical (Ircam) e l'Ensemble Intercontemporain.
Intrapresa la sua carriera internazionale di direttore d'orchestra, nel 1971 viene nominato direttore stabile della BBC Symphony Orchestra e direttore musicale della New York Philharmonic Orchestra.
Professore al Collège de France dal 1976 al 1995, è autore di numerosi scritti sulla musica.
Abbandonata la direzione dell'IRCAM nel 1992, si dedica alla direzione d'orchestra e alla composizione.
Dirige le maggiori orchestre del mondo, ed è regolarmente invitato in tutti i grandi festival. L'anno del suo 70° anniversario è contrassegnato da una tournée mondiale con la London Symphony Orchestra, e dalla produzione di Moses und Aron *di Schoenberg all'Opera di Amsterdam con la regia di Peter Stein. Invitato al Festival d'Art Lyrique di Aix-en-Provence nel luglio 1996, dirige una nuova produzione del* Castello del principe Barbablù *di Bartók in collaborazione con la coreografa Pina Bausch. Un grande programma di concerti con la LSO in Europa e negli Stati Uniti, che passa in rassegna il repertorio orchestrale del XX secolo, domina i primi otto mesi dell'anno del suo 75° anniversario.*
Compositore en résidence al Festival di Lucerna 2002, dirige nel 2003-04 il trittico Renard *di Stravinskij,* El retablo de maese Pedro *di de Falla e* Pierrot lunaire *di Schoenberg con la regia di Klaus Michael Grüber al Festival d'Art Lyrique di Aix-en-Province e alle Festwochen di Vienna.*
Ritorna a Bayreuth nel 2004 e 2005 per dirigervi Parsifal *di Wagner.*
L'anno del suo 80° anniversario è contraddistinto da numerosi omaggi e celebrazioni che accompagnano le sue tournée di concerti. Si ritira per qualche mese per dedicarsi alla composizione, e riprende le sue numerose attività nell'estate del 2006.
Compositore, autore, fondatore e direttore d'orchestra, ha ottenuto innumerevoli riconoscimenti: Prize of the Siemens Foundation, Leonie Sonning Prize, Praemium Imperiale of Japan, The Polar Music Prize, Grawemeyer Award per la sua composizione sur Incises, *Grammy Award per la migliore composizione contemporanea per* Répons.
Vanta inoltre una importante discografia, dal 1992 in esclusiva con la Deutsche Grammophon.
*Il suo catalogo comprende una trentina di composizioni che vanno dal brano solistico (*Sonate pour piano, Dialogue de l'ombre double *per clarinetto,* Anthèmes *per violino) a lavori per grande orchestra e coro (*Le visage nuptial, Le soleil des eaux*) o per ensemble ed elettronica (*Répons, ...explosante-fixe...*).*
Le sue ultime composizioni sono sur Incises, *creata nel 1998 al Festival di Edimburgo,* Notations VII, *creata nel 1999 per Daniel Barenboim a Chicago, e* Dérive 2.

Ensemble intercontemporain

Creato da Pierre Boulez nel 1976 con il sostegno di Michel Guy, allora segretario di Stato alla Cultura, riunisce 31 solisti che condividono una medesima passione per la musica del XX e XXI secolo.
Costituiti in gruppo permanente, hanno come missione la diffusione, la trasmissione e la creazione, come è stabilito nel loro statuto.
A fianco dei compositori, collaborano all'esplorazione delle tecniche strumentali nonché a progetti che associano musica, danza, teatro, cinema, video e arti plastiche.
Ogni anno, l'Ensemble commissiona ed esegue nuove composizioni, che arricchiscono il suo repertorio e si aggiungono ai capolavori del XX secolo.
Gli spettacoli musicali per il pubblico giovane, le attività di formazione di giovani strumentisti, direttori d'orchestra e compositori così come le numerose proposte di sensibilizzazione del pubblico, si traducono in un impegno profondo, riconosciuto in tutto il mondo, al servizio della comunicazio e della educazione musicale.
Residente nella Cité de la Musique (Parigi) dal 1995, l'Ensemble si produce in Francia e all'estero dove è invitato dai grandi festival internazionali. Dal settembre 2006, la direzione musicale sarà assicurata da Susanna Mälkki.
Sponsorizzato dal Ministero della Cultura e della Comunicazione, l'Ensemble ha anche il sostegno della Ville de Paris.

Sophie Cherrier, flauto
Didier Pateau, oboe
Alain Billard, clarinetto basso
Paul Riveaux, fagotto
Jean-Christophe Vervoitte, corno
Jean-Jacques Gaudon, tromba
Benny Sluchin, trombone
Michel Cerutti, percussione
Samuel Favre, percussione
Hidéki Nagano, pianoforte
Frédérique Cambreling, arpa
Jeanne-Marie Conquer, violino
Christophe Desjardins, viola
Eric-Maria Couturier, violoncello
Frédéric Stochl, contrabbasso



Foto © Aymeric Warmé - Janville

Ensemble intercontemporain.

Tre Incontri / Concerto

In collaborazione con Musicadinsieme

giovedì 12 ottobre 2006 - ore 21
Spazio Sirin
via Vela, 15
Filobus: 90/91
Metro 1: Lima
Metro 2: Piola

ingresso libero

Omaggio a Sylvano Bussotti
Settantacinque anni il 1° ottobre 2006

Sylvano Bussotti
La Sonata (1991-93) per violino solo (BOB)
1. disteso, molto liberamente
2. pensoso
3. mutevole
4. di petto
5. intenso
6. finale

Luca Paoloni, *violino*

Oreste Bossini conversa con Sylvano Bussotti

Proiezione video: *Profili di compositori italiani del dopoguerra*
a cura di Luciano Chailly
Sylvano Bussotti
Fogli d'album
Sylvano Bussotti, *pianoforte*
Sylvano Bussotti
Musica per amici per ballerino e pianoforte
Giancarlo Cardini, *pianoforte*
Rocco, *danzatore*
Giancarlo Vantaggio, *coreografo*

Sylvano Bussotti
Gît le coeur (2005) per percussione
(un frammento dall'Opera *Pater doloroso*)
Maurizio Ben Omar, *percussione*

Nello Spazio Sirin esposizione di disegni, quadri, immagini
di Sylvano Bussotti
Verranno presentati dalla Casa Discografica Stradivarius
i nuovi CD di Sylvano Bussotti, *Fragmentations* e *Fogli d'album*

Sylvano Bussotti, il personaggio più trasgressivo della Nuova Musica italiana, ha sempre combattuto nel segno di una libertà provocatoria e intelligente, sfidando con dolce fermezza ogni forma di accademia. Le inaudite immaginazioni teatrali, che costituiscono l'intima ragione del suo mondo poetico, sono le forme percepibili di urgenti percorsi utopici, imboccati nel presente vivo della storia e della cultura. Anche laddove la voce umana tocca l'estremità dell'espressione e il suono si presenta in forma ruvida o persino in qualche modo offensiva, la musica di Bussotti risulta sempre così poco aggressiva da indurre immediatamente lo spettatore ad accettare il gioco di sguardi che il suo lavoro propone, in un dialogo con il pubblico che non è mai venuto meno, anche nei momenti più burrascosi della stagione delle avanguardie.

Il teatro, inteso come luogo per eccellenza del desiderio e del sogno, rappresenta dunque non solo la fonte segreta della sua musica, compreso quella puramente strumentale, ma anche il crocevia dei molteplici talenti di un artista, che ha sempre lasciato dilagare gioiosamente la sua immaginazione oltre i limiti della composizione pura, senza curarsi dei confini tra suono, segno, parola, gesto.
L'incontro con Bussotti a Musica d'Insieme costituisce l'occasione per indagare, insieme all'autore e agli amici musicisti, i modi e le forme in cui si sono composti e ricomposti negli anni i frammenti del suo grande progetto, volto a riconquistare nel nostro tempo l'unità di una bellezza perduta, smembrata dalla tecnica in percorsi isolati di alienazione.

In collaborazione con Musicadinsieme

giovedì 19 ottobre 2006 - ore 21
Spazio Sirin
via Vela, 15

ingresso libero

Arnold Schoenberg
Immagini e musica

Colloquio tra Nuria Schoenberg Nono
e il pianista Stefan Litwin

Arnold Schoenberg
Drei Klavierstücke, op. 11

Sechs kleine Klavierstücke, op. 19
Kammersymphonie, op. 9
(versione per pianoforte di Eduard Steuermann)

Alban Berg
Senza titolo (1900-02)

Hanns Eisler
Sonata op. 1, frammenti

Un colloquio tra Nuria Schoenberg Nono e Stefan Litwin illustra il percorso della vita del grande compositore. Stefan Litwin pone una serie di domande a Nuria, figlia di Schoenberg, che risponde con i suoi ricordi personali e con la proiezione di fotografie e documenti. Stefan Litwin interviene con spiegazioni sulle musiche e con esempi musicali al pianoforte. In primo piano sta Schoenberg, l'uomo. I suoi rapporti con gli allievi, con la famiglia, con la cultura e la politica del suo tempo vengono svelati attraverso una conversazione in un'atmosfera cordiale, impreziosita dalle immagini proiettate, da aneddoti inediti e da documenti sonori con la voce originale di Schoenberg. Stefan Litwin esegue brani di musica di Schoenberg, Berg, Eisler dando le chiavi per capire queste musiche in rapporto alla musica tradizionale e alla loro collocazione nella storia della musica.

In collaborazione con il Conservatorio "G. Verdi" di Milano - Casa Ricordi (BMG Ricordi) - Edizioni Suvini Zerboni

giovedì 26 ottobre 2006 - ore 21
Sala Puccini
Conservatorio "G. Verdi"
via Conservatorio, 12

ingresso libero

Per Niccolò Castiglioni

Niccolò Castiglioni
Cangianti, per pianoforte (1959)

Gymel, per flauto e pianoforte (1960)

Proiezione video: *La musica in Italia dal 1945 ad oggi: un archivio vivente*
Colloquio di Luigi Pestalozza con Niccolò Castiglioni
Ripresa a cura dei Teatri di Reggio Emilia
e del Comune di Reggio Emilia
Teatro Romolo Valli, 30 ottobre 1995

Enzo Restagno ricorda Niccolò Castiglioni

Niccolò Castiglioni
Terzina, per soprano e otto strumenti (1992-93)

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

Alfonso Alberti, *pianoforte*
Solisti ed ensemble del Conservatorio di Milano
Laboratorio di musica contemporanea
Responsabile Mauro Bonifacio

Per ricordare Niccolò Castiglioni (1932-1996) si scelgono in questo incontro un'intervista video e quattro brani di epoche diverse della sua produzione. L'intervista fu realizzata da Luigi Pestalozza nel 1994, ed è un'occasione non solo per sentire Castiglioni esprimersi sul cammino della musica dal dopoguerra a oggi, ma pure per rivivere lui in persona, con le sue piccole e grandi eccentricità, conservate altrimenti solo nella memoria di chi lo conobbe personalmente.
Fra i pezzi in programma, il primo in ordine cronologico è *Cangianti* per pianoforte (1959), che Castiglioni scrisse per suonarlo lui stesso a Darmstadt. Dopo il breve *Inizio di movimento* del 1958, pensò a un brano di dimensioni più ampie e dal pianismo spettacolare che potesse metterlo in luce definitivamente nella cittadina tedesca. Ne nacque un pezzo in cui si fondono in maniera unica il vocabolario strutturalista anni Cinquanta (riletto in maniera personalissima) e una forma ben scandita e appassionante. Di poco posteriore è *Gymel* per flauto e pianoforte (1960), scritto per Severino Gazzelloni e Pietro Scarpini. Il linguaggio è sempre di derivazione darmstadtiana, la scrittura flautistica brillante ed estroversa; la forma, a differenza che in *Cangianti*, non narra più, ma tende a esplorare un'unica situazione, dandole a tratti un aspetto ipnotico.
Un salto di più di trent'anni separa *Cangianti* e *Gymel* da *Intonazione* e *Terzina*. *Intonazione* per flauto, oboe, violino e violoncello (1992) è un capolavoro di brio e invenzione, in cui si alternano l'anima lirica e quella popolana di Castiglioni. Nel primo movimento, *Canone alla rustica*, e ancor più nel *Vispo* conclusivo, movimenti di danza stilizzati prendono possesso del pezzo, in una specie di gaiezza forzata e innaturale. Tutt'altro clima, infine, in *Terzina* per soprano e otto strumenti (1993), su testi di Gerhard Tersteegen. Qui è visibilissima l'influenza di Webern, per le tessiture rarefatte e l'essenzialità del tutto. Ogni retorica tradizionale viene abolita, ma in un contesto così spartano ogni dettaglio acquista un'importanza decisiva, e bastano pochi interventi delle percussioni a far nascere la paura e il turbamento.

Indice

11	Presentazione
12	Programma generale
16	Spettacolo n. 1 *Testi di Raffaele Mellace*
28	Concerto n. 2 *Testo di Raffaele Mellace*
34	Concerto n. 3 *Testo di Roberto Favaro*
46	Concerto n. 4 *Testi di Alessandro Melchiorre e Angelo Foletto*
56	Concerto n. 5 *Testo di Quirino Principe*
66	Concerto n. 6 *Testo di Alessandro Melchiorre*
76	Concerto n. 7 *Testo di W. Edwin Rosasco*
82	Concerto n. 8 *Testo di Luciana Galliano*
90	Concerto n. 9 *Testo di Enrico Girardi*
98	Concerto n. 10 *Testi di Paolo Petazzi e Giorgio Pestelli*
110	Concerto n. 11 *Testo di Angela Ida De Benedectis*
118	Tre Incontri / Concerto

Edizioni del Teatro alla Scala

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Coordinatore scientifico
e responsabile editoriale
Franco Pulcini

Il volume *I percorsi 2006 di Milano Musica*
è a cura di Luciana Pestalozza
e Luisella Molina

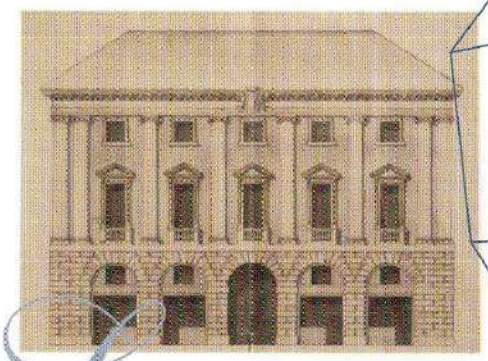
Redazione
Luisella Viziano
Giancarlo Di Marco

Progetto grafico
Emilio Fioravanti
G&R Associati

Siamo disponibili a regolare
eventuali diritti di riproduzione
per quelle immagini per cui non
sia stato possibile reperire la fonte

Finito di stampare nel mese di settembre 2006
presso le Arti Grafiche S. Pinelli

© Copyright 2006, Teatro alla Scala



La Fondazione Banca del Monte di Lombardia è una Fondazione di origine bancaria, sorta nel luglio 1992 a seguito dello scorporo dell'attività bancaria conferita nella "Banca del Monte di Lombardia S.p.A.", ora Banca Regionale Europea S.p.A. a seguito della fusione con la Cassa di Risparmio di Cuneo S.p.A.
Originariamente Ente pubblico, la Fondazione ha recentemente assunto natura di Ente di diritto privato, senza scopo di lucro.

Le finalità istituzionali della Fondazione sono rivolte, esclusivamente, a scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico. Gli scopi di utilità sociale, perseguiti sia mediante erogazioni a terzi sia mediante iniziative direttamente gestite, sono individuati preferibilmente nei settori della ricerca scientifica, della formazione avanzata, della assistenza a categorie sociali deboli, della conservazione e valorizzazione di beni ambientali, della tutela dei beni artistici e culturali e della sanità.

L'impegno della Fondazione nel settore artistico si è profuso supportando numerose iniziative, sia caratterizzate da urgenze contingenti che da necessità continuative, su tutto il territorio lombardo, con particolare attenzione all'area pavese e milanese.

Un esempio di attività nel campo artistico è rappresentato dal contributo a favore di questa iniziativa concertistica, molto articolata, organica, di musica del Novecento e di oggi: "I percorsi di musica d'oggi 2006".



ALDO POLI
PRESIDENTE DELLA FONDAZIONE BANCA DEL MONTE DI LOMBARDIA

FONDAZIONE BANCA DEL MONTE DI LOMBARDIA

www.deaveva.it

BMG Editions

ai percorsi **2006**

MILANO MUSICA

Strumentale

29 settembre
Conservatorio G. Verdi

Fabio Vacchi
Quartetto n. 4

1 ottobre
Conservatorio G. Verdi

Sylvano Bussotti
Three Lovers' Ballet
(tre scene di un balletto)
Tramonto
Scena di danza elegiaca

4 ottobre
Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia L. da Vinci

Franco Donatoni
Françoise Variationen

15 ottobre
Teatro Dal Verme

Jan Maresz
Entrelacs
per sei strumenti

Gérard Grisey
Périodes
per sette strumenti

22 ottobre
Auditorium di Milano

György Kurtág
Hipartita op. 43
prima esecuzione in Italia
6 Moments musicaux op. 44
prima esecuzione in Italia

Vocale

1 ottobre
Conservatorio G. Verdi

Niccolò Castiglioni
Cantus planus
prima pars & secunda pars

9 ottobre
Auditorium di Milano

Niccolò Castiglioni
Sonetto in memoriam Igor Strawinsky

Fabio Nieder
Caminata meravigliosa a Saturnio di Vito von Thümmel
(Hommage à S. Kubrick)
prima esecuzione assoluta
(versione con elettronica)

Teatro

22 settembre
Teatro alla Scala

Azio Corghi
Il dissoluto assolto
Opera in un atto
su libretto di Azio Corghi
e José Saramago
prima esecuzione in Italia

4 ottobre
Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia L. da Vinci

Adriano Guarnieri
Solo di donna
Azione lirica

Sinfonica

4 novembre
Conservatorio G. Verdi

Giacomo Manzoni
Ode

RICORDI
BMG Ricordi Music Publishing spa
via Berchet, 2 – 20121 Milano
telefono 02 88812210
fax 02 88812212
e-mail promozione.ricordi@bmg.com

I Percorsi 2006 di MILANO MUSICA

Luigi Dallapiccola • Goffredo Petrassi • Riccardo Malipiero • Camillo Togni • Bruno Maderna • Aldo Clementi



Camillo Togni

***Trio d'archi* (1978/80)**
venerdì 29 settembre 2006
Sala Puccini del Conservatorio "G.Verdi"

***Hymnos (in memoriam Luigi Dallapiccola)* (1976)**
per flauto (da *Cinque pezzi* per flauto e chitarra)
mercoledì 4 ottobre 2006
Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci

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



Niccolò Castiglioni

***Tropi* (1959)**
per complesso da camera
domenica 1 ottobre 2006
Sala Puccini del
Conservatorio "G.Verdi"

***Cangianti* (1959) per pianoforte**
***Gymel* (1960) per flauto e pianoforte**
giovedì 26 ottobre 2006
Sala Puccini del
Conservatorio "G.Verdi"

Ivan Vandor • Sándor Veress • Henri Pousseur • Luis de Pablo • Carlos Roqué Alsina • Francisco Guerrero • Gilberto Bosco





Luis de Pablo

***Dibujos* (1979)**
per flauto, clarinetto, violino e violoncello

Javier Torres Maldonado

***De ignoto cantu* (2004)**
per ensemble ed elettronica

domenica 29 ottobre 2006
Sala Puccini del Conservatorio "G.Verdi"

Ivan Fedele • Stefano Gervasoni • Alessandro Solbiati • Roberto Andreoni • Luca Antignani • Paolo Arcà • Jacopo Baboni Schilingi



Stefano Gervasoni

***Metà della ripa* (2002/03)**
per orchestra
(Prima esecuzione assoluta - Commissione di Radio France)
sabato 4 novembre 2006
Sala Verdi del Conservatorio

Giorgio Colombo Taccani • Michele dall'Ongaro • Matteo Franceschini • Cristina Landuzzi • Lara Morciano • Luca Mosca • Riccardo Nova



Luciano Berio

***Sequenza I* (1958)**
per flauto
mercoledì 8 novembre 2006
Teatro alla Scala

Nicola Sani • Valerio Sannicandro • Giovanni Verrando • Cristophe Bertrand • Jean-Luc Hervé • Javier Torres Maldonado

Edizioni Suvini Zerboni • SugarMusic S.p.A.
Galleria del Corso, 4 • 20122 Milano • tel. 02-770701 • www.esz.it

Rai Trade

Edizioni Musicali

una costante ricerca

Di prossima pubblicazione il

Nuovo Catalogo Generale

ancora nuovi autori,
nuovi brani di grandi autori…
70 compositori - 650 opere

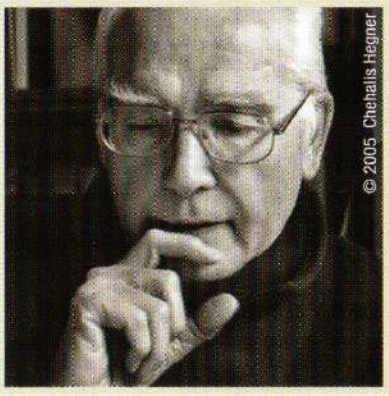
a **MILANO MUSICA** *con*



Sylvano Bussotti



Adriano Guarnieri

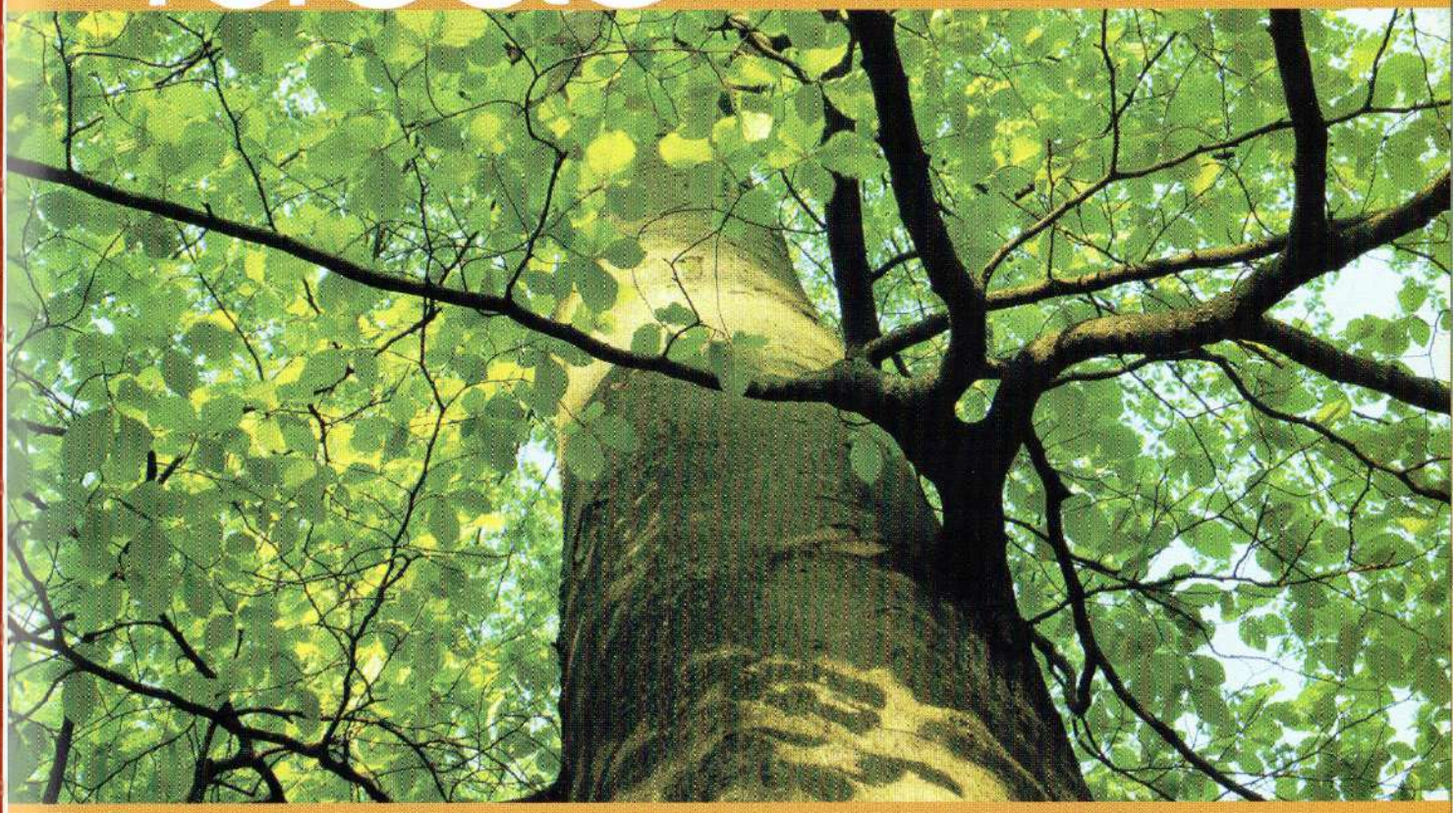


Giacomo Manzoni

Rai Trade **Edizioni Musicali**

Roma: Via U. Novaro 18 - 00195 - tel. +39 06.3749.8236 - fax +39 06.3735.1820
Milano: Corso Sempione 73 - 20149 - tel. +39 02.3454.6335 - fax +39 02.3453.5031

life inspiring ideas



Le persone in AstraZeneca rappresentano la centralità dell'organizzazione. Sono le persone che con la loro professionalità e i contributi individuali consentono il raggiungimento dei risultati aziendali.

La funzione Risorse Umane propone ed attua adeguati supporti culturali, metodologie e strumenti per la gestione e lo sviluppo organizzativo e, in partnership con il Line Management, contribuisce a sviluppare e diffondere un clima e valori aziendali tali da attrarre e trattenere le migliori risorse.

AstraZeneca si pone l'obiettivo di essere l'azienda di riferimento nel mercato farmaceutico, riconosciuta tale sia dal nostro personale, sia dall'ambiente esterno.

La nostra azienda vuole costruire il suo futuro sui valori, sulle idee e sulla professionalità degli individui;

per questo motivo, per AstraZeneca le persone **sono l'energia più preziosa.**

Dalle idee creiamo soluzioni.

AstraZeneca

www.astrazeneca.it

MUSEO FORMATO FAMIGLIA
Programmi di attività speciali per coinvolgere famiglie, giovani e adulti. Scienza e tecnologia emozionano e divertono: il Museo invita a scoprirlo visitando le collezioni e i laboratori interattivi.

MOSTRE
Dalla biocasa alla fotografia scientifica, molte proposte per suscitare curiosità per la tecnologia, trasmettere entusiasmo per la scienza e costruire occasioni di confronto.

SULLE SPALLE DEI GIGANTI
Ciclo di incontri con i protagonisti della ricerca scientifica e dello sviluppo tecnologico per esplorare le frontiere attuali della scienza e comprenderne il rapporto con la vita quotidiana.

TEATRO
Divertenti visite animate con personaggi in costume e spettacoli teatrali per interpretare le collezioni storiche e rivivere la storia della scienza.

MUSICA
Appuntamenti dedicati alla musica dove arte e scienza si incontrano. Performance e concerti per vivere e conoscere il Museo accompagnati da melodie di ogni tempo.



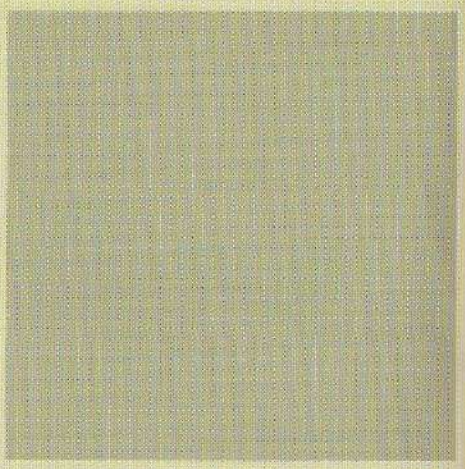


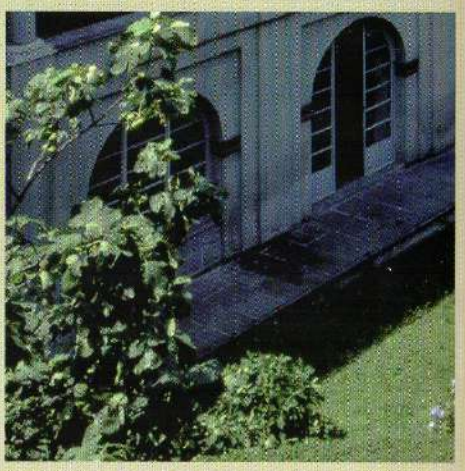








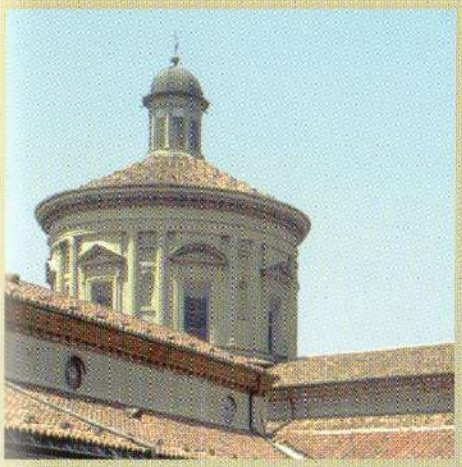




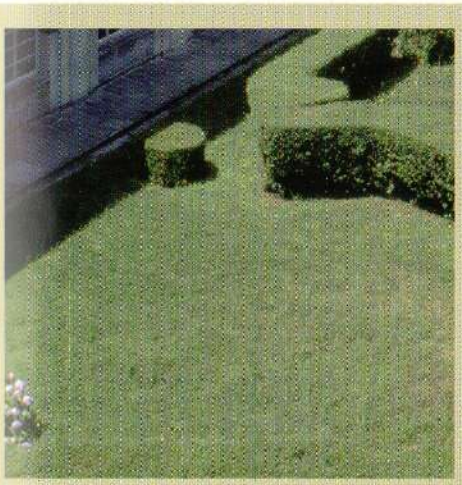
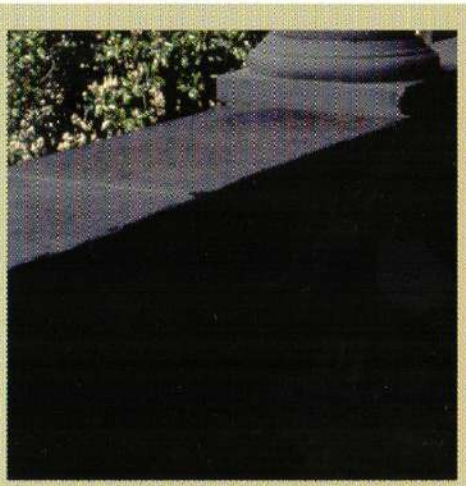
informazioni
T 02.48.555.1
info@museoscienza.it

dove siamo
via San Vittore 21, Milano

www.museoscienza.org





○ i.lab

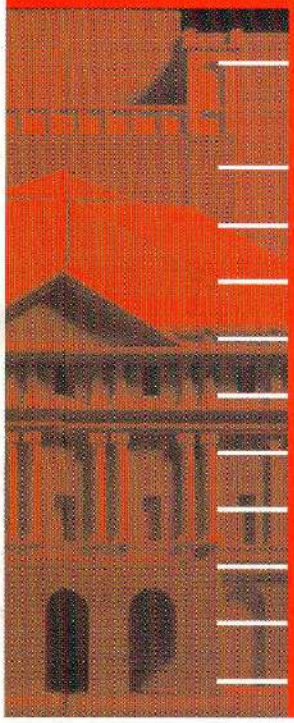
i.lab colore
i.lab ceramica
i.lab internet
i.lab luce
i.lab elettricità
i.lab genetica & biotecnologie
i.lab bolle di sapone
i.lab robotica
i.lab leonardo
i.lab chimica & mat. plastiche
i.lab metalli
i.lab energia & ambiente
i.lab carta
i.lab telecomunicazioni
i.lab movimento
i.lab al di là degli oceani

collezioni ○

leonardo da vinci
materie plastiche
metallurgia
energia
carta
telecomunicazioni
trasporti terrestri
trasporti navali
sottomarino Totò
trasporti aerei
trasporti ferroviari
astronomia
strumenti musicali
suono
orologeria
fotocinematografia
arti grafiche
arte orafa

MILANO PER LA SCALA
fondazione di diritto privato
GIOVANI

VIENI ALLA SCALA CON NOI!



Prove d'Insieme e Generali di Opera e Balletto,
secondo disponibilità del Teatro alla Scala

Anteprime Concerti dell'Orchestra Filarmonica della Scala

Viaggi musicali in Italia e nel mondo

Lezioni di guida all'ascolto

Spettacoli a prezzo agevolato

Feste e incontri con gli artisti più importanti

News sul panorama musicale internazionale

Numerose manifestazioni straordinarie

Cantare nel Coro di Milano per la Scala

Agevolazioni presso "La Scala Bookstore"

Sconti e convenzioni

GIOVANE SOSTENITORE QUOTA ANNUALE

Fino a 30 anni, € 100

Da 31 a 35 anni, € 250

QUOTA ANNUALE DI PARTECIPAZIONE

Fino a 30 anni, € 10,
accesso limitato alle prove del Teatro alla Scala

PER INFORMAZIONI

Milano per la Scala Gruppo Giovani
cit. Edera - Via Cerva 22, 20122 Milano (IT)
tel. +39 2 7600 8899 fax +39 2 784 431
info@milgiova.it www.milgiova.it
apertura al pubblico: da lunedì a venerdì 17.00 - 19.00

GRUPPO GIOVANI

WWW.MILGIOVA.IT

Lundbeck

www.lundbeck.it

Orientati nella ricerca



Specialisti in Psichiatria | Pionieri in Neurologia

In Lundbeck abbiamo deciso di concentrare tutte le risorse nella ricerca di nuovi farmaci per il trattamento di disturbi del sistema nervoso centrale. E crediamo che solo dedicandoci ai dettagli possiamo giungere a quei miglioramenti che portano a veri cambiamenti nella terapia.

Teatro alla Scala
giovedì, 9 novembre 2006, ore 20

11

Ensemble intercontemporain

Pierre Boulez, direttore

Igor Stravinskij (1882-1971)
L'histoire du soldat, suite (1918) 28'
Marche du Soldat
Scène au bord du ruisseau
Scène du sac
Marche Royale
Petit concert
Trois danses: tango, valse, ragtime
Danse du Diable
Grand choral
Marche triomphale du Diable

Bruno Mantovani (1974)
Streets (2006) 15'
per dieci strumenti
Commissione dell'Ensemble intercontemporain
Prima esecuzione in Italia

Pierre Boulez (1925)
Dérive 2 (1988-2005) 40'
per undici strumenti
Prima esecuzione in Italia
dell'ultima versione

Banca Intesa

In collaborazione con RAI-Radio Tre