

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



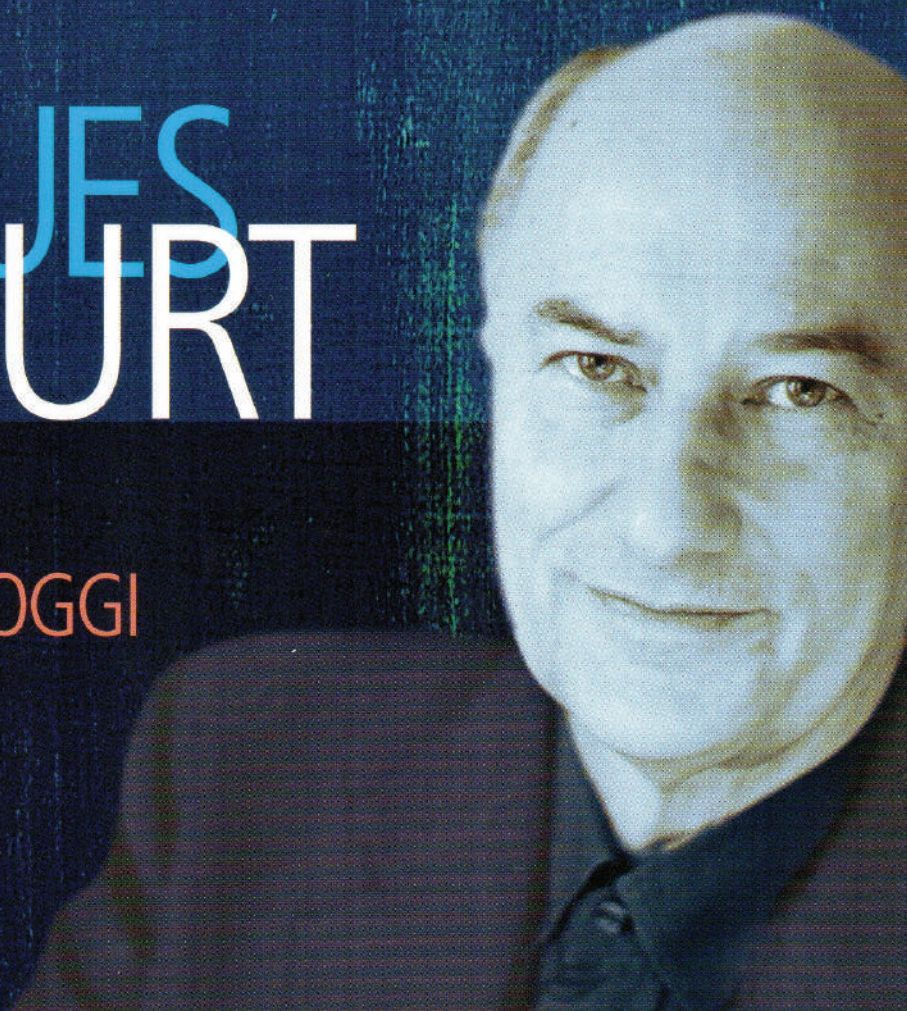
TEATRO ALLA SCALA

19° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

HUGUES DUFOURT

PERCORSI
DI MUSICA D'OGGI
2010

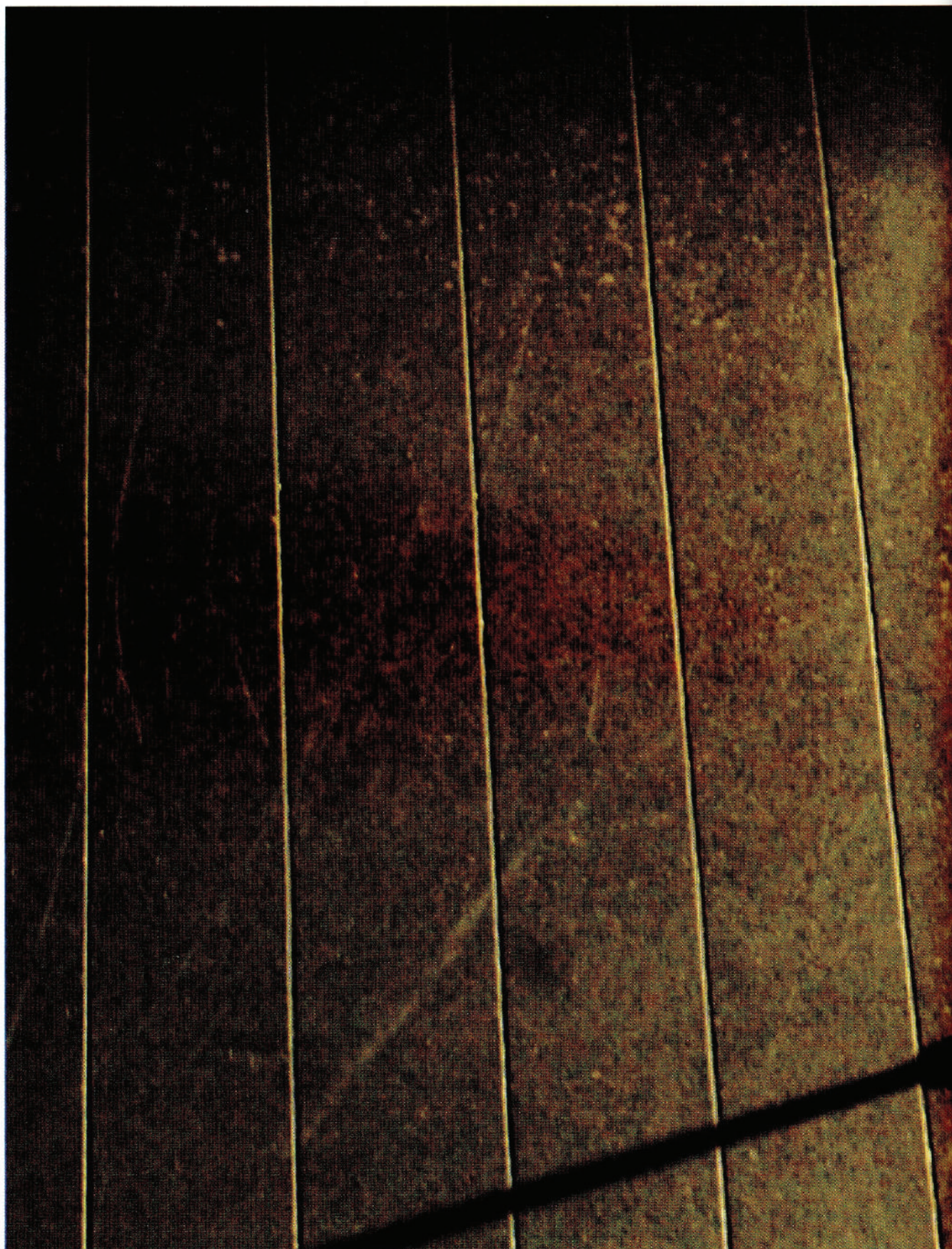
3 OTTOBRE
7 NOVEMBRE 2010



MILANO MUSICA



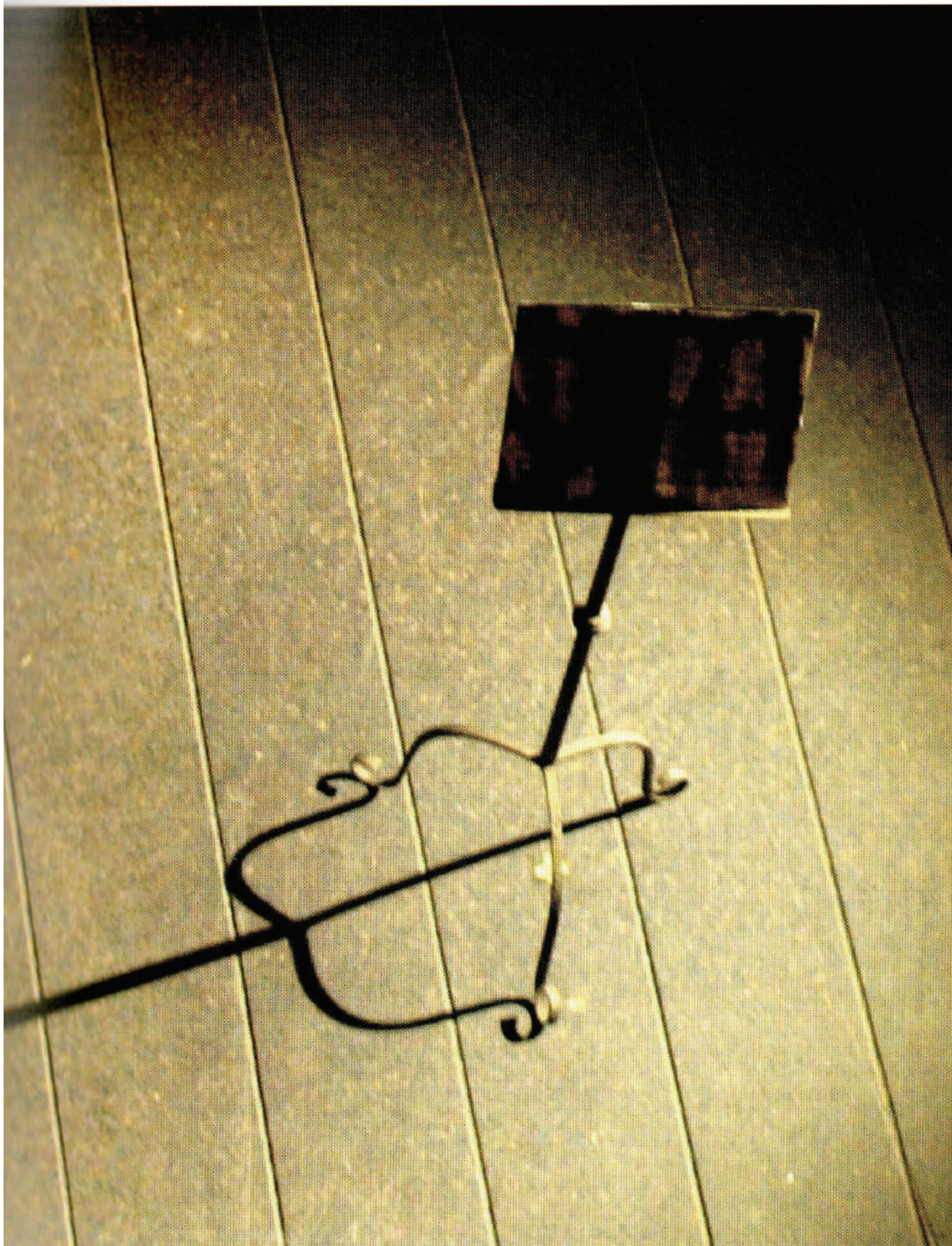
MILANO MUSICA
via Kramer, 32 - 20129 Milano
www.milanomusica.org
informazioni@milanomusica.org



INTESA SANPAOLO SOSTIENE IL 19° FESTIVAL DI MILANO MUSICA.

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA





CONOSCIAMO IL VALORE DELLA CULTURA
E NE FAVORIAMO LA DIFFUSIONE.

INTESA  SANPAOLO



19° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

HUGUES
DUFOURT

PERCORSI
DI MUSICA D'OGGI 2010

**DA DOMENICA 3 OTTOBRE
A DOMENICA 7 NOVEMBRE 2010**

CONCERTI, PRESENTAZIONI, INCONTRI,
GIORNATA DI STUDI
8 PRIME ASSOLUTE - 7 PRIME IN ITALIA

TEATRO ALLA SCALA
CONSERVATORIO G. VERDI
AUDITORIUM SAN FEDELE
PICCOLO TEATRO STREHLER
TEATRO DAL VERME
TEATRO ELFO PUCCINI
AUDITORIUM DI MILANO FONDAZIONE CARIPLO
AUDITORIUM LATTUADA
SPAZIO SIRIN
CENTRE CULTUREL FRANÇAIS DE MILAN
TEATRO DELL'ARTE

Milano Musica ringrazia



MINISTERO PER I BENI
E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Milano



Comune
di Milano

Cultura

Soggetto
di rilevanza regionale



Provincia
di Milano

Cultura



Regione Lombardia
Cultura



fondazione
cariplo



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA

INTESA  SANPAOLO



SettembreMusica



Takeda Italia Farmaceutici



Il clima per la vita.



Dompé farmaceutici



GOETHE-INSTITUT
ITALIEN
Goethe-Institut Mailand

fondazione svizzera per la cultura

prohelvetia



nuovi mecenati
nouveaux mécènes



Mariuccia Rognoni

CASA RICORDI



Edizioni Savini Zerboni



MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Soci Fondatori

Rosellina Archinto
Dulio 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*

Bruno Zanolini
*Direttore del Conservatorio
"G. Verdi"*

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

Consiglio Direttivo

Ralph Fassey
Presidente

Federico Spinola
Vicepresidente

Paolo Biscottini
Massimo Ferrario
Mimma Guastoni
Stéphane Lissner
Paolo Martelli
Francesco Micheli
Luciana Pestalozza

Direttore
Luciana Pestalozza

Direttore Organizzativo
Cecilia Balestra

Consulente Artistico
Andrea Pestalozza

Comitato Artistico
Maurizio Agamennone
Gianmario Borio
Gastón Fournier-Facio
Mario Messinis
Giovanni Morelli
Andrea Pestalozza
Luciana Pestalozza

**Ufficio Stampa del
Teatro alla Scala**
Carlo Maria Cella

Amministrazione
Sergio Canapini

Soci benefattori

Mariuccia Noè Rognoni
Orsola Ricciardi Spinola
Gianluca Spinola

Soci sostenitori

Diana Akiko
Giulio Artom
Giulia Martina Boiocchi
Serrati
Domenico Giuliani
Maria Majno
Teresa e Maurizio
Pasquali
Franca Rigamonti Berrini

Soci benemeriti

Alberto Maria Allemandi
Laura Bosio
Carlo Dell'Acqua
Clara Dell'Acqua
Giuseppe Faina
Aldo Fiacco
Anna Maria Formiggini
Holland
Alessio Fornasetti
Anna Carla Fornasetti
Giovanni Iudica
Lorenza Sibia Iudica
Enrico Lainati
Gabriel Laures
Fabio Malcovati
Lodovico Meneghetti
Furio Pace
Marco Pace
Nicola Pace
Francesca Pelizzoni
Carlo Penzo
Lia Penzo
Giulio Pestalozza
Elena Plebani
Luigi Riboldi
Daria Salvo
Mario Varaldo

Soci Ordinari

Luisa Acerbi
Carlo Ajmar
Laura Ajmar
Ottavia Albanese
Mario Amonte
Giovanna Arienti
Maria Luisa Arienti
Gae Aulenti
Alighiera Azzini
Maria Baccalini
Renata Barcella
Ricciarda Belgiojoso
Giuseppe Califano
Anna Crespi
Gillo Dorfles
Amaya Ei (in memoria)
Landa Ferroni
Luigi Galimberti Faussone
Elisa Guagenti
Vincenzo Maiolatesi
Bernadette Majorana
Beatrice Marangoni
Kirch

Massimo Marchi
Laura Martelli
Mara Mazzola
Marco Mazzolini
Angela Meneghetti
Mariagrazia Mercaldo
Renato Meregalli
Franco Merlo
Ines Mosconi
Anna Munarini
Guadagnino
Yuki Myftiu
Paolo Negrato
Markus Ophälders
Anna Maria Pozzetto
Beba Restelli
Paolo Rota
Franca Sacchi
Giovanni Savoiaro
Piero Schlesinger
Sergio Siglienti
Franca Vannotti
Luisa Vinci
Fernando Zaccaria
Bianca Maria Zedda

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI



Stato Italiano



Regione Lombardia

Milano



Comune di Milano



Provincia di Milano



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO



fondazione
cariplo



FININVEST

Finanziaria d'investimenti Fininvest spa



GENERALI



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCA POPOLARE DI MILANO



AEROPORTI
DI MILANO
LINATE E MALPENSA



a2a

INTESA



SANPAOLO

Posteitaliane

MILANO PER LA SCALA
fondazione di diritto privato

ASSOLOMBARDA



TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente	Letizia Moratti <i>Sindaco di Milano</i>
Vice Presidente	Bruno Ermolli
Consiglieri	Stéphane Lissner Francesco Micheli Corrado Passera Guido Podestà Aldo Poli Massimo Ponzellini Paolo Scaroni Fiorenzo Tagliabue

Stéphane Lissner
Sovrintendente e Direttore artistico

Maria Di Freda
Direttore generale

Gastón Fournier-Facio
Coordinatore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente	Angelo Provasoli
Membri effettivi	Mario Cattaneo Marco De Luca
Membro supplente	Nadia Palmeri

“Una delle forze d'espressione della musica è la potenza di evocazione del passato, questa capacità di sondare gli strati più arcaici della psiche e disvelarli a noi contemporanei”.

(Hugues Dufourt)

Nato nel 1943 a Lione, Dufourt studia filosofia, composizione ed elettroacustica a Ginevra. Nella sua carriera raggiunge importantissimi traguardi, ricevendo i maggiori riconoscimenti in Francia, in Germania e negli Stati Uniti. La molteplicità dell'attività intellettuale di Dufourt, non solo compositore affascinante e inconfondibile, è impressionante. Filosofo, saggista e teorico, ha scritto numerosi libri di analisi dell'evoluzione musicale, filtrata attraverso la storia della società.

Con la pittura, instaura un rapporto fecondo. Alcune celebri tele di Tiepolo, Giorgione, Rembrandt, Bruegel, Poussin e altri accendono la sua fantasia e suggeriscono trame compositive, ma la sua musica non è pittoresca descrizione, non evoca le forme e le figure, ma la luce, la prospettiva e il colore attraverso il tempo.

Il Festival di Milano Musica 2010 presenterà, in sei concerti, le più significative composizioni del maestro francese, da Erehwon del 1972 per 150 strumenti a percussione, eseguito da Les Percussions de Strasbourg, a Le cyprès blanc per viola e orchestra del 2004, in prima esecuzione italiana, con la Filarmonica della Scala diretta da Frédéric Chaslin e la viola di Gérard Caussé al Teatro alla Scala.

Attraverso un arco creativo di trent'anni si seguirà la trasformazione dello stile di Dufourt, dalla violenta verticalità di Antiphysis alle distese sconfinite sempre più cariche di tensione di L'Afrique d'après Tiepolo. All'apice si pone Saturne per 22 strumenti e un complesso apparato elettronico, opera emblematica sul tempo, pervasa di malinconia, che immerge l'uditore in un'esperienza profonda della durata.

Ogni programma dedicato a Dufourt comprende inoltre opere di compositori della scuola spettrale, quali Grisey, Murail e Levinas, accanto a tre prime esecuzioni assolute di Pisati, Perezani e Bulfon, commissioni di Milano Musica.

Accanto al Festival Dufourt ci saranno quattro concerti dedicati ai “Percorsi di musica d'oggi 2010”: il celebre Quintetto Bibiena presenterà opere di Ligeti, Francesconi, Berio, oltre ai giovani Cassinelli e Corrado; ritornerà a Milano Musica lo Scharoun Ensemble dei Berliner Philharmoniker con due straordinari programmi: due prime esecuzioni commissionate da Milano Musica ad Ambrosini e a Cappelli, accostate a un bellissimo ciclo per voce e strumenti di Mosca e alla riproposta di Scene da un romanzo di Kurtág; il giorno successivo, con protagonista Fanny Ardant, verrà rappresentato il capolavoro di Michael Jarrell Cassandre, monodramma per recitante, ensemble ed elettronica su testo di Christa Wolf, un violento melologo contro la guerra e sulla condizione femminile.

Il concerto sarà dedicato ad Amnesty International.

Conclude il Festival, il 7 novembre al Teatro alla Scala, la prima esecuzione a Milano di una novità di Wolfgang Rihm per un insolito organico: quattro archi (Quartetto Arditti) e quattro voci (Hilliard Ensemble) accanto a musiche rinascimentali a cappella.

Un nutrito numero di “approfondimenti e variazioni”, a ingresso libero, illustreranno i temi del Festival.

Tutti i concerti saranno registrati e trasmessi, come di consueto, da RAI RadioTre.

Programma generale

1 HUGUES DUFOURT

domenica 3 ottobre - ore 20
Teatro alla Scala

Filarmonica della Scala

Frédéric Chaslin, direttore
Gérard Caussé, viola

Fartein Valen (1887-1952)
Le cimetière marin
op. 20 (1934)

Hugues Dufourt (1943)
Le Cypres blanc (2003/4)
per viola solista e grande orchestra
Prima esecuzione in Italia

Jean Sibelius (1865-1957)
Sinfonia n. 5 in mi bemolle
maggiore op. 82 (1915)

In collaborazione con

Teatro alla Scala

Intesa Sanpaolo

MiTo SettembreMusica

Daikin

Takeda Italia Farmaceutici

Nuovi Mecenati

(Testi da p. 29)

2 PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

mercoledì 6 ottobre - ore 20.30
Conservatorio G. Verdi
Sala Puccini

Quintetto Bibiena

Giampaolo Pretto, flauto
Paolo Grazia, oboe
Alessandro Carbonare,
clarinetto
Roberto Giaccaglia, fagotto
Stefano Pignatelli, corno

Christian Cassinelli (1979)
Eco loquace che incanti... (2008)
Prima esecuzione a Milano

Pasquale Corrado (1979)
Quintessence (2008)
Prima esecuzione a Milano

György Ligeti (1923-2006)
6 Bagatelle (1953)

Luca Francesconi (1956)
Attesa
per quintetto di fiati
(1990, rev. 2009)

Luciano Berio (1925-2003)
Opus Number Zoo (1970)
per quintetto di fiati recitante
Testo di Rhoda Levine

In collaborazione con

Fondazione Spinola Banna
per l'Arte

(Testi da p. 39)

3 PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

domenica 10 ottobre - ore 20.30
Auditorium San Fedele

Scharoun Ensemble Berlin

Andrea Pestalozza, direttore*
Alda Caiello, soprano
Luigi Gaggero, cimbalom

Luca Mosca (1957)
Words to score a Rhyme
Libro II (2005)
Quindici haiku su testi
di Gianluigi Melega
per voce femminile, violino,
violoncello e pianoforte

Gilberto Cappelli (1952)
*Rosso** (2010) per orchestra
da camera
Commissione di Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Claudio Ambrosini (1948)
*La dona danada**
(dai "Canti dal Lazareto Vecio")
per soprano, cimbalom esteso
e piccolo insieme (2010)
Testo di Claudio Ambrosini
Commissione di Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

György Kurtág (1926)
Scene da un romanzo op. 19
(1979-1982)
15 canzoni su poesie
di Rimma Daloš per soprano,
violino, contrabbasso, cimbalom

In collaborazione con

Goethe-Institut Mailand

(Testi da p. 45)

4 PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

lunedì 11 ottobre - ore 20.30
Piccolo Teatro Strehler

Scharoun Ensemble Berlin

Andrea Pestalozza, direttore
Fanny Ardant, voce recitante
Wilm Thoben, regia del suono
Massimo Marchi,
coordinamento tecnico

Michael Jarrell (1958)

Cassandra
monodrame pour comédienne,
ensemble instrumental
et électronique (1993-1994)
Testi dall'adattamento
radiofonico di Gerhard Wolf,
dal racconto *Kassandra*
di Christa Wolf
Prima esecuzione in Italia
(nella versione in francese)

In collaborazione con

Piccolo Teatro di Milano

Intesa Sanpaolo

Daikin

Takeda Italia Farmaceutici

Dompé farmaceutici

Goethe-Institut Mailand

Nuovi Mecenati

Pro Helvetia

Concerto dedicato a

Amnesty International

(Testi da p. 59)

5 HUGUES DUFOURT

mercoledì 13 ottobre - ore 20.30
Auditorium San Fedele

Ensemble Algoritmo

Marco Angius, direttore
Ciro Longobardi, pianoforte
Mario Caroli, flauto

Hugues Dufourt (1943)
Hommage à Charles Nègre (1986)
per sei strumentisti
Prima esecuzione a Milano

Ivan Fedele (1956)
Immagini da Escher (2005)
per ensemble

Tristan Murail (1947)
La barque mystique (1993)
per cinque strumenti

Michaël Levinas (1949)
Froissements d'ailes (1975)
per flauto
Prima esecuzione in Italia

Stefano Bulfon (1975)
Le temps est un fleuve sans rives
per pianoforte (2010)
Commissione di Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Hugues Dufourt (1943)
L'Afrique d'après Tiepolo (2005)
per pianoforte principale
ed ensemble strumentale

(Testi da p. 79)

6 HUGUES DUFOURT

sabato 16 ottobre - ore 20.30
Teatro Dal Verme

**Les Percussions
de Strasbourg**

Jean-Paul Bernard,
direttore artistico
Claude Ferrier
Bernard Lesage
Keiko Nakamura
François Papirer
Olaf Tzschoppe
Lorraine Vaillancourt,
direttore

Hugues Dufourt (1943)
Erewhon I / II / III / IV
(1972-1976)
per sei percussionisti

In collaborazione con

Intesa Sanpaolo

Nuovi Mecenati

Culturesfrance

(Testi da p. 89)

7 HUGUES DUFOURT

sabato 23 ottobre - ore 20.30
Conservatorio G. Verdi
Sala Verdi

**Centre International de
Percussion**
Ensemble Contrechamps
Tito Ceccherini, direttore

Gérard Grisey (1946-1998)
Sortie vers la lumière du jour (1978)
per organo elettrico e quattordici
musicisti

Hugues Dufourt (1943)
Saturne (1978-79)
per ventidue strumentisti
ed elettronica
(elettronica, nuova versione 2010)
Prima esecuzione in Italia

In collaborazione con

MiTo SettembreMusica

(Testi da p. 95)

8 HUGUES DUFOURT

lunedì 25 ottobre - ore 20.30

Teatro Elfo Puccini

Sala Shakespeare

Elena Càsoli, chitarra

Matteo Bonanni, percussione

Walter Prati, regia del suono

Aprirà la serata la proiezione del documentario

Nelle corde di Elena,

omaggio a Elena Càsoli,

regia di **Francesco Leprino** (2008-09)

Iannis Xenakis (1922-2001)

Rebonds II per percussione (1987-88)

Hugues Dufourt (1943)

L'île sonnante (1990)

per percussione e chitarra elettrica

Prima esecuzione in Italia

John Zorn (1953)

The Book of Heads (1996)

per chitarra elettrica

Paolo Perezani (1955)

Tre poesie in forma di suono (2010)

per chitarra e percussione

Commissione di Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

György Kurtág (1926)

Calmo, dolcissimo, lontano

(2009-2010) per chitarra

Prima esecuzione assoluta

Hugues Dufourt

La Cité des saules (1997)

per chitarra elettrica

e trasformazione del suono

Maurizio Pisati (1959)

ELETRICOdium (2010)

per chitarra elettrica

e percussione

Commissione di Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

In collaborazione con

Teatro Elfo Puccini

(Testi da p. 103)

9 HUGUES DUFOURT

mercoledì 3 novembre - ore 20.30

Auditorium di Milano

Fondazione Cariplo

Orchestra Sinfonica

di Milano "G. Verdi"

Daniel Kawka, direttore

Fabrice Jünger, flauto

Gérard Grisey (1946-1998)

Modulations (1978)

per trentatré musicisti

Joseph Haydn (1756-1809)

Sinfonia n. 83 in sol minore

"La poule" (1785)

Alessandro Melchiorre (1951)

Lontanando (1996)

(versione 2010)

Hugues Dufourt (1943)

Antiphysis (1978)

per flauto principale

e orchestra da camera

Prima esecuzione a Milano

In collaborazione con

Nuovi Mecenati

Culturesfrance

(Testi da p. 111)

10 PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

domenica 7 novembre - ore 20.00

Teatro alla Scala

Arditti Quartet

Irvine Arditti, violino

Ashit Sarkissjan, violino

Ralf Ehlers, viola

Lucas Fels, violoncello

Hilliard Ensemble

David James, contro-tenore

Rogers Covey-Crump, tenore

Steven Harrold, tenore

Gordon Jones, baritono

Tomás Luis de Victoria

(1548 ca.-1611)

Taedet animam meam

Giovanni Pierluigi da Palestrina

(1525 ca.-1594)

Ad Dominum cum tribularer

Libera me, Domine

Wolfgang Rihm (1952)

ET LUX (2009)

per quartetto vocale e quartetto

d'archi. Testo di Wolfgang Rihm

(dal testo latino del Requiem)

Prima esecuzione a Milano

*Commissione KölnMusik,
Festival d'Automne, Parigi
e Carnegie Hall, New York.*

In collaborazione con

Intesa Sanpaolo

Goethe-Institut Mailand

Takeda Italia Farmaceutici

(Testi da p. 119)

Approfondimenti e variazioni

HUGUES DUFOURT

In collaborazione con il Centre culturel français de Milan

Centre culturel français

corso Magenta, 63
MM 1, 2 (Cadorna)
tram 13

Tre incontri con Hugues Dufourt

introdotti da Olivier Descotes,
direttore del Centre culturel français
con la partecipazione di Marco Mazzolini

lunedì 18 ottobre, ore 18

Musica e pensiero scientifico: lo spazio sonoro
Angelo Orcalli incontra Hugues Dufourt

mercoledì 20 ottobre, ore 18

Saturno e la melanconia
Markus Ophälders incontra Hugues Dufourt

mercoledì 27 ottobre, ore 18

Musica e Pittura
Cesare Fertonani incontra Hugues Dufourt

Con il sostegno di
Fondazione Cariplo

Testo a p. 129

Ingresso libero

In collaborazione con la Triennale di Milano

Teatro dell'Arte

sabato 23 ottobre, ore 10/18
viale Alemagna, 6
MM 1, 2 (Cadorna)
tram 27 / bus 61

Giornata di studi su Hugues Dufourt

La musica spettrale: bilancio e prospettive
a cura di Gianmario Borio e Alessandro Melchiorre
con la collaborazione
dell'Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Musicologia

Con la partecipazione di:

**Jean-Luc Hervé, Ivan Fedele, Gianmario Borio, Martin Laliberté,
Alessandro Melchiorre, Hugues Dufourt, Tristan Murail**

Con il sostegno di
Fondazione Cariplo

Testo a p. 130

Ingresso libero fino
ad esaurimento dei posti disponibili

Approfondimenti e variazioni

PERCORSI DI MUSICA D'OGGI 2010

In collaborazione con Fondazione Scuole Civiche di Milano - IRMus

martedì 5 ottobre, ore 20.30
Auditorium Lattuada
corso di Porta Vicentina, 15a
MM3 (Crocetta)
tram 24

**Concerto conclusivo del Laboratorio di composizione
ed esecuzione dell'IRMus**

con **Fabio Nieder, Alfonso Alberti, Michele Tadini,**
Ensemble Risognanze ed elettronica IRMus

Testo a p. 132

Ingresso libero

In collaborazione con Sirin e Classica Sky

venerdì 8 ottobre, ore 20.30
Spazio Sirin
via Vela, 15
MM 1 (Lima), MM 2 (Piola)
bus 90, 91

Luca Mosca, compositore e pianista

Luca Mosca ed Enrico Girardi presentano un documentario su
Mr. Me, opera comica in un atto
di Luca Mosca e Gianluigi Melega

Proiezione del video Classica Sky,
realizzato in collaborazione con CIDIM

Al presente. Incontri contemporanei

un programma a cura di Maria Mauti prodotto da Piero Maranghi

Con il sostegno di
Fondazione Cariplo

Luca Mosca - Concerto/conferenza

Musiche di **Debussy, Mosca, Schoenberg, Stravinskij**

Testo a p. 133

Ingresso libero

In collaborazione con EDT

giovedì 28 ottobre, ore 20.30
Teatro Elfo Puccini
Sala Bausch
corso Buenos Aires, 53
MM 1 (Lima) - passante ferroviario
(Porta Venezia)
bus 60

**Il pianoforte negli Stati Uniti,
dai pionieri al postminimalismo**

Filippo Del Corno presenta il volume di **Emanuele Arciuli**
Musica per pianoforte negli Stati Uniti. Autori, opere, storia
(EDT, Torino 2010)
alla presenza dell'autore

Con il sostegno di
Fondazione Cariplo

Coordina **Sergio Bestente**

Testo a p. 135

Ingresso libero

Seguirà cocktail

In collaborazione con I Pomeriggi Musicali e Musicadinsieme

sabato 30 ottobre, ore 20.30

Teatro Dal Verme

Sala Piccola

via San Giovanni sul Muro, 2

MM 1 (Cairoli)

tram 1, 4, 7, 27 / bus 18, 50, 57

Il violino ieri e oggi

Marco Rogliano, violino

Fausto Bongelli, pianoforte

Oreste Bossini conversa con Gabriele Manca e Gabrio Taglietti

Musiche di **De Pirro, Szymanowski, Taglietti, Manca**

Con il sostegno di
Fondazione Cariplo

Testo a p. 136

Ingresso libero

In collaborazione con il Conservatorio G. Verdi di Milano

Laboratorio di musica contemporanea

venerdì 5 novembre, ore 20.30

Conservatorio G. Verdi

Sala Puccini

via Conservatorio, 12

MM 1 (San Babila)

tram 12, 20, 23, 27

bus 54, 61, 94

Donatoni e il suo tempo

Texture Ensemble

Pierre Hoppé, direttore

Ljuba Bergamelli, voce

Musiche di **Dallapiccola, Donatoni, Dionisi, Manzoni, Boulez, Berio**

Testo a p. 138

Ingresso libero



Foto Astrid Karger

Hugues Dufourt

La personalità poliedrica di Hugues Dufourt ha pochi eguali nel panorama musicale contemporaneo; egli unisce allo spirito del creatore quello del *philosophe* che non si accontenta soltanto di dare dignità teorica alla propria ricerca musicale, alle proprie opere, ma pone la musica d'oggi in una prospettiva più ampia: di dialogo con le altre arti e con la scienza nel tentativo di rifondare un umanesimo di cui, definitivamente, la musica faccia parte. Ispirato dalla nuova acustica resa possibile dal computer (Matthews, Risset e Shepard) vede un'evoluzione possibile di una teoria formale anche nella teoria delle catastrofi del matematico René Thom; affascinato dalle enormi possibilità di creazione di nuovi timbri aperte dalla ricerca spettrale, ne ricerca i colori e l'energia nelle pitture di alcuni tra i più grandi coloristi di tutti i tempi (alcuni tra i suoi titoli si riferiscono esplicitamente a Giorgione, Tiepolo, Poussin, Guardi, Courbet, Rembrandt, Bruegel, e ancora Goya, Pollock e Giacometti) lo sguardo resta però irriducibilmente venato dalla malinconia, vera malattia della modernità come ci ricordano Panofsky, Warburg e Benjamin.

Nato il 28 settembre del 1943 a Lione, Hugues Dufourt ha seguito nello stesso tempo studi filosofici e musicali. *Agrégé* di Filosofia nel 1967, è stato allievo di Louis Hiltbrand al Conservatorio di Ginevra dal 1961 al 1968 e, dal 1965 al 1970, di Jacques Guyonnet che gli ha mediato l'insegnamento che lui stesso aveva ricevuto da Pierre Boulez (analisi, scrittura, composizione e direzione d'orchestra).

Lavora nell'elettroacustica come collaboratore dello Studio di Musica Contemporanea di Ginevra fondato da Jacques Guyonnet nel 1959 e, nel 1968, è incaricato dell'organizzazione dei concerti di musica contemporanea al Théâtre de la Cité de Villeurbanne.

Tra i tanti concerti si può, a titolo di esempio, ricordare *Hymnen* di Stockhausen alla presenza dell'autore.

Al periodo dell'apprendistato appartengono tra il 1968 e il 1971 *Brisants* per pianoforte ed ensemble (1968), *Mura della Città di Dite* per ensemble (1969), *Down to a sunless sea* per sedici archi (1970), *Dusk light* per quattro voci ed ensemble (1971).

Dopo aver insegnato filosofia dal 1968 al 1973 all'Università Jean Moulin di Lione, Hugues Dufourt entra come ricercatore al Centro Na-

zionale di Ricerca Scientifica (CNRS) di Parigi. Il trasferimento nella capitale gli permette di partecipare alle attività di 2e2m e dell'Itinéraire fondato da Tessier e Murail.

Corresponsabile del gruppo L'Itinéraire dal 1975, fonda con Alain Bancquart e Tristan Murail il Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore (CRISS, 1977) che contribuisce, all'interno dell'Ensemble Itinéraire, al grande sviluppo della musica elettronica negli ultimi dieci anni.

Ritenendo la creazione e la ricerca due attività inseparabili, lavora a un programma di riflessione e indagine che comprende la storia sociale della musica, la storia della teoria e dell'estetica musicale. A questo proposito ha fondato, nel 1982, il Centro d'Informazione e Documentazione «Recherche Musicale» con l'appoggio del CNRS e del Ministero dell'Educazione Nazionale e della Cultura.

Hugues Dufourt 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 negli stessi Boulez, nato a Montbrison – non molto distante da Lione – e Messiaen, nato ad Avignone) ma, soprattutto non si forma musicalmente a Parigi, nella scia di Messiaen per intenderci, in quel periodo vero punto di riferimento della musica contemporanea (tra gli allievi della *classe de Messiaen* basti ricordare Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Gérard Grisey, Michaël Levinas, George Benjamin, Peter Maxwell Davies, Jean Barraqué, Karel Goeyvaerts, Oliver Knussen, Betsy Jolas, Yvonne Loriod, Paul Méfano, Mikis Theodorakis, Roger Tessier, Gilles Tremblay, Quincy Jones, Gilbert Amy).

Non è una differenza da poco e Dufourt lo ribadirà ad 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.

“Chi ha fatto dunque l'essenziale della musica francese, e per una parte universale, se non Debussy, Ravel, Messiaen, Boulez, Xenakis e la mia generazione? Lontano da me l'idea di emettere una sentenza, ma una buona parte della musica avan-

zata è opera di francesi, che la tradizione «france- se» non ha del resto mai cessato di porre in disparte e di liquidare. Questa tradizione accademica non può in nessun caso avvalersi di quei grandi nomi, che costituiscono la vera tradizione musicale di questo paese, una tradizione d'isolati, ma non d'inattivi.» (1986)

A Parigi tra il 1972 e il 1976 compone *Erewhon*, gigantesco ciclo per Les Percussions de Strasbourg al gran completo (sei percussionisti e circa 150 strumenti...!) che lo farà conoscere a livello internazionale: verrà eseguito, sempre sotto la direzione di Giuseppe Sinopoli, al Festival de Royan nell'aprile del 1977, nell'ottobre dello stesso anno ai Donaueschinger Musiktage, a Strasbourg nel 1978, l'anno successivo alla Biennale di Venezia, nel 1980 a Musique Nouvelle di Lyon.

Ma già nel *Selbstportrait* (nell'*Autoritratto*) scritto per Donaueschingen, Dufourt lascia trasparire quello che motiva il suo interesse nella percussione, *“non l'impatto, ma lo spettro dinamico della risonanza...”*.

Ben al di là del programma tardo futurista di Varèse (*Ionisation*, prima opera scritta interamente per sole percussioni – per 13 strumentisti e 37 strumenti, durata di 6 minuti e mezzo – è del 1931) questa *Symphonie pour percussions en quatre mouvements* assume il rumore come parte del sonoro, la componente inarmonica come punto di partenza e il suono (il suono armonico, il “bel suono”) come punto d'arrivo, il musicale viene dilatato a comprendere entrambi, gli “oggetti sonori” risentono della lezione di Schaeffer.

È a partire da questo retroterra che entra, a costituzione già avvenuta, nel collettivo dell'*Itinéraire*, il gruppo di compositori – riunito attorno all'ensemble omonimo – fondato da Grisey, Murail, Tessier e Levinas.

Nato come reazione insieme estetica e generazionale alla musica contemporanea “ufficiale” (dominata in Francia dal Domaine Musical di Boulez – da lì a poco verrà fondato l'IRCAM – e in Germania dai Ferienkurse di Darmstadt sotto l'egida di Stockhausen) il gruppo propone un suono nuovo, riscoperto e ridefinito dalla nuova scienza acustica e protesta esplicitamente contro una musica (quella seriale e dei suoi epigoni) che metteva al primo posto i virtuosismi della scrittura e non l'ascolto, la nota e non il suono, la “mappa” invece del “territorio”.

L'emancipazione del timbro iniziata da Debussy, il suono organizzato di Varèse, i *Momente di*

Stockhausen, le *texture* micropolifoniche di Ligeti si aprivano a nuovi orizzonti: la *sintesi strumentale* e la *rivoluzione dei suoni complessi*.

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).

La generazione del Maggio francese (che aveva protestato contro la guerra del Vietnam) si confrontava con la generazione che aveva fatto la resistenza contro il nazismo.

La vocazione a creare associazioni di compositori, a creare gruppi, porterà Dufourt a costituire all'interno stesso dell'*Itinéraire* con lo scopo di affiancare l'EIEI (Ensemble d'Instruments Electroniques de l'*Itinéraire*), con Murail e Bancquart (esterno all'*Itinéraire* ma solidale con le ragioni del gruppo) il CRISS che ne rappresenta il contrappunto teorico. Fondato nel 1977, un anno dopo l'approdo di Dufourt all'*Itinéraire*, il Collectif de Recherche Instrumentale et de la Synthèse Sonore ha lanciato un manifesto che riteniamo opportuno riportare qui.

“La tecnologia elettronica impone alla musica contemporanea alcuni cambiamenti radicali, non soltanto nella produzione del suono ma anche nella sensibilità e perfino nelle categorie del pensiero musicale. Raccogliere queste innovazioni ancora sparse, assimilarle e fonderle in un sistema espressivo coerente: è questo lo scopo che ci siamo prefissati (Alain Bancquart, Tristan Murail e io) dando vita al Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore.

... il CRISS riunisce compositori e interpreti intorno agli obiettivi che seguono:

- una ricerca sistematica e collettiva sulle possibilità di produrre e trasformare “in diretta” suoni elettronici;*

- un programma di attrezzature per agevolare il lavoro di gruppo di musicisti specializzati nei mezzi elettronici e nella trasformazione del suono degli strumenti tradizionali;*

- uno studio sistematico delle nuove possibilità degli strumenti tradizionali e della voce (tecniche esecutive, liuteria, trattamento elettrico dei suoni naturali);*

- uno sforzo di riflessione collettiva sulle nuove categorie del pensiero musicale;
- l'elaborazione, all'interno della composizione musicale, di nuovi principi di organizzazione formale adatti all'impiego delle tecnologie elettroniche. Questo programma di lavoro mira sin d'ora alla creazione di opere musicali che costituiranno il repertorio del CRISS."

Gérard Grisey nel suo *Autoritratto con L'Itinéraire* ricorda:

"Parigi 1978: a casa di Tristan Murail con Hugues Dufourt..."

Progetto di un lavoro comune che metta in chiaro l'aspetto estetico e tecnico delle nostre scoperte. L'idea che alcuni compositori possano trascendere le loro personali ambizioni per condividere e comunicare ciò che hanno in comune mi entusiasma. Un compositore tedesco corrispondente, Jens-Peter Ostendorf, ci raggiunse e iniziammo addirittura a ripartirci i compiti mentre si discuteva ancora della forma che doveva prendere questo lavoro: redazione comune o serie di articoli redatti da ciascuno di noi?

Purtroppo siamo così presi che questo progetto tarda fino a un momento in cui nessuno di noi vi fa più allusione e dobbiamo aspettare il 1982 a Darmstadt per una nuova occasione di sintesi.

Nel corso delle discussioni, temendo di vederci affibbiato un epiteto approssimativo da un musicologo in vena di effetti mediatici, tentiamo di tracciare anche una tendenza comune.

Varie denominazioni vengono proposte: liminale, differenziale, spettrale. Nella buona e nella cattiva sorte, fu quella "spettrale" a essere scelta dall'ambiente musicale in seguito a un articolo di Hugues Dufourt."

Sarà infatti proprio in occasione delle giornate dalla *Société Internationale de Musique Contemporaine* a Parigi nel 1979 (*Perspectives du XX siècle*) che Dufourt scriverà il suo famoso saggio *La musica spettrale*.

"Senza dubbio lo sconvolgimento più radicale che abbia conosciuto la musica del XX secolo è avvenuto a livello tecnologico, dovuto al brusco e generalizzato avvento delle piastre e delle membrane, che progressivamente soppiantano l'antica liuteria degli archi e dei fiati. Gli idiofoni e i membranofoni della percussione, le casse degli altoparlanti costituiscono un coerente complesso strumentale, d'impatto universale. L'apporto della nuova organologia è una poetica dell'energia

sonora. La tradizione dello strumento meccanico reprimeva le istanze dinamiche della sonorità: eccole liberate dalla percussione e dall'elettricità, si tratta di un fenomeno di civilizzazione che si apriva a un'ampiezza senza precedenti. La tecnologia della piastra ha provocato la ricomparsa di forme acustiche instabili, che la liuteria classica aveva accuratamente attenuate: transitorio d'attacco e d'estinzione, profili dinamici in costante evoluzione, rumori, suoni di massa complessa, suoni multifonici, grana, risonanze ecc... Tutti questi procedimenti incerti e fluttuanti un tempo erano respinti o almeno mantenuti allo stato residuale, perché uscivano dalle regole, andavano verso il disordine."

E ancora: "Lo strumento musicale del XX secolo è l'agente di una reale rivoluzione nell'ordine del pensiero. Questa si manifesta prima di tutto con la presa di coscienza dei cambiamenti che la tecnologia introduce nella natura dei suoni. In primo luogo, si tratta di un cambiamento di scala... In secondo luogo, l'oggetto sonoro cambia anche andatura... In terzo luogo, le categorie del pensiero musicale si rinnovano anche alla loro base... Questo lavoro della composizione musicale si esercita in modo diretto, sulle dimensioni interne della sonorità. Si appoggia sul controllo globale dello spettro sonoro e consiste nel liberare dal materiale le strutture che nascono da esso."

Eppure appare un distinguo, non capzioso:

"Tra le estetiche che precedono la nostra, la sola alla quale riconosco una portata fondamentale è quella della musica seriale. Essa merita un confronto sistematico per determinare ciò che ci avvicina e ciò che ci allontana da essa."

L'esigenza del confronto (che avverrà di lì a poco) è stabilita!

I principali esponenti della musica contemporanea del secondo dopoguerra radicalizzeranno i principi della dodecafonia, della composizione basata sulla serie (la *Composizione con 12 suoni*); quello che rappresentava la fine del sistema tonale, diventa la *tabula rasa*, le *degré zéro* su cui costruire la musica del futuro. Stockhausen a proposito dell'op. 24 di Webern dirà ad esempio: "... il principio della serie tematica à la Schoenberg si è rotto... ciò che è essenziale non è una forma di base unica (tema, motivo) ma una successione definita di proporzioni per le altezze, le durate e le dinamiche...". Olivier Messiaen nel 1949 scriverà il *Mode de valeurs et d'intensité* (poi inserito nei *Quatre Études de Rythme*) un brano in cui la tec-

nica seriale era estesa a tutti i parametri del suono; poco importa se, a dir la verità, gli allievi daranno al brano molta più importanza dell'autore medesimo... il *serialismo integrale* era nato!

In un raro esempio di sintetica lucidità Stockhausen ne descrive le pretese totalizzanti: "*il principio seriale vuole che per una composizione determinata sia fatta una scelta preliminare tra un numero limitato di grandezze; che queste grandezze siano in proporzioni vicine; che esse si ordinino in una successione e secondo intervalli determinati; che questa scelta si applichi a tutti gli elementi che esistono nella composizione; che da queste serie originali siano dedotte altre serie; che queste serie servano alla composizione di super-strutture, variate a loro volta secondo le leggi della serie; che le proporzioni della serie costituiscano il principio generale dell'opera che si sta componendo, alla quale esse forniscono la necessaria logica formale* [1954, *Zur Situation des Metiers*]".

Per Stockhausen, "...tra la forma, il ritmo, il metro, l'armonia, la melodia e il timbro vi è un *continuum*..."; l'unità dell'opera non è data dalla sua riuscita formale, ma dal rispondere a un'unica legge generatrice, dall'essere ogni parametro citato (e non più soltanto i tradizionali "parametri del suono" di scuola seriale) disposto sul medesimo *continuum*, dall'essere una manifestazione diversa di esso soltanto perché di diverso ordine di grandezza, letto a una scala diversa.

Struttura e materiale, per usare i termini dell'epoca, sono, in fondo, la stessa cosa; sono cioè riducibili a un minimo comun denominatore, la frequenza.

La grande forma è "...considerare a grande scala ciò che succede a piccola scala, all'interno del suono...", il modello microscopico, il mondo sonoro delle frequenze, ingrandito, diventa la Forma.

Il secondo Stockhausen, per la tendenza all'unificazione del fenomeno sonoro (*l'unità del tempo musicale*), sarà considerato molto più vicino (anche se in maniera ambivalente) dai compositori dell'*Itinéraire* che mal sopportano la divisione in parametri del suono, la sua *decomposizione*.

Durante gli anni dell'*Itinéraire* Dufourt scriverà *La tempesta d'après Giorgione* (1977) per ensemble (primo esplicito riferimento a un interesse per la pittura), *Antiphysis* (1978) per flauto solista e orchestra da camera, che gli varrà un primo contatto

con l'Ensemble intercontemporain e porterà qualche anno più tardi all'incisione di un importante CD con la direzione di Boulez (con brani di Harvey, Ferneyhough e Holler), ma soprattutto *Saturne* (1979) per ensemble e strumenti elettronici.

Saturne verrà ripreso nell'ottobre del 1982 in una Biennale memorabile, con Peter Eötvös e l'Ensemble intercontemporain; il 1982 verrà anche ricordato per un altro motivo; la partecipazione ai corsi di Darmstadt (per la prima volta diretti da Friedrich Hommel) dell'*Itinéraire* al completo; ecco ancora Grisey:

"...luglio 1982..."

Quando Friedrich Hommel mi propose di tornare a Darmstadt per tenere di nuovo un corso di composizione, presi l'iniziativa di suggerirgli d'invitare il collettivo dell'*Itinéraire* in modo da poter illustrare lo stato attuale delle nostre ricerche, delle nostre partiture, delle nostre riflessioni parallelamente a due o tre concerti.

L'*Itinéraire* a Darmstadt è come Tintin in America! Divertiti dall'eroismo seriale del quale Brian Ferneyhough appariva allora come l'ultima statua, i bravi francesini partono non in pellegrinaggio bensì alla conquista della Mecca del serialismo.

Helmut Lachenmann mi confiderà alcuni anni più tardi: "Ascoltavamo affascinati questa strana musica. Suonava così bene! Come fanno?" Poi, alcune ore più tardi, tra tedeschi, in fondo ad una birreria e dopo alcuni boccali: "Ach, es ist alles decorativ, reiner Manierismus! (Mah, è tutto decorativo, puro manierismo!)"

Fu impressionante vedere al tavolo della sala-conferenze allineati Dufourt, Grisey, Murail, Levinas, Eötvös e il musicologo Harry Halbreich come *chairman*; vi furono diversi interventi importanti: di Grisey, *La musique: le devenir de sons*, di Murail, *Spectres et lutins*, di Levinas, *Qu'est-ce que l'instrumental?* poi raccolti nei *Darmstädter Beiträge*.

L'impatto di quella conferenza fu enorme; Harry Halbreich, in cerca di immagini suggestive, giunse a ipotizzare una tripartizione della musica contemporanea secondo la quale Ferneyhough rappresentava il passato (ormai al suo declino,... "*ma che tramonto!*..."), l'*Itinéraire* il presente e altri più incerti e di difficile e rischiosa attribuzione, tra cui ricordo Radulescu, il futuro...

La differenza tra l'atteggiamento francese e quello tedesco riguarda una nozione fondamentale



Foto Astrid Karger

Hugues Dufourt

per l'avanguardia musicale prima e la *recherche musicale* poi: il concetto stesso di materiale musicale, della materia prima con cui si fa la musica, di cui è fatta la musica.

Secondo la famosa definizione di Adorno, una sorta di dogma per l'avanguardia: "...in ogni materiale musicale è implicita tutta la storia della musica, l'intera società... le esigenze poste al soggetto dal materiale provengono piuttosto dal fatto che il 'materiale' stesso è spirito sedimentato, qualcosa di socialmente preformato dalla coscienza stessa dell'uomo: e tale spirito oggettivo del materiale, inteso come soggettività primordiale e dimentica della sua natura, ha le sue leggi di moto. Avendo la stessa origine del processo sociale, ed essendo costantemente compenetrato dalle tracce di questo, ciò che sembra puro e semplice automovimento del materiale scorre nello stesso senso della società reale, anche dove entrambi non sanno più nulla l'uno dell'altra e si muovono guerra a vicenda".

Il carattere "oggettivo" del materiale conduce molti compositori a un atteggiamento incline a dimenticare i doveri della soggettività in favore di procedimenti automatici, più o meno evidenti; è il periodo della musica "negativa", dell'abbandono alle leggi del materiale che paradossalmente può produrre pezzi che all'ascolto risultano simili – l'osservazione maliziosa è di Adorno – siano essi minuziosamente calcolati (Stockhausen) o invece dominati dalla casualità (Cage).

Invece la *materia* del gruppo di compositori francesi (è bene specificare che all'*Itinéraire* aderiranno a vario titolo compositori provenienti da diverse nazioni, Y. Holler, M. Maiaguashca, P. Eötvös ... e in ogni caso si riferiranno alle sue ricerche, alle sue proposte moltissimi compositori – Gilles Tremblay, Claude Vivier, Horatiu Radulescu, Jonathan Harvey, Kaija Saariaho, Marc-André Dabavie, Jean-Baptiste Barrière, Fausto Romitelli, George Benjamin) deriva dal suono indagato dalla nuova acustica e sembra accettare della Storia soltanto le connotazioni relative allo sviluppo della conoscenza del fenomeno acustico, alla tecnologia; in poche parole, a dirla schematicamente, la cultura tedesca è ancora una volta idealista, quella francese scienziata.

Dopo *Saturne* si apre una fase di riflessione teorica; Dufourt lascia l'*Itinéraire* e inizia a elaborare in diversi saggi una posizione originale: *L'artifice d'écriture dans la musique occidentale* del 1981;

Autopsie de l'avant-garde. Art et société: la fin d'un clivage del 1984; *L'ordre du sensible* del 1985; *De Schoenberg à Boulez, logique et dialectique de la création musicale* del 1985; *Varèse et l'art moderne* del 1986; *Pierre Boulez, musicien de l'ère industrielle* del 1986.

Insieme ad altri verranno raccolti in volume monografico nel dicembre 1987 dalla rivista milanese *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, ben quattro anni prima della loro pubblicazione in volume in Francia (*Musique, pouvoir, écriture* è del 1991).

A posteriori Dufourt ammetterà (in un saggio, non ancora pubblicato, dal titolo emblematico *Repentirs, Pentimenti*): "L'essenziale della produzione musicale di questi ultimi venti anni è stato assicurato per ciò che conta da compositori che hanno scritto per formazioni strumentali o orchestrali accompagnate, o meno, da fonti elettroniche. Contrariamente a quanto potevo immaginare, supporre o aspettarmi lo strumento informatico non ha soppiantato i mezzi tradizionali in ordine alla produzione artistica: la Storia mi ha di fatto smentito. Quando ho scritto *Saturne* era con la convinzione – condivisa all'epoca – che l'orchestra era finita e si dovesse crearne un'altra: e io ho creato, molto presto (nel 1979) un'orchestra di sostituzione, un'orchestra di sintesi con i mezzi più moderni e più avanzati dell'epoca. Ma in fondo non era questa la strada che la musica aveva scelto di prendere. Me ne sono reso conto affrontando l'orchestra che, dopo il 1945, era largamente sotto utilizzata."

Quando torna alla composizione è dunque con *Surgir* (1984), un brano per grande orchestra (dedicato a Boulez in occasione del suo sessantesimo compleanno) che lo pone di fronte ad alcuni problemi: quale forma per il grande organico (l'orchestra per quattro e non l'*orchestre des pauvres*, per tre), quali suoni per quella forma... Dufourt li risolve risolutamente: la sua concezione dell'orchestra è sinfonica al contrario della tradizione derivata dalla Seconda Scuola di Vienna in cui spesso un grande organico era articolato in più piccoli organici cameristici (si ricordino le osservazioni di Dieter Schnebel a proposito della musica di Mahler come nascita della musica contemporanea proprio in relazione all'uso cameristico dei giganteschi organici mahleriani); in ambito formale i riferimenti sono alla *Settima* di Sibelius (un compositore che per le lunghe arcate formali viene spesso citato dai giovani francesi) da considerare piuttosto un'opera sinfonica che una sinfo-

nia, un'opera non convenzionale – in quattro movimenti ma senza soluzione di continuità – ma non aforistica.

Il suono nuovo viene ottenuto con una scrittura strumentale apparentemente semplice e rispettosa della tradizione, capace poi di rivelare all'ascolto momenti inaspettati. Dufourt è convinto che scrivere per orchestra ("il nostro miglior sintetizzatore") sia far prevalere "il punto di vista della dinamica, della totalità e della sintesi" e non usare una scrittura impropria.

Nel 1986 la strada aperta da *Surgir* continua con *L'Heure des traces* composto per il Teatro alla Scala (Ensemble intercontemporain diretto da Pierre Boulez).

Dufourt continuerà nei generi frequentati sino ad allora:

- la percussione in *La Nuit face au Ciel* del 1984, e *Plus Oultre* del 1990;
- la chitarra elettrica in *Hommage à Charles Nègre* per sei strumenti del 1986 e successivamente in *L'île sonnante* per percussione e chitarra elettrica del 1990 e in *La Cité des saules* per chitarra elettrica e trasformazione del suono del 1997.
"È a partire da questo strumento che si sono effettuate tutte le ricerche su quella che sarebbe poi diventata l'elettronica dal vivo: il suono della chitarra elettrica ha le sue origini in un gesto strumentale, sul quale si possono aggiungere tutti i tipi di moduli di trasformazione...";
- il pianoforte solo (non si dimentichi che Dufourt è anche pianista di formazione e proveniente da una scuola prestigiosa come quella di Louis Hiltbrand a Ginevra): *An Schwager Kronos* (1994), *Meeresstille* (1997), *Rastlose Liebe* (2000), *Erlekönig* (2006), *La Ligne gravissant la chute* *Hommage à Chopin* (2007) o in duo (*Soleil de proie* per due pianoforti del 2005) o come solista con ensemble (*L'Origine du monde*, 2004), *L'Afrique d'après Tiepolo*, 2005);
- ensemble vocali: *La Mort de Procris* per dodici voci miste a cappella (1985-1986), *Noche oscura* per sei voci maschili a cappella (1991);
- solista e orchestra: dopo *Brisants* per pianoforte ed ensemble (1968) e *Antiphysis* per flauto e orchestra da camera (1978), *La Maison du sourd* per flauto e orchestra da camera (1996-99), *Le Cyprès blanc* per viola e grande orchestra (2003-04), la già citata *L'Origine du monde*, *L'Afrique d'après Tiepolo* per pianoforte ed ensemble (2005), *Au plus haut faite de l'instant* per oboe e orchestra (2006).

In particolare i brani per pianoforte inevitabilmente lo costringeranno a dialogare con la grande tradizione europea: con Schubert, con Chopin.

I quattro brani dedicati a Schubert composti tra il 1994 e il 2006, originariamente *Lieder* su testi di Goethe, ritornano nella versione di Dufourt a essere *Lieder ohne Worte*, "...ho voluto ritrovare la forza emotiva del primo Romanticismo tedesco, in un'epoca oggi dominata dalla sofisticazione formale e dallo spirito di compromesso. La musica di Schubert possiede ancora una dimensione di estraneità e di tenebra che il tempo non è riuscito a edulcorare...".

"...Nel XX secolo il pianoforte è ormai lo strumento delle matrici formali. Al virtuosismo romantico è succeduta una concezione percussiva e combinatoria del pianoforte. Eppure, i pianisti, da parte loro, non hanno smesso di affinare un'arte del legato capace di suggerire le masse, la profondità, il colore e ancor più la fusione delle tinte. Mentre i compositori perseguivano un disegno analitico, gli interpreti ricercavano nel pianoforte l'espressione d'una pienezza differenziata. Al di là degli edifici volontaristici del XX secolo, m'è sembrato necessario elaborare oggi un linguaggio pianistico capace di interiorità e di sintesi, e adatto a trarre partito da quest'arte del tocco che i pianisti hanno saputo portare a un grado di raffinatezza estremo...".

"...L'Universo pianistico di Chopin è radicale, nell'armonia, articolazione, melismi e fraseggio: questa radicalità a volte si sente come violenza espressiva – Chopin è un estremista – e come un'interrogazione perpetua sui fondamenti del pianoforte. Il virtuosismo non è mai dimostrativo: vi si trovano sempre problemi armonici intimamente legati alla disposizione delle mani... Come scrivere dei passaggi in un linguaggio nuovo che al tempo siano 'pianistici'?... La direzione di ricerca che ho preso è quella di una semplificazione della scrittura pianistica poiché la partitura non deve essere un rebus...".

In due cicli recenti Dufourt esplicitamente si richiama alla pittura; sono *Les Hivers* iniziati nel 1992, ormai completati, che risultano composti da *Le Déluge d'après Poussin* (2001), *Le Philosophe selon Rembrandt* (1991), *Les Chasseurs dans la neige d'après Bruegel* (2001), *La Gondole sur la lagune d'après Guardi* (2001); l'ordine voluto dal compositore manifesta una voluta inversione del-

le proporzioni abituali nella successione dei movimenti di quello che può essere giudicato un grande affresco sinfonico, i movimenti più lunghi precedono (insieme) quelli più brevi.

Forse ancor più notevole è la straordinaria importanza data da Dufourt al rapporto con la pittura; nella contrapposizione emblematica tra Venezia e Firenze a partire dal tardo Quattrocento, tra colore e disegno.

Inutile cercare un rapporto illustrativo o programmatico tra dipinto e opera musicale, il rapporto è tra *colore* e *luce* e *forme*.

Secondo il Vasari (*Le Vite*, 1550) Michelangelo rappresenta la perfezione, una perfezione traspuesta nel primato del disegno a detrimento del colorismo, per lo più veneziano; prendendo meno partito, altri trattati e “dialoghi” dello stesso periodo (a partire da quello di Paolo Pino nel 1544), cominciano a distinguere tra il disegno e il “colorito”, attribuendo a entrambe le tecniche il ruolo centrale dell’atto creativo artistico: il primo metodo è preferito dalla scuola toscano-romana, il secondo dalla scuola veneziana. Ma sarà “Giorgione, all’inizio del Cinquecento a Venezia, a compiere un gesto davvero rivoluzionario: la rinuncia al disegno come strumento creativo e il passaggio all’uso del pennello direttamente sulla tela. Nasce così la tradizione opposta a quella che assegnava il primato al disegno: l’uso del colore diventa il principale mezzo di espressione”.

Infatti secondo Dufourt: “*I veneziani non sono stati mai attirati dagli aspetti matematici della prospettiva e non attribuiscono alla forma che un’importanza secondaria. Soli contano per loro l’impiego dei colori, la ricchezza delle modulazioni cromatiche, lo spazio e la luce. I pittori del Rinascimento veneziano mostreranno un gusto indefettibile per il colore e la texture. La forma non ha veramente un’esistenza autonoma agli occhi dei veneziani, è la luce che prevale ed è da essa che emergono le forme*”.

O come ricorda Walter Pater: “*Tutta l’arte aspira alla condizione della musica. Perché mentre in tutti gli altri tipi di arte è possibile distinguere il contenuto, la materia, dalla forma, e la comprensione può sempre tracciare questa distinzione, pur tuttavia è costante sforzo dell’arte di cancellarla... Giorgione è l’iniziatore... lui tipicamente rappresenta quella aspirazione di tutte le arti verso la musica, che ho cercato di spiegare, verso la perfetta identificazione di materia e forma*”.

Con *L’Afrique d’après Tiepolo* per pianoforte ed ensemble (2005), inizia un nuovo ciclo dedicato a Tiepolo, ai suoi affreschi dello scalone d’onore della residenza di Würzburg progettata per il principe vescovo dal famoso architetto Balthasar Neumann e *L’Asie d’après Tiepolo* per ensemble; a completamento del ciclo ci sono già le commissioni della WDR e dell’Ensemble Recherche per *L’Europe* (2011) e *L’Amérique* (2013).

Il rapporto con il dipinto, come negli *Hivers*, si definisce “mediante l’uso del colore” e della “*substance sonore*” vero legame con la poetica e le tecniche di Debussy: “*La substance sonore possiede un’organizzazione dinamica propria che polarizza e ritmizza lo spazio molto prima che questo divenga un oggetto compositivo. Lo spazio non è più il pensiero di un’immobilità: è una forma in potenza... niente è più adatto a suggerire lo spazio che il colore, che diventa il vero mezzo del musicista...*

Ho lavorato su un concetto lasciato in eredità da Debussy, quello della sostanza sonora. Come sostanza sonora Debussy non ha mai indicato il timbro e nemmeno il risultato orchestrale globale poiché la sostanza sonora comprende nel suo spirito tutte le dimensioni della scrittura. Essa è per lui di volta in volta la matrice, l’idea guida, il risultato infinitamente composto e l’incitamento ad andare al di là di ogni forma che ha appena elaborato. C’è in questa nozione qualcosa di segretamente trasgressivo...”.

Un’attenzione per le forme nuove, che possono scaturire dalla materia sonora, non molto diversa da quella che (sembra incredibile!) reclamava Schoenberg quando scriveva a Richard Strauss preannunciandogli l’op.16 (i 5 *Pezzi per orchestra*) e in maniera quasi profetica, gli prometteva dei “...brani assolutamente a-sinfonici, anzi completamente all’opposto, niente architettura, niente struttura... soltanto una ininterrotta successione di colori, ritmi, stati d’animo...”.

Oggi forse si possono meglio definire le ragioni di una separazione già colta da Grisey ai tempi della conferenza di Darmstadt: “...mentre eravamo a tavola con Hugues Dufourt, Michaël Levinas e Tristan Murail dopo una pessima cena alla mensa dei Ferienkurse di Darmstadt, mi ricordo di avere detto pressappoco: “Siamo qui riuniti per presentare agli studenti lo stato tecnico ed estetico di ciò che ci accomuna. Ci ricorderemo di questo momento d’incontro perché a partire da oggi le nostre strade si separeranno.” (Sorriso enigmatico di Hu-

gues Dufourt ...)”, ma che in realtà viene da molto lontano.

In alcuni testi molto recenti (*Le sens de l'œuvre de Grisey, Repentirs, Les paradigmes du processus et du matériau et leurs crises dans la musique occidentale*) Hugues Dufourt così le definisce: “Opporre le due estetiche di Boulez e Grisey mi permette di collocarmi meglio rispetto a entrambe e rispetto a me stesso. Ho trattenuto del mondo bouleziano una certa negatività creatrice, la negatività dei vincoli... e condivido con Grisey l'idea di una memoria creatrice. La mia personale estetica si definirà non come un compromesso tra le due (che sono contemporaneamente compatibili e antagoniste), ma come una terza via, più hegeliana, che è quella del movimento e della sostanza come negatività”.

Se la musica di Boulez (più che la musica di Stockhausen!) proviene come accennato dall'estetica del materiale, lo spettralismo di Grisey (l'ultima sua produzione aveva iniziato, per altro, da *Talea e Vortex temporum*, un confronto con la polifonia, con la tradizione e la storia – per giungere alla melodia in *Quatre Chants pour franchir le seuil*) è musica del processo (“perché essa consiste nel dissolvere il materiale, nel dematerializzarlo”).

“La musica per Grisey non si compone, non si organizza, essa si evolve. Per evoluzione, bisogna intendere un cambiamento sostanziale, una crescita indivisibile. La musica è un tessuto di cui possiamo apprezzare la granularità, la flessibilità, la morbidezza, e che si svolge a ondate sovrapposte... Grisey valorizza espressamente il divenire non le forme...”. Per Grisey il processo è tutto, come dirà: “...il processo è un oggetto dilatato, l'oggetto un processo contratto...”.

In breve:

- Il suono è il timbro!
- Il *Serialismo* decompone il suono nei parametri. È un'estetica dell'istante e della discontinuità.
- Lo *Spettralismo* identifica il suono e lo unisce nel timbro, è un'estetica della durata e della continuità.
- Al primo manca il processo, al secondo l'oggetto.

Ma avvertiva Adorno: “Non ci sono suoni senza relazioni e neanche relazioni senza suoni...” (*Musiques informelles*).

Recentemente Hugues Dufourt ha condotto alcune riflessioni molto interessanti sui paragoni possibili tra musica italiana e musica francese nel secondo dopoguerra (*Due strade divergenti sul cammino della modernità*, 2001).

Ponendo l'accento non sulle somiglianze ma sulle differenze, egli rileva che gli italiani si collocano sin da subito al di fuori dell'asse Parigi-Darmstadt (poi Parigi-Colonia); ciò è evidente nel modo scettico in cui viene accolta in Italia l'idea della *tabula rasa* che giunse sino al provocatorio epitaffio di Boulez “Schoenberg è morto” (testo del 1952, scritto in occasione della morte del grande Vienese – avvenuta l'anno prima – e riferito non tanto alla sua scomparsa fisica ma alla fine dell'influenza della sua musica...); in Italia l'adesione al post-webernismo è un fenomeno limitato se paragonato con la Francia mentre al contrario gli scritti di Schoenberg (il *Manuale di armonia, Stile e idea*) e Adorno (*Filosofia della musica moderna*) vengono tradotti, e quindi conosciuti, molto prima che in Francia.

In Francia trionfa l'elogio dell'*amnesia*, in Italia invece il dialogo – dialettico e non nostalgico, certo! – con la storia, con la memoria.

Gli italiani non sono mai schiavi della tecnologia, la vedono mezzo, strumento per la composizione (si veda l'atteggiamento empirico – che diventa sperimentale – dello Studio di Fonologia della RAI di Milano rispetto al GRM di Parigi o allo studio elettronico della WDR di Colonia, e i capolavori lasciatici con i mezzi scarsi di cui disponevano da Maderna, Berio e Nono...); gli italiani re-inventano, per primi, il virtuosismo strumentale (le *Sequenze* di Berio), re-inventano il teatro musicale quando ogni espressività strumentale, vocale o corporea era bandita, quando ogni idea di totalità era combattuta.

Sembra quasi di percepire in questo “scetticismo attivo” l'eco della lezione di Leonardo da Vinci – quasi contemporaneo di Giorgione – che in uno slancio pre-galileiano diceva: “Le cose mentali che non sono passate per il senso, sono vane e false...”. Per gli italiani, una musica che non fosse fatta per essere ascoltata – *sentita*, nel molteplice significato che assume nel nostro meraviglioso vocabolario questa parola – una musica in cui il sentire, il senso, il sensibile non fossero collegati all'ascolto, alla ragione e al sentimento, era “vana e falsa”: come per Hugues Dufourt.

Alessandro Melchiorre

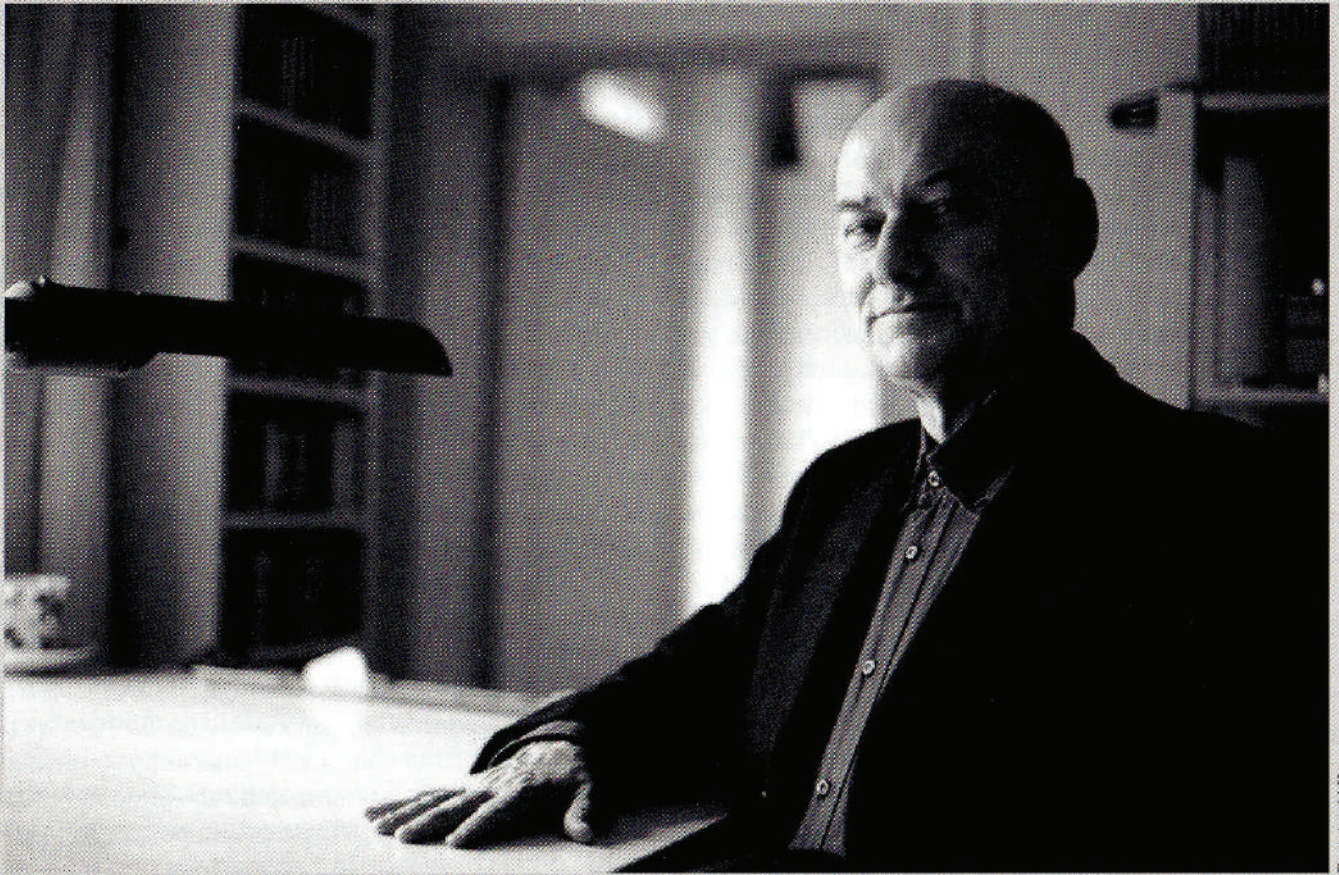


Foto Astrid Karger

Hugues Dufourt

Teatro alla Scala

domenica, 3 ottobre 2010, ore 20

Filarmonica della Scala**Frédéric Chaslin**, direttore**Gérard Caussé**, viola**Fartein Valen** (1887-1952)*Le cimitero marino*

op. 20 (1934)

10'

Hugues Dufourt (1943)*Le Cypres blanc* (2003/4)

per viola solista e grande orchestra

Prima esecuzione in Italia

35'

Jean Sibelius (1865-1957)*Sinfonia n. 5 in mi bemolle**maggiore* op. 82 (1915)

Tempo molto moderato

Andante mosso, quasi allegretto

Allegro molto

30'

In collaborazione con

TEATRO ALLA SCALA



INTESA  SANPAOLO

MI
TO
SettembreMusica

 **DAIKIN**
Il clima per la vita.

 **Takeda**

Takeda Italia Farmaceutici

nuovi mecenati
nuovi mecenati
nouveaux mécènes

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in diretta)

All'inizio degli anni Trenta, Fartein Valen compose alcuni brevi poemi sinfonici, dedicati alla grande poesia europea o a scenari naturali, che gli consentirono di acquisire una compiuta padronanza della scrittura orchestrale. Già da quasi un decennio, tuttavia, l'ormai maturo musicista norvegese di vasta cultura, formatosi in gioventù a Berlino, aveva elaborato – indipendentemente da Schoenberg – il suo caratteristico stile atonale, definito «contrappunto dissonante». Particolarmente fruttuoso dal punto di vista creativo fu il soggiorno di sei mesi a Maiorca tra il 1932 e il 1933, durante il quale Valen compose o iniziò ad abbozzare *Cantico di ringraziamento* op. 17 n. 2 (1932-33), *Nenia* op. 18 n. 1 (1932-33), *An die Hoffnung* op. 18 n. 2 (1933), *Epithalamion* op. 19 (1933) e *Le cimitero marin* op. 20 (1933-34); l'idea di un ulteriore pezzo, poi, *La isla de las calmas* op. 21 (1934), scaturì sul traghetto che riportava Valen a Valencia.

La composizione del *Cimitero marin* fu indotta dalla lettura di una traduzione dell'omonimo poemetto di Paul Valéry (1920) apparsa sul giornale «El Sol» l'8 maggio 1933. Capolavoro della letteratura del Novecento, il poemetto in sestine di decasillabi è una meditazione metafisica sul tempo, sul rapporto tra individuo e oggetto, tra coscienza

e corpo, articolata in un'azione quasi drammatica; il fatto che i versi fossero stati ispirati a Valéry dal cimitero di Sète, in Linguadoca, provocò in Valen un cortocircuito emotivo e intellettuale: «ciò mi fece pensare a un altro cimitero in Norvegia, un antico luogo di sepoltura in disuso dove erano state tumulate le vittime del colera, sul mare, nell'ovest, proprio vicino a dove vivo [Valevåg]. La musica non segue il poema in modo programmatico, ma sembra dar voce alle riflessioni che sorgono dovunque l'Uomo si trovi a faccia a faccia con la Morte». Grazie a questo cortocircuito della memoria s'assiste anzitutto a una trasfigurazione d'ambiente, dallo scenario mitico-mediterraneo di Valéry a un'atmosfera nordica e brumosa. La forma musicale trae avvio da un complesso tematico di cinque motivi che esaurisce il totale cromatico e il cui intreccio genera quindi sezioni di sviluppo integrate in una trama sinfonica continua, dove si profilano due ampie ondate di intensificazione e drammatizzazione prima che la musica ritorni, nell'epilogo, alla temperie riflessiva e sospesa dell'inizio.

Il cipresso bianco è un'immagine di alcuni testi orfici del VII secolo a. C.: un albero di luce, visione dell'aldilà, che indica ai morenti il cammino verso la dimensione dell'immortalità divina. A questa immagine di saggezza filosofica deve il titolo *Le Cyprès blanc* (2003-04) di Hugues Dufourt. Alla composizione per viola e grande orchestra è dunque sottesa l'«idea poetica» – per adoperare un concetto ottocentesco – della prova: l'anima (cioè l'individuo, qui «impersonato» dalla viola) intraprende un percorso sulla via di un'armonia felice e superiore, per accedere alla quale deve mettere alla prova, attraverso l'ascesi, le proprie risorse e qualità morali. Da tali presupposti derivano i caratteri di un'opera che, come scrive l'autore, «evoca l'usura del tempo, il turbine del cambiamento, la conoscenza dell'immutabile e, oggi come qualche tempo fa, la resistenza a un divenire pietrificato». Non si tratta di un concerto per viola e orchestra, ma piuttosto di una «meditazione» sinfonica con viola concertante, dove il solista è integrato nel tessuto orchestrale che lo circonda e con il quale intrattiene un rapporto organico e ambivalente di interazione: se da un lato la parte solistica è infatti la risultante del processo sonoro sviluppato dell'orchestra, dall'altro quest'ultima appare come una gigantesca cassa di risonanza della linea della viola. La



Fartein Valen



Jean Sibelius

tessitura dello strumento solista diviene inoltre il baricentro dell'intero ordito orchestrale, abbassato di un'ottava rispetto all'ordinario e quindi imperniato, quasi per effetto di una "scordatura", intorno al registro medio-grave.

Dal punto di vista formale, la struttura «intenzionalmente asimmetrica» del pezzo appare chiaramente percepibile. Dopo un'estesa introduzione orchestrale (*Lontano, lento*), la viola entra nel modo meno spettacolare che possa darsi: le note lunghe tenute, e suonate con la sordina, tracciano soltanto una delle fasce sonore della trama sinfonica, poi l'andamento si fa via via più mosso e agitato, la parte solistica, da rapsodica e frammentata assume connotazione e continuità virtuosistica e la musica cresce d'intensità sino ad accenti di vera e propria violenza sonora in quello che Dufourt chiama «l'episodio del mare scatenato».

Un'inversione di tendenza prepara poi la seconda parte, dove s'incatenano una serie di *Abgesänge*, canti d'addio che s'innestano l'uno sull'altro: un Adagio lungo come «una perorazione che non finisce», dove la viola riconquista un'espressione lirica e cantabile, per lo più spianata, che sembrava perduta per sempre, sia pure punteggiata da momenti d'inquietudine, prima della luce soffusa del commiato, increspata da morbidi arabeschi.

Jean Sibelius concepì la *Quinta Sinfonia* nel 1915 (a partire da alcuni abbozzi stesi fin dal 1914), per onorare i festeggiamenti organizzati a Helsinki in occasione del suo cinquantesimo compleanno. La partitura dovette attendere peraltro sino al 1919 prima di acquisire la forma definitiva; della *Quinta* Sibelius elaborò infatti – caso unico tra le sette sinfonie del compositore – tre versioni successive, tutte eseguite sotto la direzione dell'autore. Se dopo la *Quarta* (1910-11) Sibelius iniziò a ripensare la forma musicale nel senso di una maggiore indipendenza dagli archetipi costruttivi e retorici della tradizione (in primo luogo dalla forma sonata) così da valorizzare un approccio compositivo non sistematico ma orientato dalla logica interna del materiale sonoro di ogni singola composizione, questa ricerca attraversa le successive versioni della *Quinta*. La prima versione (1915) prevedeva ancora quattro movimenti separati, benché connessi dal punto di vista motivico; nella seconda (1916), oggi non più ricostruibile, i primi due movimenti erano incatenati l'uno all'altro per mezzo di un ponte; la terza (1919), la sola di cui Sibelius si ritenesse soddisfatto, mantiene la fusione dei primi due movimenti originari in un'unica arcata, intervenendo al contempo su diversi passaggi di tutta la sinfonia.

Sibelius non rese pubblica alcuna informazione sul contenuto espressivo della *Quinta* – che condivide comunque con la *Sesta* (1923), la *Settima* (1924) e il poema sinfonico *Tapiola* (1926) un immaginario ispirato alla natura e al mondo fantastico delle foreste nordiche, riflesso in un quaderno comune di abbozzi – ma il diario del compositore rivela che questa «confessione di fede» ruota intorno all'«idea poetica» condensata nei concetti «misticismo della natura e angoscia [*Angst*] della vita», colti nella fascinazione visiva e sonora che suscitò in lui uno stormo di cigni nei pressi di Ainola (21 aprile 1915). Immagine poi fissata nel maestoso tema centrale del finale, che costituisce il compimento delle sottili relazioni tematiche tra

i movimenti e dunque il punto d'arrivo dell'intero "racconto" compositivo della sinfonia. Che l'immagine dei cigni sia essenziale per la sostanza del lavoro è inoltre confermato dal fatto che il richiamo generativo iniziale (mi bemolle - fa - do) e buona parte del materiale del movimento centrale sono tratti dalle musiche di scena composte da Sibelius nel 1908 per la saga drammatica *Svanevit* [*Biancocigno*] di August Strindberg.

La traiettoria lento-veloce del primo movimento si snoda attraverso una struttura articolata in esposizione (di almeno tre nuclei tematici), riesposizione variata, sviluppo, ripresa abbreviata come sorta di apoteosi (il ponte introdotto nella versione del 1916) che conduce allo Scherzo; questo si fonda sulla trasformazione del richiamo

generativo iniziale. Il movimento centrale delinea invece una forma con variazioni, in cui il principio della continua trasformazione tematica e della proliferazione di motivi secondari comporta anche un episodio intermedio dramatizzante. Nel finale la traiettoria del primo movimento si rispecchia in un percorso inverso, veloce-lento: qui la forma si articola in esposizione e riesposizione, con il tema dei cigni, poi integrato da un controcanto espressivo, che conquista il primo piano fino ad ampliarsi, nella coda, in una perorazione grandiosa prima del celebre epilogo, con la cadenza conclusiva scandita da sei stentorei accordi a pieno organico.

Cesare Fertonani

Il titolo della composizione è tratto da un'immagine che si incontra in taluni testi orfici del VII secolo a.C. Il cipresso bianco è un albero di luce che indica ai morenti il sentiero della vita eterna. Questa visione dell'aldilà - una sorta di Apocalisse - costituisce paradossalmente una delle prime forme di coscienza storica nel mondo occidentale. Si tratta infatti delle peregrinazioni dell'anima che, per preservarsi, deve raggomitolarsi su se stessa e saper tendere le sue forze. Le migliori di queste cercano, mediante l'ascesi, di sottrarsi al fato comune, di liberarsi dal ciclo delle reincarnazioni per entrare, dopo la morte, in una solidarietà superiore e conoscere la sorte dei beati. L'Orfismo elabora la prima sapienza filosofica.

Io ho voluto fermarmi a questo momento della storia dove lo spirito esce dalle profondità della natura e cerca di raggiungere la società degli dèi. Più tardi, il mito del *Fedone* platonico esporrà le tradizioni memorabili sul viaggio delle anime attraverso le regioni sconosciute della terra. Sono depressioni marine, fiumi sotterranei e laghi stagnanti, lave brucianti e fanghi di cenere, contrade gelate e desolate. Il destino delle anime è collocato nelle regioni del mondo ed è posto ai confini della terra dove soggiornano i beati.

Le Cyprès blanc evoca l'usura del tempo, il vortice del mutamento, la conoscenza dell'immutabile e, oggi come non mai, la resistenza a un divenire pietrificato. Non è un concerto per viola, quanto piuttosto una meditazione per viola e orchestra, sul modello di *Harold en Italie*. Una sinfonia per orchestra e viola principale è sembrata a Berlioz il genere più appropriato sia per illustrare i legami del cosmo e del destino sia per esprimere i sogni della melanconia.

Nel *Cyprès blanc*, il solista si stacca dall'orchestra all'ottavo minuto e non emerge mai veramente, come se dovesse lui pure liberarsi dalla fatalità delle morti successive. La struttura del brano è in-

tenzionalmente asimmetrica: dopo il lungo preambolo, senza solista, dopo l'episodio del mare scatenato, viene una seconda parte che è insieme un adagio, una perorazione che sembra non finire mai e che dà spazio al solista di ostentare una forma riconquistata di lirismo.

La tessitura della viola sposta il centro di gravità dell'orchestra che risulta abbassato di un'ottava, dando così un rilievo alle sonorità ordinariamente più eclissate del sotto-registro medio. I rapporti tradizionali del solista e dell'orchestra sono invertiti poiché tutta la massa orchestrale è chiamata a oscillare, al modo d'una cassa di risonanza, intorno a linee direttrici tracciate dalla voce solitaria della viola.

In orchestra, la qualità sonora è una proprietà suscitata, una realtà superiore in cui gli elementi tradizionali della composizione - armonia, contrappunto, ritmo, metrica, strumentazione - sono chiamati a fondersi. L'unità sinfonica è oggi quella d'una forza interiore di dispiegamento, e la forma risultante finisce per confondersi con un continuum di trasformazioni. Vi si parla di campi, di ramificazioni, di vortici, di textures.

Lo *Sturm und Drang* aveva inaugurato, con il soggettivismo, lo stile della tensione in fermento. L'orchestra di oggi esprime quello della tensione disordinata, della distorsione e dello stress. Ma impone le sue regole di coesione interna. Non si può intervenire artificialmente nella economia di un tutto organico.

Commissionata dal Festival Musica di Strasburgo e dall'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, questo concerto per viola e orchestra è stato eseguito la prima volta da Gérard Caussé e dall'Orchestre Philharmonique du Luxembourg sotto la direzione di Pierre-André Valade al Festival Musica di Strasburgo 2004.

Hugues Dufourt

Frédéric Chaslin

Frédéric Chaslin è nato a Parigi, ha studiato al Conservatorio di Parigi e al Mozarteum di Salisburgo.

Nel 1989 ricopre il ruolo di assistente di Daniel Barenboim a Bayreuth e Parigi; nel 1991 è assistente di Pierre Boulez all'Ensemble Intercontemporain.

Nello stesso periodo viene nominato direttore musicale all'Opéra di Rouen.

La sua carriera professionale in campo operistico e sinfonico lo ha portato nei maggiori teatri e festival. Ha diretto più di centodieci recite allo Staatsoper di Vienna, è regolarmente ospite del MET di New York dal 2002, della Staatsoper di Monaco dal 2003, della Deutsche Oper di Berlino dal 1997. Il suo repertorio operistico comprende più di 120 opere in francese, italiano, tedesco, russo, inglese.

La sua carriera in Italia è iniziata nel 1994 al Teatro La Fenice con i Racconti di Hoffmann, successivamente con La sonnambula e nel 2006 con La Juive, con la partecipazione di Neil Shiccof.

Ha poi diretto a Genova, Parma, Roma (Teatro dell'Opera, La Favorite, 1997), Milano (Rai, 1991) e a Trieste.

Dal 2004 è regolarmente ospite dell'Orchestra della Toscana a Firenze, sia come direttore che come pianista (Beethoven, Quinto concerto per pianoforte, gennaio 2009).

Ha debuttato al Teatro Comunale di Bologna nell'aprile 2010.

Chaslin è anche compositore: ha già scritto cinque opere, la cui ultima Le Cime Tempestose, registrata a Valencia con il Coro dell'Orchestra Filarmonica e solisti internazionali, ha riscosso grande successo di pubblico e di critica.

Ha pubblicato il volume Music in Every Sense, sulle difficoltà comunicative tra la musica moderna e il pubblico contemporaneo.

Il direttore generale Charles MacKay del Teatro dell'Opera di Santa Fe l'ha recentemente nominato chief conductor. Chaslin aprirà quindi la stagione 2011 con il Faust di Gounod.



Frédéric Chaslin

Gérard Caussé

Gérard Caussé, violista leader in Francia, è ampiamente riconosciuto tra i pochi grandi talenti internazionali che hanno contribuito a imporre la viola come strumento solista.

È approdato al riconoscimento internazionale a metà degli anni Settanta come membro fondatore e viola solista dell'Ensemble Intercontemporain guidato da Pierre Boulez. Pur continuando a essere un campione del nuovo repertorio per viola, con oltre dieci concerti scritti appositamente per lui (di recente ha debuttato in concerti per viola scritti da Philippe Hersant e Katsuhiro Oguri), Gérard Caussé è apparso come solista con molte delle più prestigiose orchestre del mondo, eseguendo repertori che spaziano

dalla musica barocca a Bruch, Berlioz, Bartók, Stravinskij, Britten, Walton, Martinù, e Mozart, che egli ritiene essere stato il primo a capire le potenzialità e l'unicità della viola.

Dal 2002 al 2004, Gérard Caussé è direttore artistico della Toulouse National Chamber Orchestra, suona con l'Orchestre National de France, la Filarmonica di Radio France, l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre du Capitole de Toulouse, la Filarmonica di Montpellier, l'Orchestre de la Suisse Romande, la Filarmonica di Lussemburgo e la São Paulo Symphony Orchestra.

Gérard Caussé suona una viola Gasparo da Salò (1560) ed è professore presso la Scuola Reina Sofía di Madrid.



Gérard Caussé

La Filarmonica della Scala è una compagine indipendente fondata da Claudio Abbado insieme ai musicisti scaligeri nel 1982 con l'obiettivo di sviluppare il repertorio sinfonico nel contesto della grande tradizione operistica del Teatro. La Filarmonica realizza una autonoma stagione di concerti e la stagione sinfonica del Teatro in base ad accordi sanciti da una convenzione con il Teatro alla Scala. La Filarmonica ha instaurato rapporti di collaborazione con i maggiori direttori della scena internazionale: dalle prime stagioni Abbado è affiancato da Carlo Maria Giulini, Georges Prêtre, Lorin Maazel e Wolfgang Sawallisch. Riccardo Muti assume il ruolo di Direttore Principale dal 1987 al 2005, offrendo un decisivo contributo alla crescita artistica dell'orchestra. Dal 2006 la Filarmonica intensifica la collaborazione con Daniel Barenboim, Daniele Gatti e Riccardo Chailly. Il concerto inaugurale della stagione 2009/10 è diretto da Antonio Pappano, mentre l'apertura della stagione 2010/11 vede sul podio Valery Gergiev, che festeggia 20 anni di collaborazione con l'orchestra. Tra i maestri che hanno contribuito alla crescita artistica della Filarmonica ricordiamo Leonard Bernstein, Semyon Bychkov, James Conlon, Gustavo Dudamel, Peter Eötvös,

Christoph Eschenbach, John Eliot Gardiner, Daniel Harding, Philippe Jordan, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Gennadij Rozdestvenskij, Esa-Pekka Salonen, Giuseppe Sinopoli, Yuri Temirkanov, Franz Welser-Möst. Oltre ai concerti al Teatro alla Scala, la Filarmonica realizza numerose tournées, che hanno complessivamente superato gli 800 concerti fuori sede dalla sua fondazione. Le prime tournées internazionali sono guidate da Carlo Maria Giulini; con Riccardo Muti la Filarmonica suona ai Festival di Salisburgo e di Lucerna e in tutte le capitali musicali dell'Europa e dell'Asia. Nelle ultime stagioni ricordiamo il debutto negli Stati Uniti con Riccardo Chailly nel 2007 e in Cina con Myung-Whun Chung nel 2008, anno che segna anche il ritorno dell'orchestra al Musikverein di Vienna con Daniele Gatti. Nel corso del 2009 la Filarmonica debutta alla Philharmonie di Berlino con Daniel Barenboim e realizza tournées europee con lo stesso Barenboim e Myung-Whun Chung, oltre a tornare a Parigi con Pierre Boulez e Maurizio Pollini. Gli impegni del 2010 includono il ritorno in Asia con Semyon Bychkov in occasione dell'Expo di Shanghai ed a Berlino con Diego Matheuz. La Filarmonica ha commissionato nuove composizioni a Giorgio

Battistelli, Carlo Boccadoro, Azio Corghi, Luis de Pablo, Pascal Dusapin, Peter Eötvös, Ivan Fedele, Luca Francesconi, Salvatore Sciarrino, Giovanni Sollima e Fabio Vacchi. Impegnata nella diffusione della musica presso le nuove generazioni, l'orchestra apre alle scuole le prove di tutti i concerti della stagione. È al fianco delle principali istituzioni scientifiche e associazioni di volontariato della Città di Milano, per le quali realizza prove aperte e concerti dedicati. È regolarmente impegnata per il festival MiTo in concerti in grandi spazi che hanno avvicinato un vastissimo pubblico alla musica sinfonica. La Filarmonica ha realizzato una consistente produzione discografica per Sony, Decca, Emi. Di particolare rilievo sono le Sinfonie di Beethoven con Carlo Maria Giulini, le Cantate di Rossini con Riccardo Chailly e l'integrale sinfonica beethoveniana diretta da Riccardo Muti. I concerti della Stagione della Filarmonica sono regolarmente trasmessi in differita televisiva da Rai3, in diretta radiofonica da Radio3 e su medici.tv. L'attività della Filarmonica della Scala non attinge a fondi pubblici ed è sostenuta da UniCredit Group, Major Partner istituzionale dell'Orchestra.



Foto Silvia Lelli

Filarmonica della Scala



Foto Lelli Masotti

Luciano Berio e Luca Francesconi

Quintetto Bibiena

Giampaolo Pretto, flauto

Paolo Grazia, oboe

Alessandro Carbonare, clarinetto

Roberto Giaccaglia, fagotto

Stefano Pignatelli, corno

Christian Cassinelli (1979)

Eco loquace che incanti... (2008)

12'

per quintetto di fiati

Prima esecuzione a Milano

Pasquale Corrado (1979)

Quintessence (2009)

14'

per quintetto di fiati

Prima esecuzione a Milano

György Ligeti (1923-2006)

Sei Bagatelle (1953)

12'

per quintetto di fiati

Allegro con spirito

Rubato. Lamentoso

Allegro grazioso

Presto ruvido

Adagio. Mesto

Molto vivace. Capriccioso

Luca Francesconi (1956)

Attesa

10'

per quintetto di fiati

(1990, rev. 2009)

Luciano Berio (1925-2003)

Opus Number Zoo (1970)

10'

per quintetto di fiati recitante

Testo di Rhoda Levine

Ballo campestre (Barn Dance)

Il cavallo (The Fawn)

Il topo (The Grey Mouse)

I gattacci (Tom Cats)

In collaborazione con



FONDAZIONE SPINOLA BANNA PER L'ARTE

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

La formazione usuale del quintetto per fiati comprende flauto, oboe, clarinetto, fagotto e corno; l'uso "alternativo" di flauto in sol e flauto piccolo, di corno inglese e di clarinetto piccolo in mi bemolle, amplia la tavolozza timbrica all'interno del raggruppamento.

Le origini del quintetto per fiati si perdono naturalmente nell'uso di trascrivere per gli strumenti a disposizione le musiche di cui la vita pubblica o privata di un determinato luogo avesse bisogno.

L'assetto basilare delle voci umane – soprano, contralto, tenore e basso – trovava una corrispondente distribuzione nei complessi strumentali, sia pure all'interno di uno stesso tipo di colore; in passato, infatti, gli "assiemi" erano prevalentemente "uniformi", cioè costituiti da strumenti di timbro uguale, solo diversi nel formato per coprire tutta la gamma delle altezze: così le "bandes" dei violini reali in Francia, così i "concerti" di flauti o gli "equales" per quattro tromboni.

L'impulso decisivo a una più marcata indipendenza espressiva emerge nel Settecento dalla pratica della musica d'intrattenimento (serenate, divertimenti, cassazioni), spesso eseguita all'aperto o in movimento, dove la maneggevolezza dello strumento a fiato poteva risultare più vantaggiosa.

Progressi tecnici e meccanici aprirono nella seconda metà del secolo possibilità di combinazioni prima non immaginabili, come si vede bene in quella sorta di laboratorio di musica strumentale che era il centro di Mannheim, tanto importante per l'arte di Wolfgang Amadeus Mozart, poi diffuso in Europa da Antonín Reicha e Franz Danzi. Nel Novecento, pur conservando traccia delle sue radici nella musica d'intrattenimento, il quintetto per fiati è diventato anche banco di prova per le più rigorose costruzioni formali, come il *Quintetto* op. 26 di Arnold Schoenberg.

Qualche indicazione orientativa sulle composizioni in prima esecuzione a Milano.

Il titolo di *Eco loquace che incanti...* di Christian Cassinelli rimanda al mito di Eco e Narciso e alla realtà fisica del "riflesso"; così, spiega l'autore, «l'idea principale alla base del pezzo è la variazione di un delay o ritardo»: uno strumento propone una figura, un altro la riprende con varianti, quindi il gesto passa via via a tutti gli altri in un riflettersi di leggerezze e ispessimenti; quasi alla conclusione, una sorta di corale prepara l'ultimo episodio. Si delinea una struttura ternaria che procede «a partire da un ambiente di "quasi bisbiglian-

do" a uno di chiassosa loquacità, per poi ritornare allo stato iniziale»; il tessuto attraversa vari raggruppamenti, con gli strumenti a coppie, a trio o al completo, a parte il rilievo di due cadenze solistiche, prima dell'oboe poi del fagotto. Al fraseggio è prescritta una esecuzione priva di vibrato, il fagotto sperimenta anche tecniche di suono multifonico, mentre alla scelta degli esecutori sono lasciati alcuni brevi passaggi di figurazioni rapide.

Quintessence di Pasquale Corrado prevede quattro momenti principali. Nel primo, *con fuoco*, domina il ritmo puntato su intervalli di settima o di nona che poi si spianano sulla nota ribattuta o tenuta. Nella seconda sezione (*pulsante*) domina una figura cromatica proposta dapprima dal clarinetto, poi ripresa dagli altri; attorno si stende un alone timbrico di suoni-soffio, o di soffi sulle sillabe *tu-te*, sviluppato in un tessuto leggero tagliato ogni tanto da penetranti *fortissimi*. Nel terzo episodio (*elettrico*) particolare vitalità assume il clarinetto, impegnato in una serie di mordenti e trilli che poi si trasmettono ai compagni; dall'amalgama esce alla fine ancora il clarinetto per una sorta di cadenza solistica. Nell'ultimo episodio (*increspato*) tenui vibrazioni di note ribattute increspano una base di prevalente staticità; il pezzo sembra concludersi nella sua "quintessenza", punteggiando di soffi uno spazio rimasto vuoto.



Christian Cassinelli

Della composizione di Luca Francesconi esistono due versioni: quella che stiamo per ascoltare (*Attesa*), per flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto, e un'altra, intitolata *Attesa nello spazio*, nella quale i suoni dei medesimi strumenti vengono amplificati e spazializzati (cioè diffusi da quattro fonti sonore, due collocate di fronte, due alle spalle dell'ascoltatore). Ma anche con i suoni "naturalisti" il lavoro, composto nel 1990 e dedicato a Bruno Maderna, testimonia un'attenzione sensibilissima a convalidare la natura e le vicende del suono puro nella concreta realtà di un fraseggio: Luca Francesconi sviluppa infatti i portati post-weberniani secondo uno stile personale che avvalorava l'astrattezza delle figure in un vitalistico tessuto linguistico, si vorrebbe dire, in un plastico ottimismo. Il rapporto, ad esempio, fra singolo strumento e gruppo costituisce un primo orientamento della partitura; nella quale si legge ogni tanto l'indicazione "solo" per passi emergenti di questo o quello strumento, a indicare più un atteggiamento esecutivo che una effettiva "solitudine" di esibizione.

Francesconi, proprio per la consumata maestria nel trattare ogni strumento, non cade mai nell'idoleggiamento di puri materiali in sé, né nella serie di arbitrari monologhi. Dopo una sorta di introduzione aperta da un accordo in *forte*, subito seguito da un brusio di oscillazioni in *pianissimo*, si entra nel vivo con una cadenza del flauto, con la cui acutezza gli altri strumenti giocano a rimpiattino; si aggiungono nuove figure, in speciale evidenza l'increspatura di note ribattute e percussive, legati carezzevoli, densità e rarefazioni; a turno il clarinetto, l'oboe, il fagotto "raccontano" le loro avventure in disegni sempre cesellatissimi. Verso la conclusione s'instaura un nuovo senso di calma, con immersioni in brevi zone d'ombra; un ultimo episodio, *Calmo e misterioso*, si distingue per delicate sincronie, punti isolati, macchie, da cui emerge il "solo" del corno, veramente fastoso per varietà di combinazioni fino all'attonito sfumare in *pianissimo* del pezzo.

Questa suite di *6 Bagatelle* di György Ligeti per quintetto di fiati è stata composta nel 1953 quando György Ligeti, allora trentenne, insegnava armonia e contrappunto all'Accademia Musicale di Budapest, senza rinunciare ad appassionati arrangiamenti e brevi composizioni basate su musiche contadine; anche lavori più audaci, ma tenuti per sé e fatti conoscere solo dopo il 1956, quando Li-

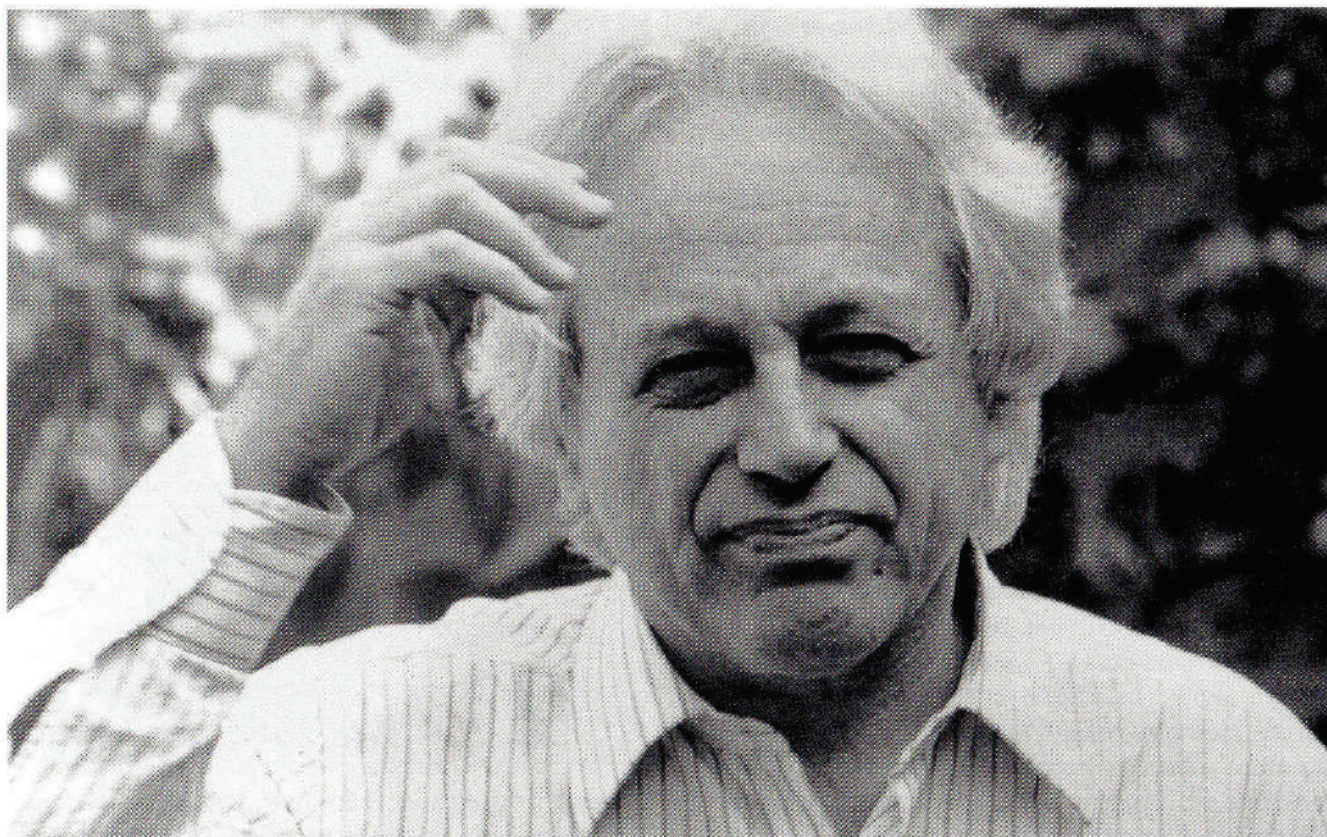


Pasquale Corrado

geti lasciò la patria per recarsi a Vienna e a Colonia, entrando così in contatto con le correnti più avanzate dell'avanguardia musicale europea.

Eseguite la prima volta il 6 ottobre 1969 a Södertälje in Svezia, le *6 Bagatelle* mostrano l'influsso evidente delle stelle di prima grandezza che hanno guidato la formazione del giovane Ligeti: Béla Bartók, Leóš Janáček e Igor Stravinskij, intendendo il termine "bagatella" nel senso di aforistica pregnanza più che di facile disimpegno.

Due caratteri si alternano, il vitalismo ritmico e la malinconia dolente: il primo brano (*Allegro con spirito*), vicino al tono di festa popolare del *Quintetto Mládí* (*Gioventù*) di Janáček, vede la stessa formula di poche note cambiare colore passando identica in ogni strumento, burlesco, ironico, stridente nei ciuffi argentei del flauto piccolo; l'altra faccia, quella malinconica, domina nel successivo *Rubato. Lamentoso*, per tornare al vitalismo con il terzo brano, il più ampio della serie, dove la larga melodia del flauto trova un accompagnatore spassoso nel disegno ostinato e divincolato del fagotto. Segue il *Presto ruvido*, fulmineo nei suoi scatti sincopati, quindi l'*Adagio. Mesto*, omaggio alla "memoria di Béla Bartók": aperto da alcuni rintocchi funebri, procede fra il lirico e il grottesco fino alla mite consonanza di un accordo per-



György Ligeti

fetto. Rallegrato da uno scintillio volubile e costante, l'ultimo brano non fa mistero dell'amore per Stravinskij, con i suoi ritmi petulanti di robusta salute: tutto finisce con un gesto *nonchalant* del corno sigillato da una nota del fagotto.

Opus Number Zoo di Luciano Berio, composizione brillante e amabile allo stesso tempo, era stata sbazzata nel 1951 dal giovane Berio per due clarinetti, due corni e la voce di Cathy Berberian; nel 1970 il brano fu rielaborato per quintetto di fiati, destinato a un pubblico di giovani e ripensato per quattro poesie di Rhoda Levine in una libera e spiritosa traduzione di Vittoria Ottolenghi, con la recitazione affidata questa volta agli stessi solisti. Le poesie di Levine narrano le vicende di animali, un po' nel genere delle *Histoires naturelles* di Jules Renard musicate da Ravel, e la composizione s'inserisce nel filone di *Pierino e il lupo* di Prokof'ev, senza tuttavia alcuna struttura didattica, collegandosi pure ai lavori con recitazione ritmata di Stravinskij e Poulenc; ma in Berio il tessuto della musica non lascia spazi vuoti e le parole si sovrappongono o scivolano sulla musica in un continuo lampeggiare di pungenti combinazioni ritmiche.

Seppure dedicate ai bambini, le favole di Levine nascondono una loro morale: in *Ballo campestre* il gioco sottile di legati-staccati s'innesta sull'ambigua scaltrezza con cui la volpe, per Esopo il vero re degli animali, balla con un troppo fiducioso pulcino fra robusti ritmi campestri; una trama delicatissima è lo sfondo di *Il cavallo*, con il clarinetto che ripete un motivo circolare sul suono errante del corno: musica che evoca il silenzio mentre lontano infuria la guerra, lasciando il primo piano all'interrogativo insistente: "per quale ragione?". Se il brano corrisponde all'Adagio di una minuscola sonata, *Il topo* è lo Scherzo, deliziosa miniatura di un vecchio topolino moraleggiante fra lo squittire di note ribattute. Chiude la leggiadra composizione un Rondò, *I gattacci*, trasferito dal Bronx a Firenze, con i due felini Omar e Bartolomew che diventano Cecco e Sforacchioni: nella prima parte si fissano come gaglioffi, poi si gonfiano d'invidia e si lanciano in un duello che li lascia scodati e senza baffi.

Giorgio Pestelli

(per gentile autorizzazione della Fondazione
Spinola - Banna per l'Arte)

Quintetto Bibiena

Il Quintetto Bibiena nasce nel 1993, e in breve si accredita come uno degli ensemble più innovativi del panorama concertistico europeo, conseguendo il II premio (I non assegnato) al 42° Concorso dell'ARD di Monaco:

immediatamente invitato dal Cidim a far parte dei gruppi di punta scelti dall'Italia per "Nuove Carriere" '94, da allora effettua centinaia di concerti in Italia, Francia, Austria, Germania, Sudamerica e molti altri paesi.

Discograficamente il Bibiena debutta nel 1995 con Flamen (dall'omonimo brano di Ivan Fedele a loro dedicato), contenente tra l'altro l'integrale di Ligeti, per Ermitage. Seguono ben presto l'integrale per fiati e pianoforte di Poulenc e Musorgskij-Borodin per Agorà; numerose le partecipazioni radiofoniche, tra cui spicca quella ai Concerti del Quirinale di RadioTre nel 2004. Dal 1993 il Bibiena propone con successo la sua peculiare strategia artistica: una combinazione di repertorio puro, nuova musica e arrangiamenti,

alcuni dei quali pensati per un impiego più teatrale della loro professionalità, che li vede anche nella veste di attori. Famose le loro versioni per quintetto recitante di Pierino e il lupo di Prokof'ev, della Boîte à joujoux di Debussy, del Racconto del controfagotto di Andrea Chenna, registrato in DVD nel 2008 con l'ensemble Spira Mirabilis; altre trascrizioni puramente musicali hanno avuto larga eco, tra cui la versione di C. Ballarini dei "Quadri" di Musorgskij e quella di G. Pretto della II Sonata di Debussy. Scrivono brani originali per il Quintetto Bibiena, che ne cura la prima esecuzione, compositori come Ivan Fedele e Matteo D'Amico, Carlo Boccadoro e Alberto Colla, Riccardo Nova, Andrea Chenna, Nicola Campogrande, Giovanni Sollima, Stefano Bellon. Il gruppo collabora con pianisti come Campanella, Dalberto, Lucchesini, Cominati; con l'Orchestra d'Archî Italiana e Mario Brunello; con la cantante

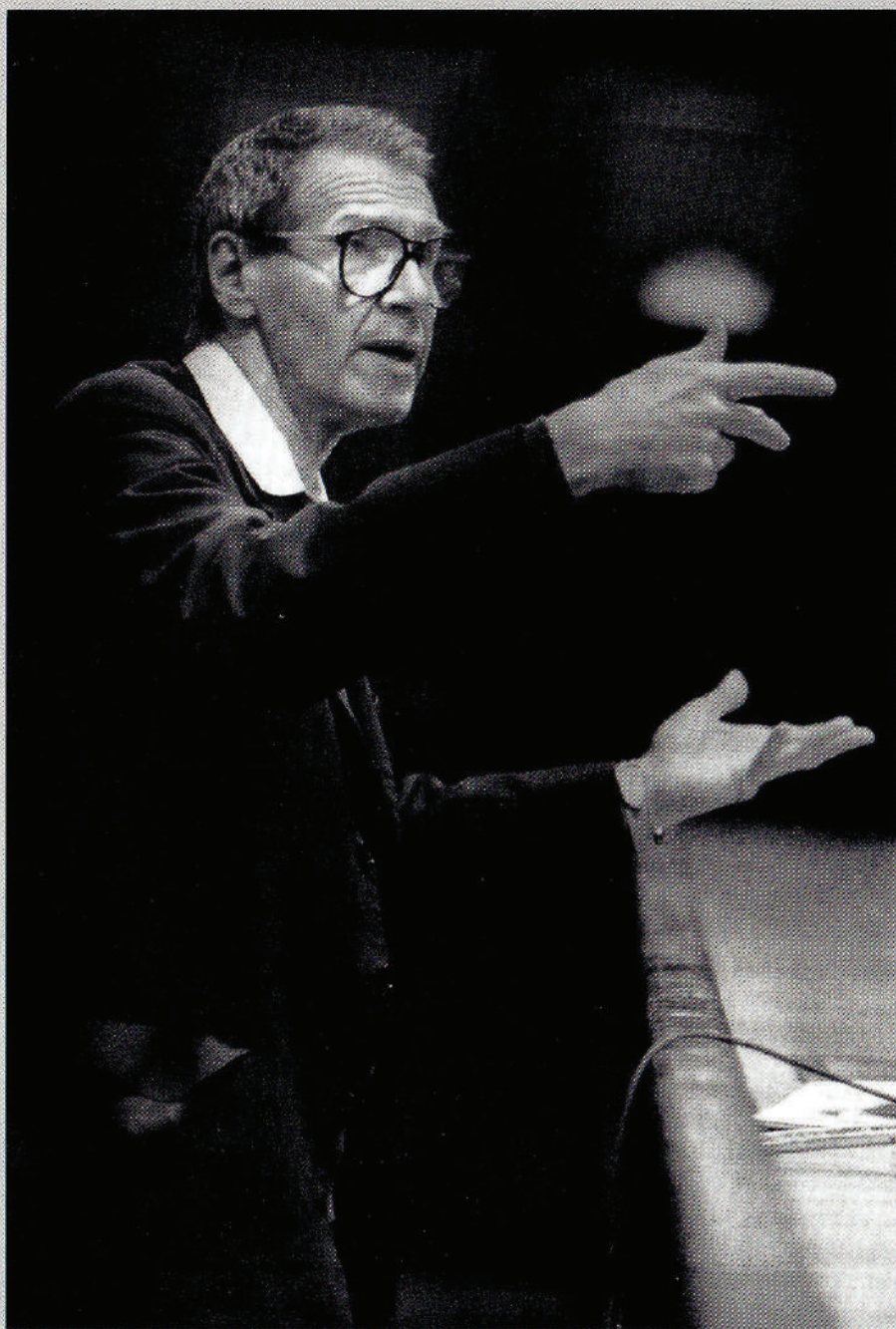
Luisa Castellani; col percussionista indiano B.C. Manjunath. Collabora con Luca Francesconi al progetto Banna Musica per la valorizzazione dei due giovani compositori, Christian Cassinelli e Pasquale Corrado.

Già impegnati per qualche anno nella docenza ai Corsi Speciali della Scuola di Musica di Fiesole, nel 2003 i cinque sono invitati a tenere un Seminario di Musica da Camera all'Accademia Chigiana di Siena; nello stesso anno la giuria del Premio Abbiati conferisce loro il premio "Filippo Siebancek" per l'attività artistica svolta e per l'aspetto didattico delle trascrizioni che promuove.

Dopo un concerto salutato da particolare successo alla Società del Quartetto di Milano nel 2006, il critico Angelo Foletto scrive: "Non è normale essere un'orchestra di cinque strumenti. Non è facile essere uno strumento fatto di cinque esecutori; ancor meno se si è fiati. Da molti anni il Quintetto Bibiena ci riesce".



Quintetto Bibiena



György Kurtág

Auditorium San Fedele

domenica, 10 ottobre 2010, ore 20.30

Scharoun Ensemble Berlin**Andrea Pestalozza**, direttore***Alda Caiello**, soprano**Luigi Gaggero**, cimbalom**Luca Mosca** (1957)*Words to score a Rhyme*

Libro II (2005)

20'

Quindici haiku su testi

di Gianluigi Melega

per voce femminile, violino,
violoncello e pianoforte**Gilberto Cappelli** (1952)*Rosso* (2010) per orchestra da camera*

20'

Commissione di Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

Claudio Ambrosini (1948)*La dona danada*

(dai "Canti dal Lazareto Vecio")

per soprano, cimbalom esteso

e piccolo insieme (2010)*

8'

Testo di Claudio Ambrosini

Commissione di Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

György Kurtág (1926)*Scene da un romanzo* op. 19 (1979-1982)

19'

15 canzoni su poesie

di Rimma Daloš per soprano,
violino, contrabbasso, cimbalom

In collaborazione con

La collaborazione fra Gianluigi Melega e Luca Mosca è venuta ormai ad assumere un carattere quasi simbiotico, tale è l'immediatezza di corrispondenze fra le parole dell'uno e la musica dell'altro, la precisione con cui l'invenzione musicale riesce naturalmente a commisurarsi all'intenzione poetica. La felicità di risultati di questa collaborazione si è via via concretizzata non solo nelle tre creazioni per il teatro musicale – *Mr. Me* (del 2003), *Signor Goldoni* (2007) e *Freud, Freud, I love you!* (2009) – ma anche in una produzione vocale da concerto, di cui i due libri di *Words to score a rhyme*, per voce, violino, violoncello e pianoforte, rappresentano un felicissimo esempio. Melega ne ha espressamente scritto i testi nella forma di brevissimi *haiku*, ispirati alla tradizione giapponese. Gli *haiku* in lingua inglese di Melega non ne osservano però la rigidità metrica, espandendone inoltre la struttura da tre a, generalmente, cinque versi, ma conservandone l'acutezza d'espressione, il senso di fulminante rivelazione.

Se la stessa lingua inglese offre a Mosca la possibilità di disporre di un ritmo verbale più sciolto e flessibile, il percorso musicale da lui costruito sui ventotto componimenti poetici – quindici quelli del secondo libro, eseguito in quest'occasione e risalente

al 2005 – ne segue la mutevolezza di spunti integrando la voce a una scrittura strumentale dalle altrettanto mutevoli risorse e risolta in una notevole varietà di registri espressivi: serenità, dramma, gioco, sensualità, ironia, follia, malinconia si alternano secondo un apparente disordine che si svela nella sua concezione unitaria proprio attraverso questa molteplicità di situazioni. La varietà di registri che li connota si dispone dunque secondo una sorta di teatralità dell'anima tale da offrire, secondo lo stesso compositore, "un ritratto in musica di un essere umano in tutta la sua complessità, le sue contraddizioni, le sue follie". La scrittura vocale è espressamente concepita secondo le caratteristiche della voce di Alda Caiello, cui la composizione è dedicata "con amicizia e ammirazione", su un tessuto strumentale di esemplare, antiromantica trasparenza, in cui proprio la molteplicità dei livelli espressivi vuole volutamente offrire a chi ascolta la scelta di un suo personale "percorso percettivo".

Completato il 4 marzo di quest'anno, *Rosso* per orchestra da camera di Gilberto Cappelli era stato preceduto dal più breve *Frammento Rosso*, eseguito per la prima volta nel 2007 a Venezia e dedicato



Gianluigi Melega e Luca Mosca



Gilberto Cappelli

a Giacomo Manzoni. Stesso organico, ma stavolta la dedica vuole essere un partecipatissimo ricordo del compositore Federico Incardona, scomparso nel 2006. Alla scelta del titolo non è estranea l'attività di pittore di Cappelli, da lui stesso considerata speculare e integrata alla sua poetica musicale: la scelta del rosso, fra i suoi colori preferiti, è tutt'altro che casuale, sia per l'intima corrispondenza che Cappelli intravede fra questo colore e la personalità dell'amico scomparso, sia in relazione al senso di forte drammaticità che, con evidenza, informa la composizione dell'intero brano.

Con un ensemble di pochi strumenti – flauto in do (e flauto basso), clarinetto basso (e clarinetto in si bemolle), percussione (con soli tre strumenti: gran cassa, tam tam e piatto sospeso grave), violino, viola, violoncello e pianoforte – Cappelli costruisce infatti una composizione il cui carattere intensamente drammatico è evidente fin dalle indicazioni che il compositore pone in calce alla partitura, riguardo al tipo di sonorità da realizzare: “Il suono per tutto l'arco della composizione deve essere lacerante, ruvido, sporco, rauco e violento. Evitare nel modo più assoluto un suono dolce ed elegante. Usare invece un suono amaro e brutalmente inelegante”. Indicazioni come “lacerante”, “profondamente”, “con

tutta la forza” percorrono l'intera partitura; il pedale del pianoforte deve essere quasi costantemente tenuto, determinando cumolazioni sonore ancor più accentuate, sempre nella parte pianistica, dai tremoli, intesi come “unico suono” da assimilare alle note tenute degli archi, il cui vibrato deve essere sempre “rapido (stretto) e nervoso”.

Il procedere della composizione viene spiccatamente caratterizzato dal continuativo uso del crescendo, come un erompere continuo dell'angoscia. Ad alcuni, brevi momenti di premonitrice stasi seguono subitanei e reiterati accessi di esplosiva drammaticità: un susseguirsi di esacerbazioni, di interiore rivolta contro l'inaccettabile, fino all'estinzione del suono nell'esauito svanire delle pagine conclusive.

La dona danada di Claudio Ambrosini, ancora in via di completamento al momento della stesura di queste note, si basa su testi dello stesso compositore tratti dai *Canti dal Lazaretto Vecio*, serie di brani per voce e strumenti di cui questo è la prima parte compiuta. Lo spunto dei *Canti* è dato dalle iscrizioni lasciate sui muri dell'antico lazaretto, sulle isole della laguna veneziana, da marinai, mercanti o da chiunque, proveniente da terre lontane, dovesse trascorrervi un periodo di quarantena per prevenire eventuali epidemie. L'idea è quella, spiega Ambrosini, di “dar vita a una serie di ritratti di queste persone (inclusi medici, guardiani, infermiere ecc.) a vario titolo costretti a rimanere sull'isola”.

La dona danada è scritto per voce, cimbalom “esteso” e piccolo insieme, costituito da flauto (e flauto basso), clarinetto basso, violino, viola e violoncello. “Ho avuto l'idea di creare una sorta di ‘alter-ego’ del cimbalom accostando allo strumento tradizionale alcune altre percussioni – campanacci, temple block, campane a vento di vari materiali, tra cui conchiglie e vetro (qui “Venezia” riaffiora!) – che espandono, ‘estendono’ le possibilità del cimbalom e nello stesso tempo ne sottolineano lo smalto e la bellezza”.

Dal dato concreto di queste antiche iscrizioni, Ambrosini trae le suggestioni per l'invenzione di un personaggio immaginario, quello, appunto, che dà il titolo al brano. “Sul personaggio di questa donna ‘dannata’ possiamo solo fantasticare e immaginare: perché era lì? Per malattia, per volontà, per amore? Di lei non sappiamo nulla, se non ciò che riusciamo a dedurre dalle parole che ci ha lasciato, quasi la traccia di un monologo, appassionato, disperato”.

Gli immaginari frammenti delle iscrizioni sopravvissute al tempo vengono destinati alla voce, mentre le

parti perdute, cancellate, vengono idealmente ricomposte dalla parte strumentale, tornando così a integrarsi in un ritratto compiuto. Più che alla narrazione di una vicenda, reale o immaginaria che sia, l'intenzione è quella di dar luogo a una situazione musicale, a un 'teatro d'ascolto', "un 'teatro' – sottolinea Ambrosini – la cui 'azione' ha luogo nella mente di chi ascolta, e non su un palcoscenico": è dunque dentro la musica che va ricercata la verità di un personaggio non 'raccontato', ma vivente nella sospensione di una narrazione puramente sonora, più vera di qualsiasi puntuale indicazione.

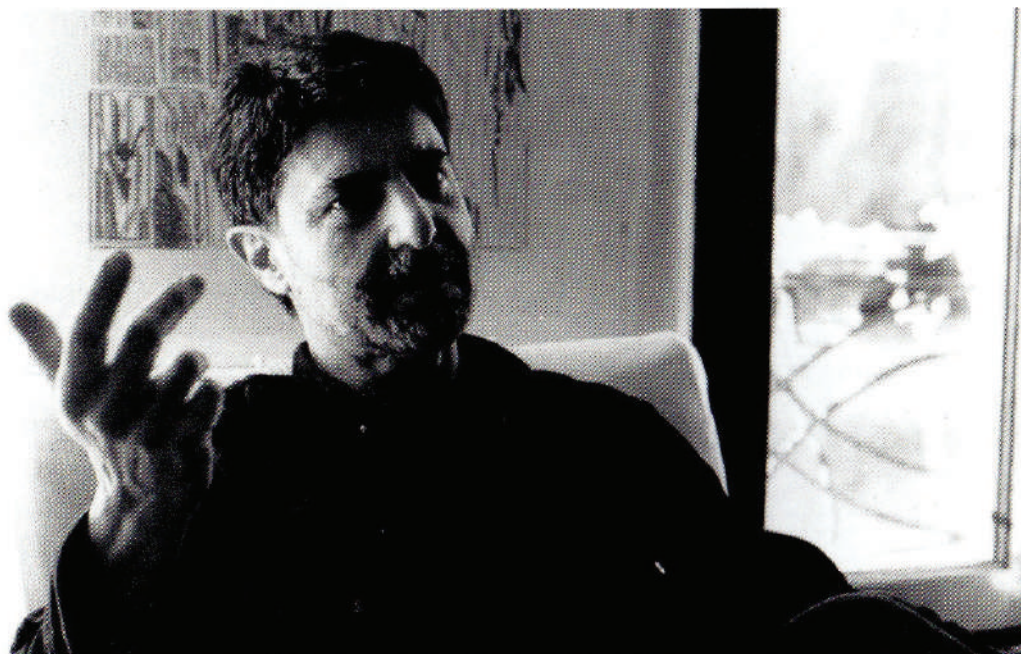
Nelle *Scene da un romanzo* op.19, scritte fra il 1979 e il 1982, György Kurtág utilizza per la seconda volta testi in lingua russa di Rimma Daloš, nata Trussova, poetessa ai cui versi era già ricorso nel suo precedente ciclo dei *Messaggi di R.V. Trussova* op. 17. L'organico scelto per le *Scene* è costituito da soli tre strumenti, oltre alla voce: violino, contrabbasso e cimbalom, non sempre presenti insieme in tutti i diciotto pezzi del ciclo. I diversi accostamenti timbrici rispondono a peculiari necessità espressive, alle evocazioni particolari che ognuno dei testi musicati suscita nel compositore. Di pure evocazioni, infatti, si costituisce lo stesso svolgersi dei testi di Rimma Daloš, una serie di fulminee aperture e disvelamenti verso l'intimore autenticità di un "destino di donna", colto in un susseguirsi di stati d'animo che

Kurtág interpreta con un'economia di mezzi di stupefacente intensità comunicativa, sviluppata secondo quella "poetica del frammento" che ricorre costantemente nell'intera sua produzione.

Non mancano anche qui quegli "omaggi" e quei rimandi così frequenti nelle opere di Kurtág, così essenziali alla sua stessa poetica per il loro intrecciarsi in personalissime trame, parte connaturata del suo stesso impulso creativo: ecco dunque l'omaggio a Mahler nel quinto brano, in cui improvviso compare anche un "tempo di kamarinskaja", danza popolare russa, e quello ad Alfred Schnittke nel nono, un "tempo di valzer meccanico"; o per un breve attimo, come nella memoria, l'accenno di valzer nel settimo pezzo.

La necessità dell'espressione rifugge da qualsiasi ridondanza, restando legata unicamente alle rifrazioni interiori che ognuno dei testi suscita nel compositore, e la concentrazione di mezzi raggiunge il suo apice a metà del ciclo, nell'ottavo brano, "Nudità": diciassette note affidate alla voce sola, lo sperdimento di un'anima ripiegata su se stessa. La serie di molteplici trasmutazioni espressive si conclude con la ripresa, nell'ultimo brano, delle stesse parole del secondo: là inquiete e concitate; ora, in un "lento, desolato" con il solo accompagnamento di violino e contrabbasso, dolenti e malinconiche.

W. Edwin Rosasco



Claudio Ambrosini

Foto Nemo Brusegan

Luca Mosca

Words to Score a Rhyme – Libro II

Quindici haiku per voce femminile, violino,
violoncello e pianoforte

Testi di Gianluigi Melega

I

On drama: my favorite line
"I die, Horatio".
To share the knowledge
With your best friend
Of how it all, drama and life, ends.

II

And since I am an only child
I'd like to score a poem
For left head only,
And softly laugh about it
All by myself.

III

This is going to be our last cruise,
Our Bridge of Sighs. We will
Put out of port at dusk. And then,
At night, like fireflies of light
We'll dot the darker coast.

IV

Dusty and dark is the dusk
Of the seventh day
After you entered
Jerusalem
On a donkey's back.

V

I asked her, point-blank: do you make love?
She looked back wistfully, with a smile.
She used to, very much.
We liked it, afternoons on end,
Eyes lost at rest in the ceiling.

VI

A line of thoughts unfolds like a melody
Into the woods of night
To its unknown memory,
Leaving behind a ghost of perfume,
A casualty.

VII

Vue de Delft (homage to M. Proust)
Inquire for the reflection
In the eye
Of the beholder.
And more.

I

Sul teatro: la battuta che preferisco
"Io muoio, Orazio".
Dividere la percezione
Col tuo migliore amico
Di come tutto, teatro e vita, finisce.

II

Siccome sono figlio unico
Mi piacerebbe mettere in musica una poesia
Per sola testa sinistra,
E riderne a bassa voce
Tutto da solo

III

Sarà questo il nostro ultimo viaggio per mare
Il nostro Ponte dei Sospiri. La barca
Salperà al crepuscolo, e poi,
A notte, come lucciole di luce
Saremo come punti sulla più buia costa.

IV

Polveroso e buio è il crepuscolo
Del settimo giorno
Da quando sei entrato
A Gerusalemme
In sella a un asino.

V

Le ho chiesto a bruciapelo: fai all'amore?
Si è guardata indietro con rimpianto, con un sorriso.
Lo faceva molto.
Ci piaceva, per pomeriggi senza fine,
Con gli occhi persi in riposo sul soffitto.

VI

Un pensiero si snoda come una melodia
Nei boschi della notte
Verso la sua memoria sconosciuta,
Lasciandosi alle spalle un'ombra di profumo,
una vittima.

VII

Veduta di Delft (omaggio a M. Proust)
Domandati che cosa c'è
Nell'occhio
Di chi guarda.
E altro.

VIII

Mozia. That lovely,
Lovely bottom...
I stretch the fingertips
Of my eyes
To feel the creases.

IX

I juggle unborn lines
As marbles of the mind,
Chasing elusive jingles
As keepsakes
In mazes of a kind.

X

C Major. I lean over
Bodily following
That disappearing word,
Pianissimo,
Disappearing.

XI

As a boy, I dreamt in colors:
The sky at dusk indigo blu,
Yellow and black the lake below,
And a black stroke for the hills.
The dreams were the frame.

XII

I am sick with age
And rich in dreams.
Sometimes I close my eyes and in between
Pretend to be alive.

XIII

Trommeln in der Nacht
Through nights and dawns in silken splendor clad
I probe the depth of dreams,
Of tales whose marching tread
Is what it is
And not what it does seem.

XIV

Ding – Dong at the door:
A chime! Illicit
Fishing for words
To score a rhyme.

XV

On the tip of my toes
I step along
The slanting tilt of life.

VIII

Mozia. Quel seducente
Seducente fondoschiena...
Stendo i polpastrelli
Dei miei occhi per sentire le pieghe

IX

Faccio ballare dei versi non ancora nati
Come biglie della mente,
Inseguendo sfuggenti tintinnii
Come segnalini
In labirinti di un certo tipo

X

Do maggiore. Mi sporgo
Inseguendo col corpo
Quella parola che sta per scomparire,
Pianissimo,
Che scomparire.

XI

Da ragazzo, sognavo a colori:
Il cielo al crepuscolo blu indaco,
Giallo e nero il lago sotto,
E una pennellata nera per le colline.
I sogni erano la cornice.

XII

Sono malato di anni
E pieno di sogni
Talvolta chiudo gli occhi
E allora
Mi figuro di essere vivo.

XIII

Tamburi nella notte
Attraverso notti e albe avvolto in splendida seta
Indago la profondità dei sogni,
Di storie in cui la cadenza dei passi in marcia
È quello che è, e non quello che sembra.

XIV

Ding – Dong alla porta
Una campanella! Illecita
Ricerca della parola
Per fare una rima.

XV

In punta di piedi
Cammino lungo
L'inclinata discesa della vita.

Claudio Ambrosini

La dona danada

(dai *Canti dal Lazareto Vecio*)

Testo cantato

.....
.....
.....
.....r.....n.....ss.....
.....nst.....st..!
.....
... s(e)mpr.....
.....
..... (t)rop.... e tu ..
...ss..... r(e)st.....ss..
..s...t...mp....s.....
..... (s)ola qua giorn...
...s...m...o...m....(t)timan..
.....
... (q)ua nuda al bui..
.....
.....
.....s.....s.....s.....s....
..... ancora
.....

Vien!n.....e.....nco.....
.....
Io vol..... tua .. e ... non
.. soff..... , libera an(d).....
Ma poi ...tu.....
..... io
.....
.....

Acqua, acqua che ti me neti
acqua che ti me porti,
acqua che ti me seri,
..... ti me copi.
.....
.....

E cussì .. mi ... no più,
... mi qua.... par tisì
.....
e “per sempre” ... no me bastava.
E mi qua sola
..... e vivo come .. na suora,
vardo el mar..... e ‘spetto
..... anca ... qua.

Ma ormai “più”, mai più,
xe la paro(l)..... che rest.
.....
.....

E la me vita la xe orma(i)...ndada
svolada, passada, buttada.
E mi so’ qua serada, crua, nua,
..... desmen(t)...gada,
..... (a)bban...nada,
sola e danada.

Rimma Daloš

I. Pridi

Pridi.
ja ruku protjanu.
Teplom svoim
tvojcholod progoniu.
O, kak davno
ja v ugoľkach duši
Chraniu nenuznye groši.

II. Ot vstrelči do rasstavanija

Plač otcálníja
Ot vstreči
do rasslavanija,
ol proščanija
do ožidanija
proleg moj babij vek.

III. Mol'ba

(Hommage à Kolmár László)

Prostitute. miloserdnye,
za slabost' moju ženskiju
za to, čto poljiubila ja
dušoju jurodivogo.

IV. Pozvol'mne

Pozvol'mne prikosnut'sja k tebe,
rasplavit'sja. rastvorit'sja.

V. Sčitaločka

(Hommage à Mahler)

Vse vybirala –
vse progljadela.
I dostalas' mne ljubov'
izrjadno potrepannaja.

VI. Son

Snitsja odin i tot že son:
blizosti tvoej prosu.
Ty približeaš' ja,
ja ottalkivaju tebjja.

VII. Rondo

Govorila. nel'zja,
govorila, projdet.

I. Vieni

Vieni,
ecco la mia mano:
col mio calore
sciolgo il tuo gelo.
Tropo a lungo ho tenuto
nelle profondità della mia anima
questi inutili centesimi.

II. Dall'incontro alla separazione

Un lamento disperato
Dall'incontro
alla separazione,
dal saluto
all'attesa,
questo è stato il mio destino di donna.

III. Supplica

(Hommage à Kolmár László)

Voi pietosi, perdonatemi
questa debolezza di donna,
che così amai
questa beata stupida.

IV. Permettimi

Permettimi di toccarti:
di sciogliermi, di dissolvermi in te.

V. Il ritornello della conta

(Hommage à Mahler)

Qua e là ho preso e scelto –
finché tutte le mie possibilità sono svanite.
E sono rimasta qui con questo amore
così stracciata, a brandelli, lacerata e consunta.

VI. Sogno

Ogni notte lo stesso sogno:
ti prego di venire vicino.
Ti avvicini,
e io ti respingo.

VII. Rondo

Dico: non può essere.
Dico: passerà.

govorila, govorila...
Za tumanom tech dne
ne vidat' alich zor'
za minutami sčast'ja –
boli razluki.
Bylo sčast'e u nas,
i razluka byla...
Govorila, nel'zja,
govorila, projdet,
govorila. govorila...

VIII. Nagota
Prikroju dušu
figovym listkom
i ubegu iz raja.

IX. Val's dlja sarmanki
(Hommage à Alfred Schnittke)
I v pik-časy
katitsja bez pomech
tramvaj duši moej.

X. Skazka
Chotelos' jait'sja tebe
nevoztel'nitsiej
v sijanii zvezdnogo nimba,
a prišlos' otvorit' dver'
zamaraškoju
s venikom v grjaznoj ruke.

XI. Snova
Ja snova zdu tebja.
Kak dolgo
ne prichodit poslezavtra.

XII. Beskonečnyi rjad l'oskresenij
(Perpetuum mobile)
Vot opjat'
voskresen'e prošlo.
Značit. nastupit sledujuščee.

XIII. Visit
V belom cholode snega –
pokrova prišla
ko mne gost'ja – toska.

Dico, dico...
Oltre la foschia dei giorni
non si vede l'alba purpurea,
e nemmeno il dolore della separazione –
oltre la felicità del momento.
Abbiamo avuto felicità,
la separazione pure...
Dico: non può essere,
dico: passerà,
dico, dico...

VIII. Nudità
Copro la mia anima
con una foglia di fico
e svanisce il paradiso.

IX. Il valzer dell'organetto
(Hommage à Alfred Schnittke)
Persino nell'ora di punta
il tram della mia anima
scivola allegramente.

X. Racconto
Volevo che mi vedessi
come una dea nella gloria
del cielo stellato:
ma poi ho aperto la porta
tutta in disordine, con la scopa
nella mano sporca.

XI. Di nuovo
Ti sto aspettando di nuovo.
Come viene lentamente
il domani.

XII. Domeniche
(Perpetuum mobile)
È passata
un'altra domenica.
Significa che verrà la prossima.

XIII. La visita
In una fredda coltre di neve
chiamò un visitatore:
dispiacere.

XIV. Byl'

Umiraet ljubov',
začataja
v vescu
speške.
A u tebja v sadu
rastet
trava
zalwen'ja.

XV. Epilog

Plač unvni ia
Ot vstreči
do rasstavanja,
ot proščanja
do ožidanja
proleg moj babij vele.

XIV. Una storia vera

L'amore concepito
nella fretta
della primavera
sta morendo.
Ma nel tuo giardino
cresce
l'erba
dell'oblio.

XV. Epilogo

Lamento di sconforto
Dall'incontro
alla separazione,
dal saluto
all'attesa.
questo è stato il mio destino di donna.

(Traduzione dal russo di Ada Ferianis)

Scharoun Ensemble Berlin

Lo Scharoun Ensemble Berlin è stato fondato nel 1983 da membri dei Berliner Philharmoniker. Il nome dell'architetto Hans Scharoun (1893-1972) è indissolubilmente legato alla Berliner Philharmonie, la sua opera più importante. Questa sala da concerto, diventata un modello in tutto il mondo, ha creato uno spazio per far musica nello spirito della tradizione e della sperimentazione, così da promuovere la comunicazione e comprensione umana, e onorando in tal modo l'eredità di Hans Scharoun. Il Settimino di Beethoven, l'Ottetto di Schubert e le composizioni cameristiche di Mozart e di Brahms costituiscono la base del repertorio classico e romantico, assieme ai lavori classici moderni del XX secolo e della musica contemporanea. L'Ensemble Scharoun ha eseguito numerose opere dei massimi compositori contemporanei, molte delle quali commissionate dallo

stesso ensemble. Lavori di Hans Werner Henze, György Ligeti, Isang Yun, György Kurtág, Wolfgang Rihm, Matthias Pintscher, Thomas Adès, Jörg Widmann e molti altri formano parte integrante del repertorio dell'ensemble.

I programmi dello Scharoun Ensemble si valgono sovente della collaborazione di altri membri dei Berliner Philharmoniker, nonché di celebri solisti e direttori d'orchestra.

In anni recenti, concerti dell'ensemble sono stati diretti da Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Simon Rattle, Peter Eötvös e Pierre Boulez.

Frequenti tournées ed esibizioni concertistiche nei maggiori festival europei hanno rivelato lo Scharoun Ensemble come uno degli ensemble più importanti della Germania.

Lo Scharoun Ensemble ha ottenuto l'Echo Award 2008, assieme al RIAS Chamber Choir, per la registrazione di *Le vin herbé* di Frank Martin.

Andreas Blau, flauto
Manfred Preis, clarinetto (anche clarinetto basso)
Alessandro Cappone, violino
Rachel Schmidt, violino
Micha Afkham, viola
Richard Duven, violoncello
Peter Riegelbauer, contrabbasso
Majella Stockhausen, pianoforte
Luigi Gaggero, cimbalom
Jan Schlichte, percussioni



Scharoun Ensemble Berlin

Una delle maggiori interpreti nel panorama europeo per versatilità, raffinatezza e capacità espressive. Diplomata in pianoforte e in canto al Conservatorio di Perugia, cantante prediletta da Berio per le sue Folk songs, ha cantato sotto la guida di direttori quali Berio stesso, Frans Brüggen, Myung-Whun Chung, Valery Gergiev, Arturo Tamayo, Peter Keuschnig, Massimo de Bernart, Donato Renzetti, Pascal Rophé, Waine Marshall, Stephen Ausbury, Peter Rundel, Lucas Vis, Christopher Franklin, Renato Rivolta, Marcello Panni, Marco Angius, Emilio Pomarico e con registi del calibro di Daniele Abbado, Yoshi Oida, Giorgio Barberio Corsetti, Davide Livermore, Michael Scheidl, Cristina Mazzavillani Muti, Ignacio García, Giorgio Pressburger. È invitata regolarmente dalle maggiori istituzioni musicali europee, tra cui Teatro alla Scala di Milano, Concertgebouw di Amsterdam,

Wigmore Hall di Londra, Fondazione Gulbenkian di Lisbona, Auditorio Nacional di Madrid, Konzerthaus e Musikverein di Vienna, Salzburger Festspiele, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Carlo Felice di Genova, Festival di Musica Contemporanea di Barcellona, Festival d'Automne di Parigi, Festival Mozart de La Coruña, Festival Wien Modern, Festival Manca, Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, Bologna Festival, Rotterdams Philharmonisch Orkest, Biennale di München, Festival MiTo a Milano e Torino, Festival di Alicante, Ravenna Festival. Il suo repertorio include partiture di Monteverdi, Bach, Scarlatti, Mozart, Boccherini, Pergolesi, Gluck, Rossini, Respighi, Mahler, Schoenberg, Berg, Sostakovič, e numerose partiture del Novecento come Passaggio, Folk Songs e Recital for Cathy di Berio, Medea e

La pietra di diaspro di Guarnieri, Camera Obscura di Di Bari, Io, frammento di Prometeo di Nono, Rara Requiem di Bussotti, Exil di Kancheli, Perseo ed Andromeda di Sciarrino, Commiato di Dallapiccola, Lucrezio: oratorio materialistico di Lombardi, America: a prophecy di Adès, Le marteau sans maître, Improvisation I e Improvisation II di Boulez, La Philosophie dans le Labyrinth di Cattaneo, IV Sinfonia di Mahler, Koom di Scelsi, Cantus planus di Castiglioni, Satyricon di Maderna, Novae de infinito laudes di Henze, Harawi e Poèmes pour Mi di Messiaen, Il Signor Goldoni di Mosca, Gesualdo, considered as a Murderer di Francesconi, Il carro e i canti di Solbiati. Ha inciso per BMG/Ricordi, CAM (Fabio Vacchi, musiche per il film di Olmi Cantando dietro i Paraventi), Stradivarius, Rai Trade, Col Legno, Zig Zag Territoires, Verso, Bottega Discantica.



Alda Caiello

Luigi Gaggero

Luigi Gaggero è nato a Genova nel 1976. Momento fondamentale per la sua formazione musicale, l'incontro con Andrea Pestalozza lo porta allo studio appassionato della musica del Novecento.

Ha studiato cimbalom con Márta Fábrián a Budapest, strumenti a percussione con Andrea Pestalozza a Genova e successivamente con Edgar Guggis e Rainer Seegers presso la Hochschule für Musik Hanns Eisler di Berlino, dove ha conseguito Diploma e Diploma di solista (Konzertexamen) con lode. È stato per due volte vincitore dello "Hanns-Eisler-Preis" per l'interpretazione di musica contemporanea.

Tiene concerti come solista e in formazioni cameristiche in tutta Europa (Ultraschall-Festival, Konzerthaus e Filarmonia di Berlino, WDR Köln, NDR Hamburg, MDR Leipzig, Dresdner Musikfestspiele, Konzerthaus Dortmund, Prinzregententheater di Monaco, De Singel di Anversa, Royal Festival Hall di Londra,

Konserthuset di Göteborg, Biennale di Venezia, Milano Musica, Traiettorie-Parma, Società del Quartetto, Musica-Strasbourg, Radio France, Fundação Gulbenkian di Lisbona, Filarmonica Romana) e a New York.

Come cimbalonista suona con le orchestre Berliner Philharmoniker, Münchner Philharmoniker, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Rundfunk Sinfonieorchester Berlin, SWR Freiburg e Frankfurt, Berliner Sinfonie-Orchester, Gürzenich-Orchester e WDR a Colonia, Orchestre du Théâtre de la Monnaie a Bruxelles, Orchestra Mozart, Orchestra RAI di Torino, Orchestra del Teatro La Fenice, Orchestra della Toscana, Orchestra della Svizzera Italiana, Orquesta Sinfónica de la RTVE, e con gli ensemble Modern, Scharoun, MusikFabrik, Oriol, Contrechamps, Itinéraire, Accroche Note, Österreichisches Ensemble für Neue Musik, Musiques Nouvelles, Resonanz, United Berlin, Spectra, Remix, Gagego, sotto la direzione

di Claudio Abbado, Pierre Boulez, Peter Eötvös, Michail Jurowski, Riccardo Muti, Kent Nagano, Kazushi Ono, Zoltán Peskó, Emilio Pomarico, Simon Rattle e Markus Stenz.

Come solista ha suonato fra gli altri con Sinfonieorchester des NDR Hamburg, Radio Filarmonisch Orkest Holland, Filarmonica della Scala, Münchener Kammerorchester, Orchester der Komischen Oper Berlin, Philharmonia Orchestra e con numerosi ensemble di musica contemporanea.

Luigi Gaggero ha effettuato diverse registrazioni radiotelevisive e discografiche.

Da alcuni anni Gaggero cerca di esplorare nuove possibilità sonore del cimbalom attraverso l'impiego di nuove tecniche e la collaborazione con compositori che gli hanno dedicato loro opere.

Luigi Gaggero è titolare dell'unica cattedra di cimbalom in Europa occidentale presso il Conservatorio di Strasburgo.



Foto Vico Chamla

Luigi Gaggero

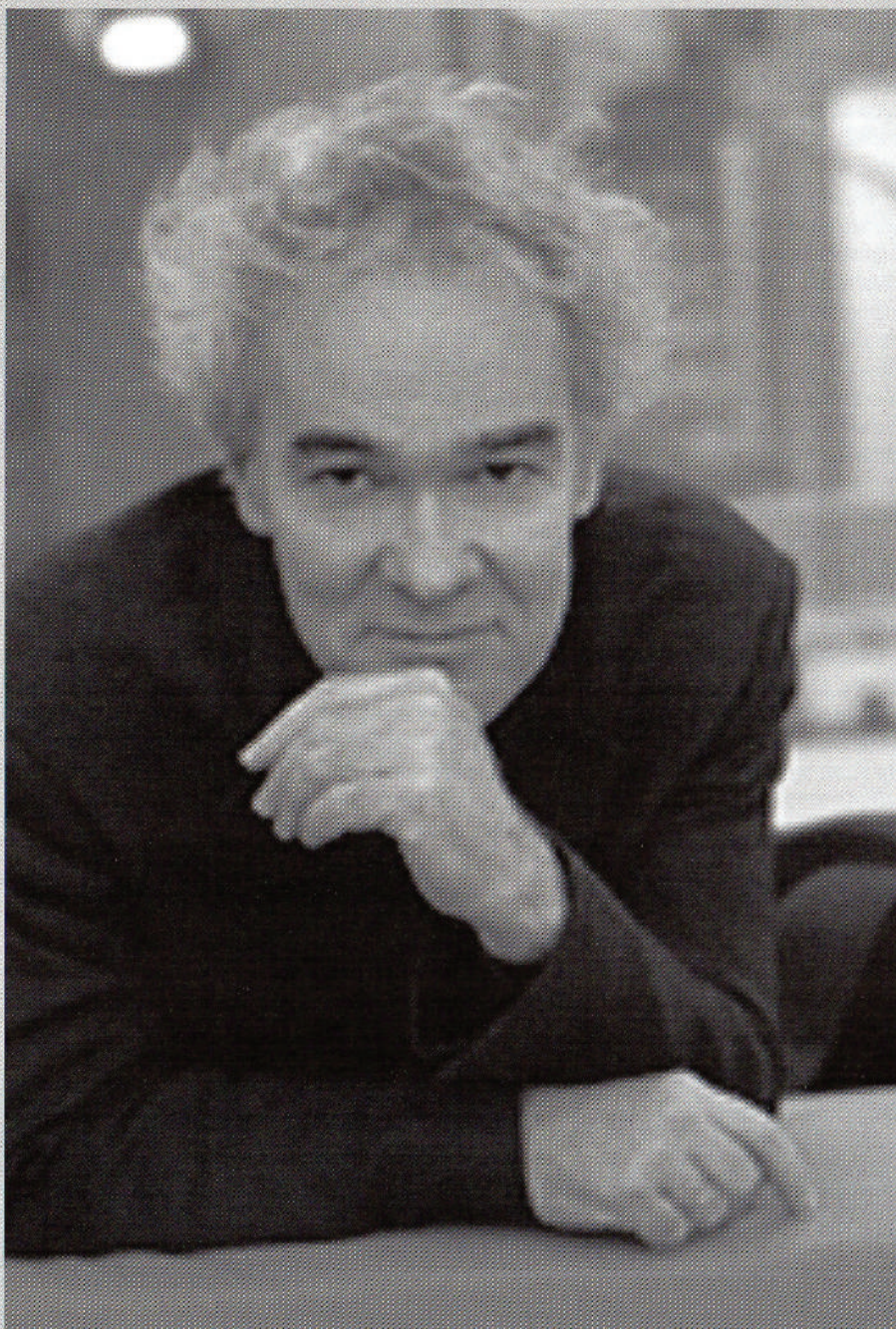


Foto C. Daguet - Editions Henry Lemoine

Michael Jarrell

Piccolo Teatro Strehler

lunedì, 11 ottobre 2010, ore 20.30

Scharoun Ensemble Berlin**Andrea Pestalozza**, direttore**Fanny Ardant**, voce recitante**Wilm Thoben**, regia del suono**Massimo Marchi**, coordinamento tecnico**Michael Jarrell (1958)***Cassandre*monodrame pour comédienne,
ensemble instrumental
et électronique (1993-1994)

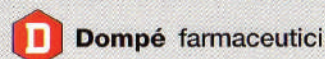
60'

Testi dall'adattamento
radiofonico di Gerhard Wolf,
dal racconto *Kassandra*
di Christa WolfPrima esecuzione in Italia
(nella versione in francese)*Edizioni H. Lemoine, Paris**Rappresentante per l'Italia**Universal Music Publishing**Ricordi srl, Milano*

In collaborazione con

INTESA  SANPAOLO

Takeda Italia Farmaceutici



fondazione svizzera per la cultura

prohelvetia

Concerto dedicato a

In collaborazione con RAI-RadioTre
e con Radiotelevisione Svizzera Italiana-Rete Due
(Trasmissione in differita)

*Voglio restare testimone, anche quando non esisterà più un solo essere umano che mi chieda di rendere testimonianza.*¹

Una voce, una donna: Cassandra. Una voce lucida, coraggiosa e ribelle, impotente e insieme orgogliosamente consapevole che nella sua sconfitta, nel non essere stata creduta, si rispecchiano due diversi tipi di forza: quella della preveggenza e quella morale. Una voce che nell'ora della morte ripercorre la storia di una vita e di un popolo sconfitto ricordando eroiche meschinità e sotterranee virtù, inconcepibili inganni e altrettanto inconcepibili e cocenti fedeltà, dolorose lotte dell'anima e assurde guerre degli uomini. Una voce che nel monodramma di Michael Jarrell narra senza canto non perché cantare l'angoscia e la paura sia impossibile, ma forse perché il canto, per levarsi, deve avere un tempo di risonanza, un passato un presente o un futuro che a Cassandra – alle sue parole *in scena* dentro e fuori di sé – sono stati negati.

Apollon te crache dans la bouche, cela signifie que tu as le don de prédire l'avenir. Mais personne ne te croira («Se Apollo ti sputa in bocca, questo significa: tu hai il dono di predire il futuro. Ma nessuno ti crederà»)² È con questa interpretazione del sogno di Cassandra che ha inizio il suo vivere senza tempo o, meglio, in un tempo negato. È con questo sogno che ha inizio il suo viaggio, lo stesso che la por-

terà a Micene, davanti alla porta dei leoni – dove si trova adesso che comincia a narrare e dove è giunta con la nave di Agamennone (lei, figlia di re, ridotta schiava e concubina del vincitore). Dove vedrà compiersi l'ultima delle sue profezie – l'unica alla quale qualcuno deve pur credere (sì, lei stessa): la propria morte violenta per mano di Clitennestra. È con l'interpretazione di questo sogno che tutto comincia ed è con questa stessa profezia di una chiaroveggenza maledetta che tutto continua e tutto finisce: nel flusso della voce di Cassandra – che si dipana ora lento ora veloce, ora violento ora estatico – queste parole sono le uniche a tornare più di una volta, a risuonare all'inizio quale preludio del dramma, nel corso della narrazione come ricordo messo in scena, e alla fine come eco deformata e onirica (quasi irriconoscibile nel suo essere elaborata con estranee voci maschili). È con questo sogno che ha inizio un racconto che non si svolge in avanti ma all'indietro, in un cortocircuito tra lingua del passato e lingua del presente che rende tutta l'azione di suoni e parole pari «a una lunga coda».³ (La lingua del futuro non può esistere poiché ha in serbo una sola frase: «oggi sarò colpita a morte».) Cassandra ricorda, e nelle sue parole emerge lo sgomento per il disastro (della sua gente, dei suoi cari, della sua Troia, di se stessa) noto ancor prima di essere compiuto. Il suo viaggio è nel passato, sì, ma in un passato dove la stessa profezia non è dolore embrionale: tutto è riletto dalla donna (da una voce che è cuore ed è occhi che hanno visto e continuano a vedere) con la presente consapevolezza della profezia avveratasi. I fatti, vissuti ancora prima il loro essere "presente", sono narrati non più per preveggenza, ma per esperienza. È un viaggio che parla di dolori, inganni e amori vissuti tre volte: *prima*, nel sogno della premonizione; *durante*, nel loro compiersi; e *dopo*, nel ricordo. Dolori circolare in un tempo in fondo negato proprio perché triplicemente vissuto.

Tutto quello che doveva compiersi si è compiuto e Cassandra rilegge gli eventi secondo un meccanismo associativo sempre più fitto e intrecciato. «Con questo racconto vado nella morte. Termino qui, impotente, e niente, niente di quello che avrei potuto fare o non fare, volere o pensare, mi avrebbe condotto a una meta diversa».⁴ Il "qui" da cui tutto ha fine e inizio è il cielo di Micene, che Cassandra vede con gli occhi del presente, un cielo simile a quello della propria amata e insieme odiata Troia «ma vuoto», come la sua anima. È proprio per reagire a quel vuoto che i ricordi co-



Christa Wolf

minciano a dipanarsi, dapprima generici e forse confusi, poi sempre più dettagliati. Tra i primi, il ricordo di Enea, dell'amore di una vita che apre e chiude il flusso delle parole della sacerdotessa e torna a più riprese. Enea: un balsamo dolcissimo e profondissimo che sembra lenire la violenza e il dolore delle altre immagini. Non a caso, l'unico nome per il quale, nella trasposizione musicale di Jarrell, la voce di Cassandra deve diventare *sonneur* (ovvero assumere un'aria pensierosa, didascalica espressiva tanto più importante in quanto pressoché unica nel corso di tutta la partitura). Per quanto si possa cercare, in nessuna mitografia è tramandata una seppure esile traccia di un legame tra Enea – l'eroe predestinato, colui nel quale è riposta la speranza di sopravvivenza della perduta Troia – e Cassandra. Eppure, nella lettura in chiave moderna di Christa Wolf è proprio questo improbabile amore tra Enea e Cassandra a dare ancora più profondità al dramma della sacerdotessa: lei, l'unica donna che 'vede' in un mondo di uomini ciechi per vanità o sete di potere, simbolo nel racconto della Wolf (e nella trasposizione musicale di Jarrell) di una coscienza morale che non abdica di fronte al compromesso, può trovare rifugio affettivo solo in un uomo davvero degno di questo nome, in un uomo che – come lei – è contrario ad ogni forma di inganno, nell'unica «persona adulta» tra «maschi che sono tutti bambini egocentrici».

Una volta aperta, la porta del passato non può più richiudersi. Spalancarsi, con tutto il suo orrore, invece sì: «ora mi è possibile far uso di quello per cui mi sono allenata tutta la vita: dominare i sentimenti mediante il pensiero. L'amore prima, ora la paura». Il racconto e lo scorrere delle immagini si rivelano così per quello che sono, una forma estrema di autocontrollo di fronte alla morte, una sorta di «test del dolore» mirato a mantenere lucidità e consapevolezza fino alla fine. Nulla è risparmiato a se stessa, nessuno sbaglio proprio o altrui, nessuna aberrazione, nessuna atrocità della guerra. In successione ora erratica ora consequenziale, il lungo filo di una vita è ripercorso a ritroso con ritmi sempre diversi e pause più o meno lunghe tra un ricordo e l'altro (pause drammaticamente silenziose o colmate da suoni che continuano a narrare là dove la voce momentaneamente tace). La memoria va dal ricordo di se stessa bimba al giorno della deflorazione rituale dopo il menarca – giorno in cui «sperimentai due specie di vergogna: quella di essere scelta, e quella di restare seduta in attesa». Dal

ricordo dei genitori – l'amato re Priamo e la fertile Ecuba – alla rievocazione della rottura con il padre, condotta con fierezza alla ricerca di fatti e contesti che, se non arrivano a perdonare le debolezze del genitore, legittimano quantomeno le proprie indomabili posizioni (quel «no» ripetuto più e più volte per urlare il proprio dissenso, un «no» che per Cassandra «c'était le seul mot qui me restait» di fronte al delirio e agli inganni della guerra). Dall'ambiguo rapporto con Pantoo, primo sacerdote del tempio, alla problematica accettazione della propria chiarezza (reale e sofferta, difficile da sostenere almeno quanto la cecità dei troiani). Dall'ambivalente rapporto con la bella sorella Polissena alla rilettura irrefrenabile e sofferta dei prodromi della guerra, di quel dannato banchetto in cui il fratello Paride, ventilando il futuro ratto di Elena, sancì di fatto la fine di Troia. E ancora dalla partenza delle navi alla rievocazione convulsa dei fatti principali di una guerra lunga dieci anni ma persa «fin dal primo giorno»; dall'uccisione effrata dell'amato fratello Troilo per mano di Achille «la bestia» (eroe dipinto qui con pennellate ben diverse da quelle tramandate dal poema omerico), all'umiliante ricordo della violenza sessuale inflittale nel tempio da Aiace. E, sopra tutto, la dolorosa agnizione dell'inganno di Paride (assecondato da Priamo), finto rapitore di una inesistente Elena, «scusa» innocente e inconsapevole per giustificare una lunga guerra sanguinaria scatenata per ben altri interessi – l'oro, l'accesso ai Dardanelli.⁵ Né più né meno come una manciata di migliaia di anni dopo le armi chimiche sono state la «bella Elena» della guerra in Iraq, tanto per intendersi.

È anche di questa grande menzogna che la voce di Cassandra si fa carico, per rendere la *sua* testimonianza su una verità che trovi spazio «accanto al fiume delle canzoni delle gesta degli eroi» per «raggiungere la gente lontana, forse più felice, che un giorno vivrà». E se Christa Wolf è riuscita a reinterpretare (e reinventare) quella voce dandole una forza e una coscienza morale che inchiodano il lettore pagina dopo pagina, Michael Jarrell è riuscito a mettere in scena quella stessa «sonorizzazione mentale» lasciandola sì interagire con la musica, ma «attrice» di se stessa. Una voce senza canto.

Per l'adattamento scenico del testo di Christa Wolf, Jarrell si avvale della riduzione radiofonica di *Kassandra* realizzata dal marito della scrittrice, Gerhard Wolf. L'innamoramento per questo straordinario soggetto, e la decisione di dargli a sua volta una veste sonora, nasce in Jarrell non sulle in-

tense pagine della scrittrice, ma sul mosaico vibrante e frammentato di una sintesi già proiettata in una dimensione scenica:

è stato un drammaturgo a consigliarmi di andare a vedere, a Heidelberg, l'adattamento che Gerhard Wolf aveva fatto del racconto di Christa Wolf: *Cassandra*. Quello che mi colpì, indipendentemente dal personaggio e dalla situazione storica, era la disperazione di una donna sola nell'attesa della morte, dopo aver vissuto quella dei suoi parenti, dei suoi bambini, della sua città, avendole previste e predette, ma non avendo potuto fare nulla per impedirle.⁷

La prima idea accarezzata dal compositore fu quella di dare alla "sua" *Cassandra* una forma teatrale preservando l'intimità della dimensione interiore del soggetto: una piccola opera da camera, con più cantanti. Complice forse la distanza dall'ultima esperienza teatrale, *Dérives* (1980-85), che rendeva ancora più vivo il desiderio di scrivere per la scena, questo intento iniziale mutò in un progetto di *Grand opéra* agito però da un solo personaggio. Questo, di volta in volta, si sarebbe fatto carico di differenti livelli quali l'interiorità di Cassandra – dei suoi pensieri e delle sue emozioni – nonché dell'esteriorità dei fatti, portavoce di quella versione "ufficiale" narrata e perpetuata dalla tradizione omerica fino ad oggi spesso commiserando i vinti e celebrando i vincitori. Un solo personaggio che rispecchiasse al contempo una storia interiore (vissuta ed esperita nel dolore) e quella esteriore (ancora da scrivere ma che, facile profezia, Cassandra sa: i greci racconteranno «a modo loro»). Ma anche questa idea non ebbe seguito e Jarrell arrivò a rifiutare lo stesso "ruolo" di personaggio per Cassandra. Metterla in scena, in effetti, sarebbe stato sbagliato perché lei non può essere *in* scena: lei è la scena. Tutto quello che narra ha già avuto luogo dentro e fuori la sua anima: la sua voce, espressione sonora della sua estrema solitudine, basta a se stessa. Farla cantare, sì: «sarebbe stato ridicolo».⁸ In fondo qualcosa di "radiofonico" dimora nell'adattamento musicale di Jarrell e nel soliloquio di questa donna che parla ed evoca immagini adagiando la propria voce (leggermente amplificata) su suoni orchestrali combinati in modo sempre diverso per dinamica, colori e movimento interno. Che dia vita a continuum sonori o che formi brandelli di musica frastagliati o nervosi, l'orchestra partecipa al ritmo della voce e alle sue emozioni, ora assecondandole e amplificandole, ora contraddicendole e

rendendo ancora più acuto il cortocircuito tra dolore presente e passato, ora interrompendole fungendo da velario sonoro o ponte tra l'uno e l'altro quadro dipinto dalla memoria. La musica influisce sulla velocità della parola, sulla sua cadenza e la sua inflessione; segue la giustapposizione dei ricordi di Cassandra con pannelli sonori statici o nervosi, sospesi nelle nuvole dei riverberi o presenti in primi piani di violenta sonorità. In tutti i casi, testo e musica sono però strettamente interdipendenti ed è difficile percepire l'una dimensione come ancella dell'altra. Il «contrappunto» o «parallelismo tra musica e testo» (Jarrell) è tale che la parola può essere interpretata come tappeto dei suoni così come i suoni possono essere uditi come sottofondo emotivo delle parole. Musica e parole, insieme, creano delle immagini: quelle stesse immagini così decisive per Cassandra la veggente fin nell'ora della morte, quando percepisce lucidamente che anche «in ultimo ci sarà un'immagine, non una parola. Prima delle immagini le parole muoiono».⁹

Muoiono le parole, e con esse nel monodramma di Jarrell muore anche la musica. Ciò che resta, alla fine, è il brusio di una profezia mormorato quasi impercettibilmente da voci maschili preregistrate che chiudono il dramma «*al niente*»: una sorta di chiacchiericcio indistinto e vacuo dietro il quale, dopo la voce, si chiudono per sempre anche gli occhi di chi in vita era condannata a vedere: sola, tra un «intero popolo cieco».

Angela Ida De Benedictis

¹ Christa Wolf, *Cassandra*, trad. italiana di Anita Raja, Roma, Edizioni e/o 1990, p. 29.

² Le citazioni in francese nel testo sono tratte dalla partitura di Michael Jarrell, *Cassandre*, Paris, Lemoine 1993. Le citazioni in italiano, qui e altrove nel testo, sono tratte invece dalla traduzione di A. Raja (cit., qui a p. 31).

³ Michael Jarrell in *Entretien avec Michael Jarrell*, propos recueillis par Peter Szendy (1994), in *Programme du Odéon – Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier*, Paris, 2006, pp. 5-6; 5. Per la successiva citazione nel testo cfr. Christa Wolf, *Cassandra*, cit., p. 19.

⁴ Christa Wolf, *Cassandra*, cit., p. 5. Per le successive citazioni nel testo cfr. p. 12 e p. 11.

⁵ La Wolf abbraccia qui l'ipotesi dell'inesistenza di Elena a Troia durante i dieci anni di guerra fatta risalire a una tradizione tarda, non omerica (Stesicoro).

⁶ Christa Wolf, *Cassandra*, cit., pp. 101-102.

⁷ M. Jarrell in *Entretien*, cit., p. 5.

⁸ *Idem*. Per le successive citazioni di Jarrell nel testo cfr. *ibid.*, p. 6.

⁹ Christa Wolf, *Cassandra*, cit., p. 28. Per la citazione finale cfr. p. 53.

Apollon te crache dans la bouche, cela signifie que tu as le don de prédire l'avenir. Mais personne ne te croira.

Avec ce récit, je descends dans la mort.

C'est ici que je finis, défaillante, et rien, rien de ce que j'aurais pu faire ou ne pas faire, pu vouloir ou penser, ne m'aurait conduite vers un autre destin.

Au-dessus de Mycènes, le même ciel qu'au-dessus de Troie, mais vide. Quelque chose en moi répond à cet azur vide au-dessus du pays ennemi. Tout ce qui m'est arrivé jusqu'ici a trouvé son répondant en moi-même.

Une fois, "autrefois", oui, c'est le mot magique...

La fin de Troie était prévisible, nous étions perdus. Énée et ses hommes avaient décroché. Myrine le méprisait. Et je tentais de lui dire que non seulement je comprenais Énée, mais que je le reconnaissais. Comme s'il se fût agi de moi. "Traître", disait Myrine, elle ne m'écoutait pas, ne me comprenait peut-être même pas, car depuis qu'on m'a enfermée, j'ai pris l'habitude de parler à voix basse. Ce n'est pas la voix qui avait souffert, comme ils le pensaient tous.

C'est le ton.

Le ton de la prédiction a disparu.

Nul ici ne parle ma langue, excepté ceux qui vont mourir avec moi.

Elle rit, disent les femmes, ignorant que je parle leur langue. Elles reculent d'horreur devant moi, partout la même chose.

Myrine, qui me voyait sourire quand je parlais d'Énée, cria: incorrigible, voilà ce que tu es!

...Je posais ma main sur sa nuque jusqu'au moment où elle se tut.

...C'était la dernière fois que nous étions ainsi ensemble, et nous le savions.

...Énée et moi, nous ne nous sommes plus touchés...

L'impuissance des vainqueurs, qui tournent muets autour de l'attelage, se chuchotant mon nom.

Vieillards, femmes, enfants.

...De l'horreur de la victoire. De ses suites, que je vois déjà dans leurs yeux aveugles. Frappés de cécité, oui. Tout ce qu'ils doivent savoir se déroulera sous leurs yeux, et ils ne verront rien. C'est ainsi.

En attendant, rien que les vociférations et les ordres lancés, les gémissements et le "oui" de ceux qui obéissent.

Maintenant je peux mettre à l'épreuve ce à quoi je me suis entraînée toute ma vie: vaincre mes sentiments par le moyen de la pensée... L'amour autrefois, à présent la

Se Apollo ti sputa in bocca, questo significa: tu hai il dono di predire il futuro, ma nessuno ti crederà.

Con questo racconto vado nella morte.

Termino qui, impotente, e niente di quello che avrei potuto fare o non fare, volere o pensare, mi avrebbe condotto a una meta diversa.

Su Micene lo stesso cielo di Troia, ma vuoto. C'è qualcosa in me che corrisponde al vuoto del cielo sul paese nemico. Finora tutto ciò che mi è accaduto ha trovato la sua corrispondenza dentro di me.

Una volta, "prima", sì, questa è la parola magica...

La fine di Troia era ormai prevedibile, eravamo perduti. Enea se n'era andato insieme alla sua gente. Mirina lo disprezzava. E io tentavo di dirle che Enea - no, non solo lo capivo: mi ci riconoscevo. Come se fossi lui. "Traditore", diceva Mirina, che non mi ascoltava, forse nemmeno mi capiva, perché da quando sono stata tenuta prigioniera, parlo sommessamente.

Non per via della voce, come tutti pensavano, essa non ne aveva sofferto.

È per via del tono.

Il tono profetico è finito.

Qui nessuno, se non quelli che moriranno con me, parla la mia lingua.

"Ride", sento dire dalle donne, che non sanno che parlo la loro lingua. Rabbrivendo si ritraggono da me, come sempre e dappertutto.

Mirina, che mi vide sorridere quando le parlai di Enea, gridò: sei incorreggibile.

...Le poggiavi la mano sulla nuca finché tacque.

...Stavamo insieme così per l'ultima volta, e lo sapevamo.

...Enea e io, non ci siamo più toccati...

L'impotenza dei vincitori che, muti, si dicevano l'un l'altro il mio nome.

Vecchi, donne, bambini.

...Oh l'orrore della vittoria. Oh le sue conseguenze, che vedo già nei loro occhi ciechi. Sì, colpiti da cecità. Tutto ciò si svolgerà davanti ai loro occhi ed essi non vedranno nulla. È così.

E fino a quel momento, solo l'urlo e il comando e il lamento e il signorsì degli obbedienti.

Ora mi è possibile far uso di quello per cui mi sono allenata tutta la vita: dominare i sentimenti mediante il pensiero... L'amore prima, ora la paura. E questa mi

peur. Elle m'a assaillie au moment où la voiture, que les chevaux fourbus avaient péniblement tirée jusqu'au sommet de la pente, s'immobilisa entre les sinistres murailles. Devant cette ultime porte. Lorsque le ciel se déchira et que le soleil tomba sur les lionnes de pierre, dont le regard va - et ira toujours - au-delà de moi et au-delà de tout. La peur, je connais, mais ceci est autre chose.

Les gens d'ici - naïfs si je les compare aux Troyens, ils n'ont pas vécu la guerre - affichent leurs sentiments, viennent toucher la voiture, les objets étrangers. Moi, ils ne me touchent pas. Le conducteur leur a dit mon nom. Alors j'ai vu ce à quoi je suis habituée: leur frisson d'horreur. Les femmes s'approchent à nouveau. Elles se disputent pour savoir si je suis belle.

Belle? Moi, l'épouvantable. Moi qui ai voulu la ruine de Troie. La rumeur qui franchit les mers me précèdera aussi dans le temps. Panthoos, le prêtre, le Grec, aura eu raison.

*Mais tu mens, lança-t-il. Mais tu mens, ma chère, tu mens, quand tu nous prédis à tous la ruine. C'est notre ruine qui te permet, en l'annonçant, de durer...
...Ton nom restera. Et ça tu le sais également.*

Hécube, ma mère, a su très tôt qui j'étais, et ne s'est pas occupée de moi outre mesure. Cette enfant n'a pas besoin de moi, a-t-elle dit. Je l'ai admirée autant que haïe pour avoir prononcé ces paroles. Priam, mon père, avait besoin de moi, lui.

La guerre façonne ses êtres. Et ce n'est pas ainsi, tels qu'ils ont été produits et détruits par la guerre, que je veux les garder en mémoire. Non. Je ne veux pas oublier mon père, effondré et abandonné. Et je ne veux pas oublier le roi que j'aimais plus que tout lorsque j'étais enfant. Celui qui prenait des libertés avec la réalité. Celui qui pouvait vivre dans des mondes imaginaires; qui ne mesurait pas exactement les conditions pouvant assurer la pérennité de son État, ni celles qui le mettaient en péril. Cela n'en faisait pas un roi idéal, mais c'était l'époux de la reine idéale, Hécube, cela lui conférait des droits particuliers.

...Je le vois encore, soir après soir, se rendre chez ma mère. Elle, assise en son mégaron sur son siège de bois, et à côté duquel le roi, avec un aimable sourire, approchait un tabouret. C'est la plus ancienne image que j'en garde, car moi, l'enfant préféré du père, et plus qu'aucun autre de mes nombreux frères et sœurs intéressée par la politique, j'avais la permission de demeurer près de mes parents et d'entendre ce qu'ils disaient, souvent blottie sur les genoux de Priam, ma main posée au creux de son épaule, qui était très vulnérable et où mes yeux virent s'enfoncer la lance du Grec.

assali quando il carro, che i cavalli fiaccati avevano lentamente trascinato su per la montagna, si arrestò tra le cupe mura. Davanti a quest'ultima porta. Quando il cielo si lacerò e il sole piombò sui leoni di pietra, che guardavano e guarderanno sempre al di là di me e al di là di tutto. La paura mi è ben nota, ma questa è un'altra cosa.

La gente di qui - ingenua, se la paragono ai troiani; non ha vissuto la guerra - rivela i suoi sentimenti, tocca il carro, gli oggetti stranieri. Me no. L'auriga ha detto loro il mio nome. Allora ho visto ciò a cui sono avveza: il loro brivido. Le donne mi squadrano. Litigano sulla mia bellezza.

Bella? Io, la tremenda. Io, che volli la rovina di Troia. La fama, che scavalca i mari, mi correrà dinnanzi anche nel tempo. Pantoo, il sacerdote, il greco, aveva ragione.

Ma tu menti, mia cara, mi disse; tu menti quando profetizzi a noi tutti la rovina. Tu con la nostra rovina, proprio mentre la predici, ti guadagni la durata nel tempo...

...Il tuo nome rimarrà. E questo lo sai anche tu.

Ecuba la madre mi ha riconosciuta presto e non si è più data pensiero di me. Questa bambina non ha bisogno di me, ha detto. Perciò l'ho ammirata e l'ho odiata. Priamo il padre aveva bisogno di me.

La guerra modella gli uomini. Non voglio conservarli nella memoria così, trasformati e straziati dalla guerra. No. Non voglio dimenticare il padre logorato, disfatto. Ma nemmeno il re, che da bambina amai più di chiunque altro. Che non dava troppo peso alla realtà. Che era capace di vivere in mondi fantastici; che non vegliava troppo sui fattori che tenevano unito il suo Stato, e nemmeno su quelli che lo minacciavano. Ciò non lo rendeva il re ideale, però era il marito della regina ideale, di Ecuba, cosa che gli consentiva particolari diritti.

...Sera dopo sera, lo vedo ancora, andava dalla madre che sedeva nel suo megaron sul seggio ligneo a cui il re, con un sorriso amabile, accostava uno sgabello. Questa è la primissima immagine che conservo, perché io, prediletta dal padre e interessata alla politica come nessuno dei miei fratelli, io avevo il permesso di sedere presso di loro e ascoltare ciò che dicevano, spesso sulle ginocchia di Priamo, la mano nell'incavo della sua spalla che era molto vulnerabile e dove, lo vidi con i miei occhi, la lancia del greco lo trafisse.

Pour tout ce qui est au monde, plus rien que la langue du passé. Le présent s'est réduit aux mots désignant cette sinistre citadelle. Le futur a pour moi cette seule phrase: je serai mise à mort avant la fin du jour.

Le vieux refrain: ce n'est pas le forfait qui fait blêmir les hommes, ou même les rend furieux, c'est le fait de l'annoncer, je suis bien placée pour le savoir. Et nous préférons châtier celui qui appelle l'acte par son nom plutôt que celui qui le commet. En cela, comme en tout, nous sommes tous les mêmes. Mais tous n'en sont pas conscients, c'est la seule différence. C'est quelque chose que j'eus du mal à apprendre, habituée que j'étais à être l'exception, je voulais éviter qu'on me trainât de force avec tous les autres sous un toit commun.

Et pourtant, n'avais-je donc pas, juste après avoir saigné pour la première fois, pris place avec les autres filles dans le périmètre d'Athéna - dû prendre place!

Le cyprès sous lequel j'étais assise, je pourrais encore le désigner, au cas où les Grecs n'y auraient pas mis le feu; la forme des nuages, je pourrais encore la décrire. Je pense à l'odeur d'olives et de tamaris. Fermer les yeux, cela ne m'est plus possible. Mais cela le fut. Je les entrouvrais, juste une petite fente, et enregistrais les jambes des hommes. Des dizaines de jambes d'hommes en sandales, combien différentes. En un jour j'eus assez de jambes d'hommes pour ma vie entière. Je sentais leur regard dans mon visage, sur ma poitrine. Je ne me suis pas retournée une seule fois vers les autres filles, ni elles vers moi. Nous n'avions rien à faire les unes avec les autres, les hommes avaient à nous choisir et à nous déflorer. Longtemps avant de trouver le sommeil, j'entendis encore ce claquement de doigts et ce seul mot, dit sur combien de tons différents: viens.

Autour de moi le vide se fit peu à peu. On était venu chercher les autres filles, filles d'officiers, de scribes du palais, d'artisans, de conducteurs d'attelage et de bergers. Ce vide je le connaissais depuis ma prime enfance. J'éprouvais deux sortes de honte: celle d'être choisie et celle de rester assise. Oui, je deviendrai prêtresse, à n'importe quel prix.

À midi, lorsque vint Énée, je réalisai que je l'avais remarqué depuis longtemps parmi tous les autres. Il vint droit vers moi. Pardonne-moi, me dit-il, je n'ai pu venir plus tôt. Comme si nous nous étions donné rendez-vous. Nous allâmes en un coin éloigné du périmètre du temple et franchîmes, sans le remarquer, la limite au-delà de laquelle la langue s'arrête. Nous savions ce que l'on attendait de nous, mais nous vîmes que nous n'étions pas en mesure de répondre à cette attente. Et que chacun cherchait en lui-même la responsabilité de notre défaillance. Ma nourrice, ma mère ainsi que la prêtresse m'avaient inculqué les devoirs de l'hyménée, mais elles ne s'attendaient pas à cela: l'amour, s'il fait soudain irrup-

Nient'altro, per tutto ciò che è al mondo, se non la lingua del passato. La lingua del presente si è ridotta alle parole per questa cupa fortezza. La lingua del futuro ha in serbo per me questa sola frase: oggi sarò colpita a morte.

Sempre la stessa musica: non il misfatto, ma il suo annuncio fa impallidire, anche infuriare, gli uomini, lo so dalla mia esperienza. E so anche che preferiamo punire colui che nomina il fatto, piuttosto che colui che lo compie: in ciò siamo tutti uguali, come in tutto il resto. La differenza sta nel saperlo oppure no. L'ho imparato a fatica, perché abituata a essere l'eccezione, non volevo essere messa nel mucchio.

L'anno prima, quando avevo sanguinato per la prima volta, non ero dunque stata a sedere nel recinto del tempio di Atena insieme alle altre fanciulle - obbligata a sedere!

Potrei ancora indicare il cipresso sotto il quale sedetti, ammesso che i greci non gli abbiano dato fuoco, potrei descrivere la forma delle nuvole. Penso all'odore di olive e tamerici. Chiudere gli occhi, non ci riesco più, ma ci riuscivo. Aprii una fessura e accolsi le gambe dei maschi. Dozzine di gambe maschili nei sandali, non si può credere quanto diverse. Le gambe maschili che vidi in un solo giorno mi bastarono per tutta la vita. Sentivo i loro sguardi in viso, sul petto. Neanche una volta mi girai verso le altre fanciulle, né loro verso di me. Non avevamo niente a che fare l'una con l'altra, i maschi ci dovevano scegliere e sverginare. Udii a lungo, prima di addormentarmi, lo schioccare delle dita e, con quante diverse intonazioni, quell'unica parola: vieni.

Mi si fece vuoto attorno, a poco a poco le altre fanciulle furono portate via, le figlie degli ufficiali, degli scribi di palazzo, degli artigiani, degli aurighi e degli affittuari. Conoscevo fin da piccola il vuoto. Sperimentai due specie di vergogna: quella di essere scelta, e quella di restare seduta in attesa. Sì, sarei diventata sacerdotessa, ad ogni costo.

A mezzogiorno, quando Enea venne, mi accorsi che già da tempo lo vedevo dappertutto. Venne diritto verso di me. Perdona, disse, non mi è stato possibile venire prima. Come se ci fossimo dati un appuntamento. Andammo in un angolo molto appartato del recinto del tempio, varcando, senza accorgercene, il limite oltre il quale non suona più parola. Sapemmo che cosa ci si aspettava da noi. Poiché tutti e due non ci sentimmo in grado di rispondere alle aspettative, ciascuno cercò dentro di sé la colpa del nostro fallimento. La nutrice e la madre e la sacerdotessa mi avevano inculcato i doveri del giacersi insieme ma non avevano tenuto conto del fatto che l'amore, se interviene all'improvviso, può essere

tion, l'amour peut gêner les devoirs de l'hyménée, de telle sorte que je ne sus comment faire et fondis en larmes devant son manque d'assurance, qui pourtant ne pouvait qu'être dû à ma maladresse. (Jeunes, comme nous étions jeunes.) Comme il m'embrassait, me caressait, me touchait, j'aurais fait ce qu'il voulait, mais il ne semblait rien vouloir, il me demandait de lui pardonner quelque chose, mais je ne comprenais pas quoi.

Vers le soir je m'endormis, je me souviens encore, je rêvai d'un bateau qui emportait Énée loin de nos rivages sur des eaux bleues et lisses, et d'un énorme incendie qui, au moment où le bateau s'éloignait vers l'horizon, se répandit entre ceux qui partaient et nous, qui restions. La mer était en feu.

Je me réveillai en criant. Énée, alarmé, ne pouvant me calmer, me porta jusque chez ma mère. Elle me mit au lit comme une enfant.

La reine, me dit mon père dans l'une de nos heures de confiance, Hécube ne domine que ceux qu'on peut dominer. Ceux qu'on ne peut dominer, elle les aime. D'un seul coup je vis mon père sous un autre jour. Pourtant Hécube l'aimait? Sans aucun doute. Il était donc de ceux qu'on ne peut dominer? Ah! il y eut un temps où mes parents furent jeunes, eux aussi. Lorsque la guerre progressa, mettant à nu les entrailles de chacun, l'image à nouveau changea. Priam devint de plus en plus inaccessible, il se raidit, tout en se laissant aisément dominer, mais plus par Hécube. Elle, déchirée par la douleur, devint, d'année de malheur en année de malheur, toujours plus compatissante, toujours plus vivante.

Quand je remonte aujourd'hui le fil de ma vie: je passe la guerre, un bloc noir: lentement je parviens jusqu'aux années qui ont précédé la guerre: ce temps où j'étais prêtresse, un bloc blanc plus loin encore: la fillette – là je m'arrête à ce mot, la fillette, et combien plus encore à sa forme. À cette image. J'ai toujours plus tenu aux images qu'aux mots, c'est peut-être étrange et en contradiction avec ma vocation. Tout s'achèvera sur une image, pas sur un mot. Les mots meurent avant les images. Peur de la mort. Comment ce sera. La faiblesse devient-elle toute-puissante. Le corps va-t-il dicter sa loi à ma pensée. Je veux demeurer consciente, jusqu'au dernier moment. Je veux rester témoin, n'y eût-il plus aucun être humain pour solliciter mon témoignage.

Panthoos remit le sceptre et le bandeau à celle qu'Hécube lui avait désignée comme prêtresse. Alors, tu ne crois pas que j'ai rêvé d'Apollon? Mais si. Si, si, petite Cassandra. L'embêtant dans l'histoire, c'est que lui, Panthoos, ne croyait pas aux rêves. Apollon te crache dans la bouche, cela signifie que tu as le don de prédire l'avenir. Mais personne ne te croira.

d'ostacolo ai doveri del giacersi insieme, sicché io non seppi che cosa fare e scoppiai in lacrime per la sua insicurezza, che forse, però, fu causata solo dalla mia inettitudine. (Giovani, giovani siamo stati). Come mi baciava, mi accarezzava e toccava, avrei fatto quel che voleva, ma sembrava che non volesse niente, dovevo perdonargli qualcosa, ma non capivo che cosa.

Verso sera mi addormentai e, ancora ricordo, sognai una nave che portava via Enea sull'acqua liscia e azzurra della nostra costa, e un fuoco enorme che, quando la nave si allontanò verso l'orizzonte, si frappose tra quelli che partivano e noi, che eravamo rimasti. Il mare bruciava.

Mi svegliai urlando. Enea, strappato dal sonno, non riuscì a calmarmi e mi portò dalla madre che mi mise a dormire come una bambina.

La regina, mi disse il padre in uno dei nostri momenti di confidenza, Ecuba domina solo su coloro che sono dominabili. Ama gli indomabili. Di colpo vidi il padre sotto un'altra luce. Ma Ecuba lo amava? Indubbiamente. Allora lui era indomabile? Ah. Un tempo anche i genitori sono stati giovani. Quando la guerra avanzò e mise a nudo le viscere di ciascuno, il quadro mutò di nuovo. Priamo divenne sempre più inaccessibile, più rigido, ma dominabile, solo non più da Ecuba. Ecuba da un anno di sventura all'altro divenne sempre più sensibile, più viva.

Se oggi vado a ritroso lungo il filo della vita che è arrotolato dentro di me, salto la guerra, un blocco nero; lentamente, con nostalgia giungo a ritroso agli anni di prima della guerra; al tempo del sacerdozio, un blocco bianco; sempre più a ritroso: alla fanciulla – e poi resto impigliata nella parola, la fanciulla, e ancor più mi impiglio innanzitutto nella sua figura. Nell'immagine. Sono sempre stata legata più alle immagini che alle parole, è singolare e in contraddizione con la mia funzione. In ultimo ci sarà un'immagine, non una parola. Prima delle immagini le parole muoiono. Paura della morte. Come sarà. La debolezza avrà il sopravvento. Il corpo imporrà il dominio sul pensiero. Non voglio perdere la coscienza fino alla fine. Voglio restare testimone, anche quando non esisterà più un solo essere umano che mi chieda di rendere testimonianza.

Pantoo offrì scettro e benda a colei che Ecuba gli indicò. Dunque lui non credeva che avevo sognato Apollo? Ma certo. Certo certo, piccola Cassandra. Il guaio era: non credeva ai sogni. Se Apollo ti sputa in bocca questo significa: tu hai il dono di predire il futuro. Tuttavia nessuno ti crederà.

Le don de prophétie. C'était cela. Quelle terreur. J'en avais tant rêvé; me croire, ne pas me croire, on verrait. Il était tout de même impossible que les gens à la longue n'accordent pas foi aux dires d'une personne qui prouve qu'elle a raison.

Moi, Cassandre, et aucune autre des douze filles de Priam et d'Hécube, étais destinée par le dieu lui-même à devenir divinatrice.

...Polyxène, ma sœur...

...que j'aie bâti ma carrière sur ta mise à l'écart! Tu n'étais pas pire que moi, pas moins apte: ...c'est cela que j'ai voulu te dire avant qu'ils ne t'entraînent pour être sacrifiée comme moi maintenant, Polyxène: eussions-nous échangé nos vies que nos morts eussent été les mêmes. Est-ce une consolation?

Je me suis tue. Ils t'ont traînée jusqu'au tombeau de ce débauché d'Achille. Toi avec tes yeux gris, toi avec ta tête mince, toi dont chaque homme dès qu'il te voyait ne pouvait s'empêcher de tomber amoureux, que dis-je tomber, succomber oui, et pas seulement chaque homme, bien des femmes aussi.

...Polyxène... Ce sont de pâles souvenirs que j'ai de cette époque: je n'avais pas de sentiments. Priam préparait la guerre. Je restais sur ma réserve. Je jouais la prêtresse; je pensais qu'être adulte c'était jouer à se perdre soi-même... Je m'interdisais la déception... Je ne voyais rien... Tellement requise par le don de prophétie, j'étais aveugle... Ma vie était déterminée par le cycle annuel du dieu et par les exigences du palais. Je ne connaissais rien d'autre. Vivais d'un événement à l'autre, l'histoire de la maison royale semblait s'y résumer... Événements qui créent en vous le besoin d'événements toujours nouveaux, et, pour finir, ...la guerre...

Je crois que ce fut la première chose que je perçai à jour. Je fus longtemps incapable de comprendre que les autres ne pouvaient pas voir ce que moi je voyais. Qu'ils ne percevaient pas la forme nue et futile des événements...

...Dans ma tête lasse les images se succèdent à une vitesse folle, les mots ne peuvent les rattraper. Étonnante ressemblance des traces, que les souvenirs les plus différents trouvent dans ma mémoire...

...Toujours, comme des signaux, s'allument ces silhouettes. Priam, Énée, Pâris. Oui. Pâris...

C'était la veille du départ de Ménélas. J'étais assise au banquet royal, à ma droite Hector, et à ma gauche, obstinément silencieuse, Polyxène. Face à moi, mon très jeune et charmant frère Troïlos avec la sage Briséis. Présidant la tablée, Priam, Hécube, Ménélas, notre hôte, que personne ne devait plus appeler "hôte". Quoi? Qui donc l'a interdit? Eumélos, disait-on. Eumélos? Qui c'est, Eumélos? Ah oui. Ce membre du conseil qui commandait désormais la garde du palais. Depuis quand un officier

Il dono della veggenza. Fu questo. Un terribile spavento. Me l'ero sognato. Credermi - non credermi - poi si sarebbe visto. Ma era impossibile per la gente, alla lunga, non prestar fede a una che dimostra di avere ragione.

Io, Cassandra, e nessun'altra delle dodici figlie di Priamo e di Ecuba, ero stata destinata dal dio stesso a essere veggente.

...Polissena ... sorella ...

...che costruii la mia carriera sulla tua esclusione; che tu non eri peggiore di me, né meno adatta ... ho voluto dirtelo prima che ti trascinassero via, vittima da macello, come me ora. Polissena: se avessimo scambiato le nostre vite: le nostre morti sarebbero state le stesse. È una consolazione?

Io tacqui. Ti trascinarono via, alla tomba del feroce Achille. Tu con i tuoi occhi grigi. Tu con la tua testa minuta. Tu, di cui ogni uomo che ti vedeva doveva innamorarsi e non solo ogni uomo - anche alcune donne.

...Polissena... Il ricordo di quel tempo è sbiadito, non provavo sentimenti. Priamo preparava la guerra. Io mi tenevo in disparte. Giocavo a fare la sacerdotessa. Pensavo; essere adulti consiste in questo gioco: perdere se stessi... Mi vietavo il disinganno... Non vedevo nulla... Sovraccaricata dal dono della veggenza, ero cieca... la mia vita era scandita dalla liturgia annuale del dio e dalle esigenze del palazzo. Non conoscevo altro. Vivevo di evento in evento, che, a quel che si dice, facevano la storia della casa reale... Eventi che asservono a sempre nuovi eventi, per ultimo, ... alla guerra...

Credo che questa fu la prima cosa che intuì. È questo che per lungo tempo non ho capito: che non tutti potevano vedere quello che vedevo io. Che essi non percepivano la nuda insignificante figura degli eventi...

...Frenetica e rapida la successione delle immagini nella mia testa stanca, le parole non riescono a tener loro dietro. Singolare somiglianza delle tracce, che i ricordi più diversi incontrano nella memoria...

...Queste figure si illuminano sempre, come segnali. Priamo, Enea, Paride. Sì. Paride...

Era la vigilia della partenza di Menelao, quando sedetti al banchetto reale, alla mia destra Ettore, a sinistra, ostinatamente taciturna, Polissena. Di fronte, il giovanissimo grazioso fratello Troilo con l'accorta Briseide. A capo della tavola Priamo, Ecuba, Menelao, l'ospite che nessuno doveva chiamare "ospite gradito". Che cosa? Chi l'aveva proibito. Eumelo, si diceva, Eumelo? Chi è Eumelo? Ah sì. Quell'uomo del consiglio, a cui ora era sottoposta la guardia del palazzo. Da quando in

décidait-il de l'usage des mots ? Depuis que ceux qui se nommaient "le parti du roi" ne voyaient plus dans le Spartiate Ménélas un hôte, mais un espion ou un provocateur. Un futur ennemi. Depuis qu'ils l'avaient entouré d'un réseau de sécurité. Un mot nouveau. D'un seul coup, tous ceux dont moi qui tenaient à l'expression "hôte" faisaient l'objet de soupçons. Maintenant au banquet, on pouvait repérer les groupements, c'était nouveau. Troie s'était transformée à mon insu. Ma mère Hécube n'était pas du côté de cet Eumélos. Je voyais son visage se pétrifier chaque fois qu'il s'approchait d'elle. Priam semblait vouloir faire plaisir à tout le monde. Mais Pâris, mon bien-aimé frère Pâris était déjà dans la mouvance d'Eumélos. Le beau jeune homme svelte tout dévoué à l'homme massif à la tête de cheval.

Aucun de nous, aucune prophétesse, aucun augure n'eut ce soir-là l'ombre d'un pressentiment.

Les uns se faisaient de plus en plus silencieux et les autres, les partisans d'Eumélos, élevaient de plus en plus la voix. Pâris, qui avait déjà trop bu, s'adressa en haussant le ton à son voisin, le Grec Ménélas, faisant allusion à l'épouse de ce dernier, Hélène. Ménélas répondait poliment au fils de son hôte, jusqu'au moment où les questions se firent si insolentes qu'Hécube, se laissant emporter par une colère inhabituelle, intima à son fils l'ordre de se taire. Un silence de mort s'installa dans la salle. Seul, Pâris bondit en criant: comment ça. Me taire? Ça recommence? Ça n'en finira donc jamais? Ah! non. Ces temps sont révolus. C'est moi, Pâris, qui irai reprendre aux ennemis la sœur du roi. Mais si on me la refuse, il en est une autre plus belle, plus jeune, plus noble. On me l'a promise. Tenez-vous-le pour dit.

Jamais auparavant un silence pareil n'avait régné sur le palais de Troie. Chacun sentait qu'une frontière venait d'être violée. Jamais un membre de notre famille n'avait eu le droit de parler ainsi. Mais moi. Moi seule, j'ai vu. Ce fut en cet instant que se déclencha le mécanisme conduisant à notre perte. Immobilité du temps. Je crus être devenue définitivement étrangère aux autres et à moi-même. Jusqu'à ce qu'enfin l'épouvantable tourment, sous la forme d'une voix, sortant de moi, passant à travers moi, me déchirant pour se frayer un chemin, se libéra de moi. Une petite voix sifflante, au bout de son registre, qui chassa le sang de mes veines. A mesure qu'elle s'enfle, elle se fait plus hideuse, déclenchant un tremblement, un entrechoquement de tous mes membres. Mais la voix s'en moque. Malheur, criait-elle. Malheur, ne laissez pas partir le vaisseau!

C'est alors qu'un voile s'abattit sur ma pensée. L'abîme s'ouvrit. Je m'y engouffrai. Paraît-il que j'éruptais d'une manière effrayante, que l'écume jaillissait de ma bouche. Sur un signe de ma mère les gardes m'ont saisie aux aisselles et m'ont traînée hors de la salle. On m'a enfermée dans ma chambre. On m'a dit que les médecins du

qua un ufficiale decideva sull'uso delle parole. Da quando coloro che si definivano "partito del re" avevano visto nello spartano Menelao non l'ospite gradito, ma la spia o il provocatore. Il futuro nemico. Da quando lo avevano cinto con una rete di sicurezza. Una parola nuova. Tutt'a un tratto quelli che restavano fedeli a "ospite gradito", anche io, scoprivano di essere sospettati. La sera, al banchetto, fu possibile distinguere con chiarezza gli schieramenti, e questo era un fatto nuovo. Troia era cambiata a mia insaputa. Ecuba la madre non stava dalla parte di quell'Eumelo. Vidi come il viso le si impiettriva, quando si avvicinava a lei. Pareva che Priamo volesse accontentare tutti. Ma Paride, il mio amato fratello Paride, apparteneva già a Eumelo. Il bel giovane snello devoto all'uomo massiccio dalla faccia equina.

Nessuno di noi, veggente o portavoce dell'oracolo, quella sera è stato anche solo sfiorato dall'ombra di un sospetto.

Gli uni erano diventati sempre più silenziosi, gli altri, i partigiani di Eumelo, più chiassosi. Paride, che aveva già bevuto troppo, attaccò discorso col greco Menelao, sulla sua bella moglie Elena. Menelao, diede cortesi informazioni al figlio dell'ospite, finché le domande di quello divennero così insolenti che Ecuba, con insolita ira, proibì al figlio impertinente di parlare. Nella sala si fece un silenzio di tomba. Solo Paride balzò in piedi, gridò: come! Lui doveva tacere? Di nuovo? Ancora? Ah no. Quei tempi sono passati. Io, Paride, sono quello che va a riprendere la sorella del re ai nemici. Ma se mi sarà rifiutata, ce n'è un'altra, più bella di lei. Più giovane. Più nobile. Sappiatelo, mi è stata promessa.

Mai prima d'allora nel palazzo di Troia aveva regnato un silenzio simile. Ognuno sentì che un limite fu violato. A nessun membro della nostra famiglia era mai stato consentito di parlare a quel modo. Io però. Io sola vidi: ciò che prese l'avvio in quell'ora, fu la nostra rovina.

Arresto del tempo. Estraneazione definitiva, verso me stessa e verso chiunque. Fino al momento in cui l'orribile tormento, in forma di voce, si aprì la strada fuori di me attraversandomi e allontanando infine ogni vincolo. Una vocina d'un sibilo, d'un sibilo da ultimo respiro, che mi gela il sangue nelle vene. Che, via via che si ingrossa, si fa più terrificante, spinge tutte le membra a dimenarsi. Ma di questo la voce non si cura. Ahimè, gridò. Ahimè. Non fate partire la nave!

Poi mi cadde il sipario davanti ai pensieri. La gola si spalancò. Precipitai. Forse la schiuma mi è venuta alla bocca. A un cenno della madre le guardie mi hanno afferrata per le ascelle e trascinata fuori dalla sala. I medici del tempio mi si saranno accalcati intorno, probabilmente mi hanno rinchiusa nella mia stanza. Ai convi-

temple se sont précipités vers moi. Aux convives abasourdis, on a dit que j'avais besoin de repos. Que je reprendrais certainement mes esprits, qu'il ne fallait pas grossir l'incident. Comme portée par le vent, la rumeur courut parmi mes frères et sœurs que j'étais folle.

Depuis combien de temps n'ai-je pas songé aux jours anciens? C'est vrai: la mort proche mobilise encore une fois la vie entière.

Dix années de guerre. Elles furent assez longues pour qu'on n'oublie pas tout à fait cette question: comment la guerre a-t-elle commencé. Au milieu de la guerre, on se demande uniquement comment elle prendra fin. Et on repousse la vie à plus tard.

Quand la guerre commence, on peut le savoir. Mais quand donc commence l'avant-guerre? Si jamais il existait des règles en la matière, il faudrait les transmettre aux autres. Graver dans l'argile, dans la pierre. Que pourrait-on y lire? Ne vous laissez pas tromper par les vôtres.

Pâris.

Pâris, lorsqu'il finit par revenir au bout de plusieurs mois, curieusement sur un vaisseau égyptien, fit descendre à terre une personne entièrement dissimulée sous un voile. La foule se tut, retenant son souffle. Dans chaque homme apparut l'image de la plus belle des femmes, si rayonnante qu'elle l'aurait ébloui s'il avait pu la voir. D'abord timidement puis avec enthousiasme, ils se mirent à scander: Hé-lène. Hé-lène. Hélène ne se montra pas. Elle n'apparut pas non plus au festin. La longue traversée l'avait épuisée. Pâris, devenu un autre homme, remit des cadeaux raffinés de la part du souverain égyptien, raconta des choses prodigieuses, parlant sans retenue. Je ne pouvais m'empêcher de le regarder. Je n'arrivais pas à saisir ses yeux. D'où provenait ce trait oblique dans son beau visage. Quelle causticité avait accusé ses traits naguère si tendres. Chaque fibre en moi se refusait à admettre qu'il n'y avait pas de belle Hélène à Troie. Lorsque les autres résidents du palais laissèrent entendre qu'ils avaient compris et que tous les regards s'abaissaient chaque fois que, seule encore à le faire, je prononçais à nouveau le nom d'Hélène, allant jusqu'à proposer de soigner moi-même celle qui était encore si fatiguée, et lorsque cette offre fut repoussée - même à ce moment-là je ne voulais pas encore penser l'impensable. Par la suite, nous avons tous oublié d'ailleurs le motif de la guerre. Après la crise de la troisième année, les guerriers cessèrent eux aussi de réclamer qu'on leur montrât Hélène.

...Ils ne se soucièrent plus d'elle et défendirent leur peau...

...Mais pour pouvoir acclamer la guerre, il leur fallait ce nom, c'est lui qui les transportait au-delà d'eux-mêmes.

Remarquez bien, nous disait Anchise, le père d'Énée, remarquez bien qu'ils ont pris une femme. Un bonhomme

tati turbati sarà stato detto che avevo bisogno di riposo. Che dovevo tornare in me, che l'incidente era insignificante. Con la rapidità del vento si sarà diffusa tra i fratelli la voce che ero pazza.

Da quanto non penso ai vecchi tempi. È vero: la morte imminente rimette in moto tutta la vita.

Dieci anni di guerra. Furono lunghi abbastanza da far dimenticare completamente come nacque la guerra. Durante la guerra si pensa solo a come andrà a finire. E si rimanda la vita.

È possibile sapere quando comincia la guerra, ma quando comincia la vigilia della guerra? Se ci fossero regole, bisognerebbe trasmetterle. Inciderle nell'argilla, nella pietra. Che cosa conterebbero? Conterebbero, tra le altre frasi: non fatevi ingannare da quelli della vostra parte.

Paride.

Paride, quando poi arrivò dopo mesi, stranamente su una nave egizia, sbarcò insieme a una persona fittamente velata. Il popolo ammutolì senza fiato. In tutti balenò l'immagine della più bella tra le donne, così sfolgorante che, se avessero potuto guardarla, lei li avrebbe accecati. Timidi, poi entusiasti si levarono cori a scandire: E-le-na. E-le-na. Elena non si mostrò. Non venne neanche alla tavola imbandita. Era sposata dal lungo viaggio per mare. Paride, un'altra persona, portò raffinati doni da parte del re d'Egitto, raccontò meraviglie. Parlò e parlò. Non potevo fare a meno di guardarlo. Non riuscivo a catturare i suoi occhi. Da dove veniva il tratto obliquo del suo bel viso? Quale forza aveva corrosa i suoi tratti un tempo delicati. Ogni fibra dentro di me rifiutò l'idea che a Troia non ci fosse nessuna bella Elena. Quando gli altri abitanti del palazzo dettero a intendere che avevano capito. Quando lo sciame di leggende intorno alla bella donna invisibile di Paride ripiegò confuso su se stesso. Quando tutti abbassavano lo sguardo se io, solo io ormai, continuavo, come se vi fossi costretta, a pronunciare il nome di Elena, e addirittura mi offrii di avere cura di lei che continuava a essere molto stanca, e fui respinta - persino allora non volli ancora pensare all'impensabile.

In seguito abbiamo dimenticato tutti la causa che originò la guerra. Dopo la crisi del terzo anno anche la gente d'arme non chiese più di vedere la bella Elena.

...Lasciarono perdere Elena e difesero la pelle...

...Ma per poter plaudire alla guerra si erano serviti di quel nome. Esso li innalzò al di sopra di essi.

Considerate, ci disse Anchise, padre di Enea, considerate che hanno preso una donna. Anche un uomo avrebbe procurato fama e ricchezza.

aurait pu tout aussi bien incarner la gloire et la richesse. Mais la beauté? Un peuple qui se bat pour la beauté! Pâris lui-même, à contrecœur semble-t-il, s'était rendu sur la place du marché pour y jeter en pâture au peuple le nom de la belle Hélène. Les gens ne remarquèrent pas son absence de conviction. Moi je l'ai remarquée...

Pourquoi parles-tu si froidement de ton ardente femme, lui ai-je demandé.

Mon ardente femme? répondit-il sur un ton sarcastique. Réveille-toi, ma sœur...

...Enfin quoi: elle n'existe pas.

...Alors mes bras partirent vers le ciel. Je ne sais pas: l'ai-je crié ou l'ai-je seulement chuchoté... Nous sommes perdus. Malheur, nous sommes perdus.

Je connaissais déjà la suite, cette prise énergique sous mes aisselles, ces mains d'hommes qui m'empoignaient, le cliquetis du métal contre le métal, l'odeur de sueur et de cuir.

C'était une journée pareille à celle-ci, une tempête d'automne, venant par rafales de la mer, charriant des nuages à travers le ciel d'un bleu profond, sous mes pieds les pierres, disposées exactement comme celles de Mycènes. Pourquoi criais-je seulement: Nous sommes perdus! Pourquoi pas: Troyens, Hélène n'existe pas! Mon père, le roi Priam, renvoya les gardiens. D'un ton las, il me dit alors que si je continuais ainsi, il ne lui resterait plus d'autre solution que de m'enfermer. - Bon, c'est entendu. On aurait dû parler plus tôt avec toi de cette histoire embrouillée d'Hélène. Bon, d'accord, elle ne se trouve pas ici. (Le roi d'Égypte l'a enlevée à Pâris.) Mais n'importe qui est au courant au palais, pourquoi pas toi? Père, lui dis-je, une guerre entreprise pour un fantôme ne peut être que perdue. Pourquoi? Le plus sérieusement du monde, le roi me demanda pourquoi.

Il faut seulement veiller à ce que demeure au sein de l'armée la foi en ce fantôme. Comment ça, d'ailleurs, la guerre. Tout de suite les grands mots. Nous allons, je pense, être attaqués, et nous allons, je pense, nous défendre. Les Grecs vont se fracasser le crâne et se retireront bien vite. Ils ne vont tout de même pas répandre tout leur sang pour une femme. - En supposant qu'ils croient Hélène chez nous: ils vont se battre pour elle jusqu'à la mort. - Ne dis pas de sottises, dit Priam. C'est notre or qu'ils veulent. Et le libre accès aux Dardanelles. - Eh bien, négocie! proposai-je. - Il ne manquerait plus que ça. Négocier nos biens! Et puisque c'est nous qui gagnerons. - Père, le suppliai-je, retire-leur au moins le prétexte. Hélène. Qu'elle soit ici ou en Égypte, elle ne mérite pas qu'un seul Troyen meure pour elle.

- Tu ne dois pas avoir toute ta raison, mon enfant, dit le roi. C'est l'honneur de notre maison qui est en jeu. Celui qui maintenant n'est pas avec nous travaille contre nous.

...Alors je lui promis de garder le secret... On me relâcha. Au printemps, comme on s'y attendait, la guerre commença... Quand la flotte grecque se dressa contre l'horizon, un spectacle atroce.

Je restai debout immobile et je vis...

Ma bellezza? Un popolo che combatte per la bellezza! Paride stesso era venuto contro voglia, pareva, sulla piazza del mercato e aveva gettato in pasto al popolo il nome della bella Elena. La gente non si accorse che pensava ad altro. Me ne accorsi io...

Perché parli con tanta freddezza della tua calda donna? Gli chiesi.

La mia calda donna? Fu la sua risposta sarcastica. Torna in te, sorella...

...Santo cielo; lei non esiste.

...Allora mi si sollevarono di colpo le braccia. Non so: lo gridai ad alta voce, l'ho solo sussurrato... Siamo perduti. Ah, siamo perduti.

Quel che doveva accadere lo conoscevo già: la forte presa sotto le ascelle, le mani virili che mi afferravano, il tintinnare del metallo, l'odore di sudore e di cuoio.

Fu un giorno come questo, tempesta d'autunno che dal mare a poco a poco sospingeva le nuvole sopra il cielo d'un azzurro intenso, sotto i piedi le pietre, disposte come qui a Micene.

Perché gridai: siamo perduti! Perché non: troiani, non esiste nessuna Elena! Il padre, re Priamo, mandò via le guardie. Se continuavo così, disse poi stancamente non gli restava altro che gettarmi in prigione. - Bene, allora. Si sarebbe dovuto parlare prima, con me, dell'intricata faccenda di Elena. Sì, sì, lei non era qui. (Il re d'Egitto l'aveva tolta a Paride). Lo sapevano tutti nel palazzo, perché io no? Padre, dissi, una guerra condotta per un fantasma, può solo essere perduta. Perché? Con tutta serietà il re mi chiese: perché.

Bisogna solo, disse, fare in modo che l'esercito conservi la fede nel fantasma. E poi, perché addirittura la guerra. Sempre con questi paroloni. Noi, penso, saremo attaccati, e noi, penso, opporremo resistenza. I greci si romperanno le corna. Non vorranno certo dissanguarsi per una donna. - Posto che credano che Elena si trovi da noi essi combatteranno per lei! - Non dire sciocchezze, disse Priamo. Quelli vogliono il nostro oro. E libero accesso ai Dardanelli. - Allora vieni a patti su queste cose! Gli suggerii. - Ci mancherebbe altro. Venire a patti sul nostro diritto! - Padre, lo pregai, almeno non offrir loro il pretesto. Elena. Lei, qui o in Egitto non vale un solo troiano ammazzato.

Ti deve aver dato di volta il cervello, bambina, disse il re. Si tratta dell'onore della nostra casa. Chi in questo momento non sta dalla nostra parte, lavora contro di noi.

...Allora gli promisi di tener segreto quello che sapevo e andai via indisturbata.

In primavera, come ci si aspettava, cominciò la guerra. ...Quando la flotta greca si stagliò all'orizzonte, spettacolo terrificante.

Io stavo lì ritta e vidi...

...Je vis mon frère Hector mettre hors de combat les premiers Grecs. Et puis, bien sûr, commença quelque chose de tout à fait différent. Un groupe compact de Grecs avançant au coude à coude, fonça vers le rivage, poussant des hurlements encore jamais entendus.

Ceux qui se trouvaient sur les ailes furent vite abattus par les Troyens déjà à bout de force, ceux qui se trouvaient près du milieu abattirent un nombre beaucoup trop élevé des nôtres. Le noyau, c'était le but recherché, prit pied sur la terre ferme, et le noyau du noyau: le héros grec Achille. Il fallait qu'il passât, lui, dussent tous les autres tomber. Il fut assez malin pour ne pas foncer sur Hector. Il se chargea du jeune garçon Troïlos, que des hommes bien dressés rabattaient vers lui, comme le gibier vers le chasseur.

Troïlos s'arrêta, fit face à l'adversaire, combattit. Et selon les règles, comme il l'avait appris. Troïlos!

...Je tremblais. Je prévoyais chacun de ses pas, chaque esquive. Mais Achille, Achille la bête ne releva pas le défi du garçon. Il leva très haut son épée et l'abattit d'un seul coup sur mon frère. Toutes les règles tombèrent à jamais dans la poussière.

Mon frère Troïlos tomba. Achille la bête était sur lui.

Si je voyais bien, il étranglait celui qui était à terre. Il se passait quelque chose qui dépassait mon entendement, notre entendement. Qui avait des yeux pour voir, put le voir le premier jour: cette guerre nous allions la perdre.

Le pire allait venir. Troïlos s'était relevé encore une fois, s'était dégagé de l'emprise d'Achille, courait tout d'abord sans but, pour s'enfuir, puis - je lui fis signe, je criai - il trouva la direction, courut vers moi, vers le temple. Sauvé, nous allions perdre la guerre, mais ce frère qui en cette heure-là me parut être celui que je préférais, il était sauvé.

...Je courus à sa rencontre, le saisis par le bras, entraînai vers l'intérieur du temple le garçon qui râlait, qui s'effondrait, devant l'image du dieu, où il était en sécurité. Il tentait de reprendre son souffle, il fallait détacher son casque, enlever sa cuirasse. Mes mains couraient. Qui est en vie n'est pas perdu. Je vais te soigner, frère, je vais t'aimer, je vais enfin apprendre à te connaître.

Alors vint Achille la bête. Que voulait donc cet homme. Que venait-il faire dans le temple, tout armé. L'instant le plus atroce: je le savais déjà. Alors il se mit à rire. Comment cet ennemi s'approchait-il de mon frère? Comme un assassin? Comme un séducteur? Cela existait-il donc: le désir meurtrier et le désir amoureux dans le même homme? L'approche dansante du poursuivant, que je voyais maintenant de dos. Qui prenait Troïlos, cet enfant, par les épaules, qui le caressait - le tâtait. En riant, tout cela en riant. Le saisissant par le cou. Empoignant la gorge. La main, grossière et poilue, aux doigts courts, sur la gorge de mon frère. Et le plaisir sur le visage d'Achille. Le plaisir nu, épouvantable. Si cela existe, tout est possible. Silence de mort.

...Vidi come il fratello Ettore abbatteva i primi greci. Però poi, ebbe inizio qualcosa di ben diverso. Un reparto di greci, serrati gli uni agli altri, si precipitò a terra, tra urla mai sentite.

Quelli che si trovavano alle estremità furono ammazzati subito dai troiani ormai sfiniti. Quelli del centro ammazzarono un numero fin troppo elevato dei nostri. Il nucleo, così doveva essere, raggiunse la riva, e con esso il nucleo del nucleo: l'eroe greco Achille. Anche se fossero caduti tutti, quello doveva cavarsela. Astutamente non fu lui ad avventurarsi su Ettore. Si prese invece il fanciullo Troilo, che fu spinto verso di lui da gente ben ammaestrata, come la selvaggina verso il cacciatore.

Troilo se ne stette fermo, fronteggiò l'avversario, combatté. E certamente secondo le regole, così come aveva imparato. Troilo!

...Tremavo. Conoscevo in anticipo ogni suo passo, ogni figura. Ma Achille non accolse l'offerta del fanciullo. Forse non la capì. Achille sollevò alta sulla testa la spada e la fece piombare come un fulmine sul fratello. Tutte le regole caddero in polvere per sempre.

Troilo il fratello cadde. Achille, la bestia gli fu sopra.

Se vedevo bene lo stava strozzando quando ormai era a terra. Accadeva qualcosa che andava al di là della mia, della nostra immaginazione. Chi era in grado di vedere, fin dal primo giorno vide: perderemo questa guerra.

Il peggio deve ancora venire. Troilo si risollevò, si strappò dalle mani di Achille, corse dapprima senza meta, poi - gesticolai, urlai - trovò la direzione, corse verso di me, corse verso il tempio. Salvo. Perderemo la guerra, ma quel fratello, che in quel momento mi parve il più caro, era salvo.

...Gli corsi incontro, lo trascinai dentro, rantolante, sul punto di stramazzone, fin nel luogo più riposto del tempio, davanti al simulacro del dio, dove era al sicuro. Al fratello, che respirava con difficoltà, dovetti slegare la corazza. Le mani mi tremavano. Chi vive non è perduto. Ti curerò, fratello, ti amerò, finalmente imparerò a conoscerti.

Poi venne Achille, la bestia. Che cosa voleva quell'uomo. Che cercava armato lì nel tempio. Il più terrificante degli attimi: lo sapevo già. Poi rise. In qual modo il nemico si accostò al fratello. Da assassino? Da seduttore? Era possibile, dunque, una cosa simile: voglia omicida e voglia d'amore in un solo uomo? L'approssimarsi oscillante del persecutore, che ora vedevo di schiena. Il quale prese Troilo il fanciullo, per le spalle, lo accarezzò, lo palpò. Ridendo, il tutto ridendo. Lo afferrò al collo. Lo strinse alla gola. La tozza mano pelosa dalle dita corte alla gola del fratello. E la voglia sul viso di Achille. La nuda terrificante voglia. Se questo è possibile, può accadere qualunque cosa.

Si fece silenzio di tomba.

Voilà que l'ennemi, le monstre lève son épée face à la statue d'Apollon et sépare du tronc la tête de mon frère. Voilà que le sang humain jaillit sur l'autel. Troïlos immolé. Le boucher, poussant d'abominables hurlements de joie, s'enfuit.

...Énée vint à la nouvelle lune...

Je ne vis le visage d'Énée qu'un court instant, lorsqu'il souffla la lampe à huile près de la porte.

Nous ne dûmes guère plus que nos noms, jamais je n'avais entendu de plus beau poème d'amour. Énée, Cassandre, Cassandre, Énée. Lorsque ma pudeur rencontra sa timidité, nos corps s'affolèrent.

Il ne fallait pas que l'âme de Troie fût à Troie. Très tôt le lendemain il partit avec une troupe d'hommes armés.

Énée, je crois, préférerait partir plutôt que rester, ce que je comprenais, sans vraiment le comprendre.

Il disparut de mes yeux de longs mois.

Un jour où je me trouvais de service, Hécube et Polyxène vinrent au temple. Pourquoi fallut-il qu'Achille la bête vît ma sœur? Son entrée me coupa le souffle. Depuis qu'en ce lieu il avait tué mon frère Troïlos, il s'était tenu à distance d'Apollon, bien que des négociations eussent abouti à déclarer le temple territoire neutre, ouvert également aux Grecs pour l'adoration de leur dieu. Il vint donc, Achille la bête, et vît ma sœur Polyxène. Comme elle ressemblait à notre frère Troïlos! Comme Achille la dévora de son regard ignoble!

Notre temple devint soudain un lieu très recherché. Des négociateurs s'y retrouvaient pour préparer une entrevue encore plus importante: le Troyen Hector rencontrait le héros Grec Achille. J'entendis ce que je savais: le héros grec voulait la princesse troyenne Polyxène. Hector fit semblant, c'est ce qui avait été mis au point, d'accéder au désir d'Achille: eh bien soit, il lui remettrait sa sœur si, de son côté, il nous donnait le plan du camp grec. Je crus avoir mal entendu. Jamais auparavant Troie n'avait incité un adversaire à trahir les siens. Jamais vendu pour ce prix l'une de ses filles à l'ennemi. Il était question que Polyxène attirât Achille dans notre temple sous le prétexte de l'épouser...

Mais, n'aie crainte, uniquement faire semblant.

En réalité, notre frère Pâris déboucherait de derrière l'image du dieu où il se serait auparavant caché et atteindrait Achille à l'endroit vulnérable: au talon. Et pourquoi justement là. – C'est lui qui a révélé à ta sœur Polyxène son point vulnérable. – Et elle? – Elle joue le jeu, bien sûr, elle en est fière.

Mais pourquoi n'est-elle pas ici.

– Ici on règle les détails. Qui ne la concernent pas.

Vous vous servez d'elle.

Ed ecco il nemico, il mostro, sollevare la spada al cospetto della statua di Apollo e mozzare il capo di mio fratello dal tronco. Ed ecco il sangue umano sprizzare sull'altare, Troilo immolato. Il macellaio, ululando per orrende voglie, si diede alla fuga.

...Con la luna nuova arrivò Enea...

Gli vidi il viso solo per un attimo, quando con un soffio spense la fiamma che nuotava in un bagno d'olio accanto alla porta.

Ci dicemmo poco più che i nostri nomi, non avevo mai udito una poesia d'amore più bella. Enea, Cassandra, Cassandra, Enea. Quando la mia pudicizia incontrò la sua timidezza, i nostri corpi persero ogni freno.

Ma non era opportuno che l'anima di Troia stesse a Troia. Il mattino dopo, molto presto se ne andò con una schiera di armati sulla nave.

Credo – e ne capii la scelta, e tuttavia non la capii – che Enea preferisse andarsene piuttosto che rimanere. Scomparve per molti mesi.

Un giorno, mentre attendevo al servizio, vennero Ecu-ba e Polissena al tempio. Perché Achille la bestia vide mia sorella? Mi si bloccò il respiro, quando lui entrò. Dopo aver ucciso in quel luogo il fratello Troilo, si era tenuto lontano da Apollo, benché, purtroppo, dico, fosse stato concordato che quel tempio dovesse essere un luogo neutrale, aperto anche ai greci perché adorassero il loro dio. Così dunque venne, Achille la bestia, e vide la sorella Polissena. Come somigliava lei al nostro fratello Troilo. Come la divorò Achille, con i suoi sguardi! All'improvviso il nostro tempio divenne un luogo ricercato. Negoziatori di rango inferiore si dettero convegno lì per preparare l'incontro: il troiano Ettore avrebbe incontrato l'eroe greco Achille. Udii ciò che sapevo: l'eroe greco Achille voleva la principessa troiana Polissena.

Ettore aderì per finta, così era stabilito, alla richiesta di Achille: gli avrebbe consegnato la sorella, se dal canto suo ci avesse passato la pianta del campo greco. Credetti di aver sentito male. Mai prima d'ora Troia ha invitato un avversario a tradire la sua gente. Mai ha venduto una delle sue figlie al nemico per questo prezzo. Si trattava del fatto che Polissena doveva adescare Achille nel nostro tempio. Con il pretesto di congiungersi a lui in matrimonio...

Ma – niente preoccupazioni. Solo per finta.

In realtà - In realtà nostro fratello Paride avrebbe fatto irruzione da dietro il simulacro del dio, dove si sarebbe nascosto, e avrebbe colpito Achille là dove era vulnerabile: al tallone. Perché proprio lì. – Aveva confidato il suo punto debole alla sorella Polissena. - E Polissena? – Stava al gioco. Ovviamente. Quella ne è contenta.

Ma perché non è qui.

– Qui si trattano particolari. Che non la riguardano.

Ma voi la usate.

– *Mais tu n'es donc pas capable de comprendre! Ce n'est pas elle qui est en jeu. Pour nous, l'enjeu c'est Achille.*

Alors mon père, qui s'était tu jusqu'alors, prit la parole: Tais-toi, Cassandre.

Je dis: Père –

– *Ne me dis plus «père». J'ai eu trop de patience avec toi. Soit, pensais-je, elle est très sensible. Ne voit pas le monde tel qu'il est, méprise ceux qui combattent pour Troie. Est-ce que tu connais notre situation, au fait? Et si tu n'es pas d'accord avec notre plan pour tuer Achille notre pire ennemi, c'est servir les intérêts de l'ennemi.*

Mais vous n'avez pas le droit!

– *Il ne s'agit pas ici de droit, tu vas être raisonnable.*

Je dis: non.

– *Tu n'approuves pas le plan?*

Non.

– *Mais tu te tairas.*

Non, dis-je.

Le roi dit: arrêtez-la.

Non. C'était le seul mot qui me restait.

Pourtant, tout s'était déroulé comme prévu. Oui: Achille, le héros grec, était mort. Oui, si l'on m'avait écoutée, la bête serait encore en vie. Ils avaient eu raison jusqu'au bout. Ceux qui réussissent ont raison. Mais n'avais-je pas su dès le début que j'étais dans mon tort? Je m'étais donc fait enfermer parce que j'étais trop fière pour leur céder? Cent fois je me suis retrouvée devant Priam, cent fois j'ai essayé, sur son ordre, de l'approuver, de répondre oui. Cent fois, j'ai redit non. Tu n'approuves pas. Non. Mais tu te tairas. Non. Non.

Ils avaient raison, et mon rôle c'était de dire non.

Des mots. Toutes ces tentatives faites pour communiquer ce que j'éprouvais. Que je disais la "vérité"; que vous ne vouliez pas m'entendre – ça, c'est l'ennemi qui en a fait courir le bruit. Pas par méchanceté, ils n'y comprenaient rien.

Pour les Grecs, il n'y a que la vérité ou le mensonge, le juste ou le faux, la vie ou la mort.

Ce qui est écrasé entre leurs notions tranchantes, c'est l'autre élément, le troisième terme, vivant et souriant. Si seulement ils avaient pu garder pour eux-mêmes ces notions rigides de bien et de mal.

L'effondrement vint vite.

La fin de cette guerre fut digne de son commencement, une déshonorante imposture.

Et mes Troyens de croire ce qu'ils voyaient, non ce qu'ils savaient. Penser que les Grecs allaient se retirer! Et laisser devant nos murs ce monstre, que tous les prêtres d'Athéna s'empressèrent d'appeler "cheval"! La chose était un cheval. Pourquoi si grand? Qui sait.

– *Insomma, non riesci a capire! Non si tratta di lei.*

Per noi si tratta di Achille.

Allora parlò il padre, che fino a quel momento aveva taciuto:

– *Taci Cassandra.*

Io dissi: Padre –

– *Basta con questo "padre". Per troppo tempo ti ho lasciata fare. Bene, pensavo, è molto sensibile. Non vede il mondo così com'è e disprezza quelli che combattono per Troia. Eppure la conosci la nostra situazione. E se adesso non ti dichiari a favore di questo nostro piano per uccidere Achille, il peggior nemico, sai come io chiamo ciò? Favoreggiamento del nemico.*

Voi non state dalla parte della ragione!

– *che di ragione non era il caso di parlare.*

– *Sei una persona ragionevole?*

Dissi: no.

– *Non ti dichiari a favore?*

No.

– *Ma tacerai.*

No, dissi.

Il re disse: arrestatela.

No, era l'unica parola che ancora mi restasse.

Tutto era andato secondo i piani. Sì: l'eroe greco Achille era morto. Se fosse dipeso da me la bestia sarebbe ancora in vita. Avevano avuto ragione. La ragione è di chi ha successo. Ma non avevo saputo fin dall'inizio che non ero dalla parte della ragione? Sì. Allora mi ero fatta imprigionare perché troppo fiera per cedere a loro? Dieci, cento volte sono stata davanti a Priamo, cento volte ho tentato di rispondere di sì al suo ordine di dichiararmi a favore. Cento volte ho detto di nuovo no. Non ti dichiari a favore? No. Ma tacerai? No. No. Avevano ragione e il mio ruolo era di dire di no.

Parole. Tutto ciò che cercavo di comunicare di quell'esperienza, era ed è perifrasi. Che dicevo la "verità"; che non volevate ascoltarmi - questo lo ha divulgato il nemico non per cattiveria. Non sapevano fare meglio.

Per i greci c'è solo verità o menzogna, giusto o sbagliato, vita o morte.

È l'altro che essi schiacciano tra le loro rigide distinzioni, il Terzo, la materia vivente che sorride. Che non riferissero i ferrei concetti di bene e di male soltanto a se stessi.

Il crollo giunse rapidamente.

La fine di quella guerra fu degna del suo inizio, un infame inganno.

E i miei troiani credettero a ciò che videro, non a ciò che sapevano. Che i greci si fossero ritirati! E lasciarono davanti alle mura quel mostro, che tutti i sacerdoti di Atena, osarono chiamare "cavallo". Dunque la cosa fu un "cavallo". Perché così grande? Chissà.

– *Qu'on fasse entrer le cheval.
Cela allait trop loin, je n'en croyais pas mes oreilles.
Je criais, je suppliais.
Les Troyens se moquèrent de mes cris. Le frisson de
peur qui s'attachait à mon nom avait perdu sa force.
C'est ainsi que le cheval entra dans notre ville.*

*C'est alors que j'ai compris ce que le dieu avait décrété:
Tu diras la vérité, mais personne ne te croira.
Alors j'ai maudit Apollon.*

*Ce qui s'est passé dans la nuit, les Grecs le raconteront à
leur manière.*

*Myrine fut la première. Puis ce fut le massacre. Le sang
recouvrait nos rues, et le hurlement de plainte que Troie
poussa s'est incrusté dans mes oreilles; depuis lors, jour
et nuit, je n'ai cessé de l'entendre.
Plus tard, lorsqu'ils me demandèrent s'il était vrai que le Pe-
tit Ajax m'avait violée au pied de la statue d'Athéna, j'ai gar-
dé le silence. Ce n'était pas auprès de la déesse. C'était dans
le tombeau des héros, où nous tentions de cacher Polixène,
qui criait et chantait. Hécube et moi nous la bâillonâmes
avec de l'étoffe. Les Grecs la recherchaient, au nom du
plus grand héros, Achille. Tue-moi, sœur, me supplia-t-elle
doucement. Lorsqu'ils l'emmenèrent en la traînant par terre,
le Petit Ajax était sur moi. Et Hécube, retenue par eux, lan-
çait des malédictions que je n'avais encore jamais entendues.
Une chienne, s'écria le Petit Ajax lorsqu'il en eut fini avec
moi.*

Oui. Ce fut ainsi.

*Lorsque nous étions sur le rempart, pour la dernière
fois, une dispute s'éleva entre Énée et Moi. Énée, qui ne
voulut jamais me forcer à faire quoi que ce soit, qui
m'accepta toujours telle que j'étais, insistait pour que je
parte avec lui. Absurde, disait-il, de se précipiter dans le
désastre.*

*Tu me comprends mal, ai-je fini par lui dire. Ce n'est pas
pour les Troyens que je dois rester, eux n'ont pas besoin
de moi. Mais pour nous. Pour toi et pour moi. C'était
évident: les nouveaux maîtres allaient dicter leur loi à
tous les survivants. La terre n'était pas assez grande pour
qu'on pût leur échapper. Toi, Énée, tu n'avais pas le
choix: tu devais arracher à la mort quelques centaines
d'hommes. Tu étais leur chef. Bientôt, très bientôt, tu se-
ras obligé d'être un héros. Oui! Et alors? – Je vis à ton
regard que tu m'avais comprise. Je ne puis aimer un hé-
ros. Je n'assisterai pas à ta métamorphose en statue.
Contre une époque qui a besoin de héros, nous ne pou-
vons rien faire, tu le savais aussi bien que moi.*

*Je reste. Que la douleur nous fasse souvenir l'un de
l'autre. C'est à elle que nous nous reconnaitrons plus
tard, si plus tard il y a ...*

– Portate dentro il cavallo.
Non credevo alle mie orecchie.
Gridai, pregai.
I troiani risero delle mie grida. Il brivido che era attac-
cato al mio nome, era ormai sbiadito.
E così il cavallo entrò nella nostra città.

In quel momento capii ciò che il dio aveva disposto: tu
dirai il vero, ma nessuno ti crederà.
Allora ho maledetto il dio Apollo.

Ciò che accadde quella notte lo racconteranno i greci, a
modo loro.

Mirina fu la prima. Poi la battaglia. Il sangue corse per
le nostre strade, e il suono dei lamenti che si levarono
da Troia mi si è inciso nelle orecchie e da allora lo sen-
to giorno e notte.
Quando poi mi chiesero se fosse vero che il Piccolo
Aiace mi aveva violentata vicino alla statua di Atena,
ho taciuto. Non fu presso la dea. Fu nella tomba degli
eroi, dove cercammo di nascondere Polissena, che gri-
dava e cantava forte. Ecuba ed io le ficcammo in bocca
della stoppa. I greci la cercavano in nome del loro eroe
più grande, Achille. Uccidimi sorella, pregò sommessa-
mente. Quando la trascinarono via, il Piccolo Aiace mi
fu addosso. Ed Ecuba, che avevano immobilizzato,
profferì maledizioni che non avevo mai udito.
Una cagna, gridò il Piccolo Aiace, quando ebbe finito.

Sì, così fu.

Quando stetti per l'ultima volta sulle mura, insieme a
Enea, finimmo per litigare. Enea, che non aveva mai
esercitato pressioni su di me, che non aveva mai voluto
piegarmi o mutarmi in alcunché, insistette perché an-
dassi con lui. Era insensato gettarsi in rovina.

Tu mi fraintendi, dissi esitando. Non è per Troia che
devo rimanere. Troia non ha bisogno di me. Ma è per
noi, per te e per me.

Era chiaro: a tutti i sopravvissuti i nuovi padroni avreb-
bero imposto la loro legge. La terra non era grande ab-
bastanza per sottrarsi a loro. Tu, Enea, non avesti scel-
ta: dovevi strappare alla morte qualche centinaio di uo-
mini. Eri il loro capo. Ma presto, molto presto dovrai
diventare un eroe. Sì! E allora? – Vidi nei tuoi occhi
che mi avevi compresa. Non posso amare un eroe. Non
voglio vivere la tua trasformazione in monumento.
Contro un'epoca che ha bisogno di eroi non c'è nulla
da fare, lo sapevi bene quanto me.

Io resto. Il dolore ci ricorderà di noi. Grazie ad esso,
dopo, se ci rincontreremo, potremo riconoscerci. ...Do-
po...?

[Voix d'hommes superposées, asynchrones, chuchotées, murmurées]

Apollon te crache dans la bouche, cela signifie que tu as le don de prédire l'avenir. Mais personne ne te croira.

Monodrame de Michael Jarrell d'après le récit de Christa Wolf; traduction française d'Alain Lance et Renate Lance-Otterbein © 1994, Éditions Henry Lemoine, Paris.

[Voci di uomini sovrapposte, asincroni, sussurrate, mormorate]

Se Apollo ti sputa in bocca, questo significa: Tu hai il dono di predire il futuro, ma nessuno ti crederà.

Monodramma di Michael Jarrell dal racconto di Christa Wolf nell'adattamento radiofonico di Gerhard Wolf; traduzione italiana di Anita Raja, per gentile concessione della E/O Edizioni © 1994.

Andreas Blau, flauto
Jonathan Kelly, oboe
Manfred Preis, clarinetto I (anche clarinetto basso)
Andreas Ottensamer, clarinetto II
Markus Weidmann, fagotto
Stephan Jezierski, corno I
Andrej Zust, corno II
Jörg Altmannshofer, tromba
Christhard Gössling, trombone
Alessandro Cappone, violino I
Rachel Schmidt, violino II
Micha Afkham, viola
Richard Duven, violoncello
Peter Riegelbauer, contrabbasso
Majella Stockhausen, pianoforte
Luigi Gaggero, percussione
Jan Schlichte, percussione

Akiko Yamashita, synthesizer

Successivamente a un'intensa attività come percussionista e pianista, Andrea Pestalozza fonda l'Ensemble Orfeo per l'esecuzione di musica nuova e presenta per la prima volta in Italia composizioni di Takemitsu e Hosokawa. Subito dopo il suo debutto come direttore viene invitato da Luciano Berio a dirigere le sue trascrizioni di Mahler e Rendering di Schubert/Berio con l'Orchestre National de France nell'ambito del Festival Présences a Parigi. Il suo repertorio spazia da Bach alla musica contemporanea, di cui è un appassionato studioso. Nel 1990 incontra György Kurtág che segna in maniera indelebile il suo approccio interpretativo. Dopo una tournée con l'Ensemble Itinéraire di Parigi come direttore (I messaggi della defunta Signorina Trussova) e solista (...Quasi una fantasia... per pianoforte e orchestra di Kurtág), viene invitato dal Maestro ungherese a dirigere a Budapest l'Ensemble UMZE e l'Orchestra della Radio, dove presenta per la prima volta in Ungheria Morte di Borromini di Salvatore Sciarrino e La Gondole sur la lagune di Hugues Dufourt. Assiduo interprete della musica di Toshio Hosokawa, ha diretto un concerto monografico a lui dedicato con l'Orchestra della Radio di Saarbrücken (solista Eduard Brunner), la prima assoluta di Voyage V alla Biennale di Venezia 2004 e la prima italiana di Voiceless Voice in Hiroshima al Festival di Milano Musica 2009.

Nel 2008, in occasione di un concerto a Berlino, ha registrato in prima mondiale Deva et Asura di Claude Vivier. Andrea Pestalozza ha tenuto concerti nelle più importanti istituzioni: Parigi (Orchestre National de France), Berlino (Festwochen, Konzerthaus), Budapest, Lisbona, Mosca, Leningrado, Thessaloniki, Milano (Teatro alla Scala, Orchestra Rai), Firenze (Maggio Musicale, ORT), Venezia (Teatro La Fenice), Torino (Unione Musicale, Orchestra Nazionale della Rai, De Sono), Ferrara (Ensemble Oriol), Bologna (Bologna Festival) ecc. Ha diretto l'Oslo Sinfonietta, il Divertimento Ensemble, l'Ensemble United Berlin e l'Ex novo Ensemble. Nel 2011 dirigerà due concerti a Salisburgo nell'ambito della Biennale Musica. Attivo anche come organizzatore musicale, è stato direttore artistico di Milano Musica con cui collabora attualmente in qualità di consulente artistico. Ha lavorato con insigni musicisti come: Cathy Berberian, Adrienne Czegery, Sara Mingardo, Alda Caiello, Luisa Castellani, Maria Husmann, Peter Keller, Rocco Filippini, Renaud Capuçon, Marco Rizzi, Luigi Gaggero e compositori come Nono, Donatoni, Gentilucci, Berio, Bussotti, Sciarrino, Kurtág, Hosokawa, Seither e ha diretto prime esecuzioni di Hosokawa, Bussotti, Vidor, Francesconi, Gervasoni, Solbiati, Mosca, Rohloff, Maresz, Furlani... Ha inciso l'opera pianistica di Janáček e Marij Kogoj, ...quasi una fantasia... di Kurtág, Vanitas di Sciarrino e registrato il DVD con l'opera Mr. Me di Luca Mosca in prima mondiale a Venezia. Ha studiato pianoforte con Martha del Vecchio, percussione con Franco Campioni, direzione d'orchestra con Piero Bellugi e composizione con Salvatore Sciarrino. Insegna strumenti a percussioni al Conservatorio di Milano.



Andrea Pestalozza

Fanny Ardant

Nel 1974, Fanny Ardant viene scritturata per interpretare il ruolo di Pauline in Polyeucte; in seguito, nelle tournées, recita testi da lei molto amati (Racine, Montherlant, Claudel).

Nel 1979, viene scoperta dal pubblico grazie alla serie televisiva Les dames de la côte di Nina Companeez. Anche François Truffaut si arrende davanti al suo fascino, e nel 1981 le scrive un ruolo su misura per il film La femme d'à côté. Dirà di lei: "Fui sedotto dalla sua bocca, dai suoi grandi occhi neri, dal suo viso triangolare. Ho immediatamente riconosciuto le qualità che mi aspetto dalle protagoniste dei miei film: vitalità, entusiasmo, umorismo, intensità ma anche il gusto del segreto, un lato feroce, un pizzico di selvatichezza e, soprattutto, qualcosa di vibrante." È poi il turno di Alain Resnais che

la ingaggia per La vie est un roman; subito dopo Fanny partecipa all'ultimo film di Truffaut

Vivement Dimanche!, in cui svela una fantasia e un brio raramente mostrati in seguito, se si esclude l'ultima parte della sua carriera.

Interpreta il ruolo di una pianista per André Delvaux (Benvenuta) e diventa la duchessa di Guermantes in Un Amour de Swann di Volker Schlöndorff. Alain Resnais la cerca nuovamente per L'amour à mort e Mélo, questa volta in chiave tragica. A teatro, interpreta Les bons bourgeois (1980), Mademoiselle Julie, subentrando a Isabelle Adjani (1983), e Don Juan (1987).

Seduttrice indolente e sensuale nel film Le Paltoquet di Michel Deville, sconvolge la sua comune immagine di donna volitiva e passionale. La ritroviamo in seguito in opere di cineasti come Ettore Scola (La Famiglia), Costa-Gavras (Conseil de Famille), Margarethe von Trotta

(Les Trois Soeurs), e Jean-Jacques Andrien (Australia).

Nel 1991, Double Vue di Mark Peploe le dà occasione di recitare in inglese per la prima volta; nel 1993 ritrova Gérard Depardieu (suo partner in La femme d'à côté) nel film Le Colonel Chabert di Yves D'Angelo. Nel 1995 interpreta il ruolo di Maria Callas in Master Class di TERENCE MAC NELLY con la regia di Roman Polansky al Théâtre de la Porte Saint-Martin. L'abbiamo vista come proprietaria di un locale gay in Pédale Douce, nei panni di Marie de Guise in Elizabeth, nel ruolo di una moglie di un uomo tormentato da problemi d'erezione in La debandade di Claude Berry, e cantante lirica persa in mezzo alla giungla in Les Fils du Français. Nel film La Cena di Ettore Scola, ritrova Vittorio Gassman con cui aveva già lavorato in Benvenuta, La vie est un roman e La Famiglia.

Nel 2001 interpreta il ruolo di Pierrette, la sorella della vittima, in 8 Femmes di François Ozon; l'anno seguente la troviamo nel film Callas Forever di Franco Zeffirelli, nel ruolo dell'indimenticabile diva. A fine 2002 trionfa nella rappresentazione teatrale Sarah con Robert Hirsch.

Nel 2004 torna a fianco di Gérard Depardieu nel ruolo creato da Delphine Seyrig nello spettacolo teatrale La bête dans la jungle tratto dal romanzo di Henry James (1903) e adattato da Marguerite Duras (1981), con la regia di Jacques Lassalle.

A maggio 2005, in occasione di una lettura dei monologhi di Medea al Festival Le Marathon des Mots di Tolosa, Fanny Ardant incontra Sonia Wieder-Atherton. Forti di questa esperienza, rinnovano la loro collaborazione in una tournée in Francia e in Grecia nell'autunno 2005, con letture da Medea di Euripide e Fedra di Racine.

Nel luglio 2010, Fanny Ardant ha preso parte al Festival dei Due Mondi di Spoleto con lo spettacolo Chants d'Est, presentato in prima italiana dopo il debutto nel 2009 al Chapiteau Romanès di Parigi.



Fanny Ardant

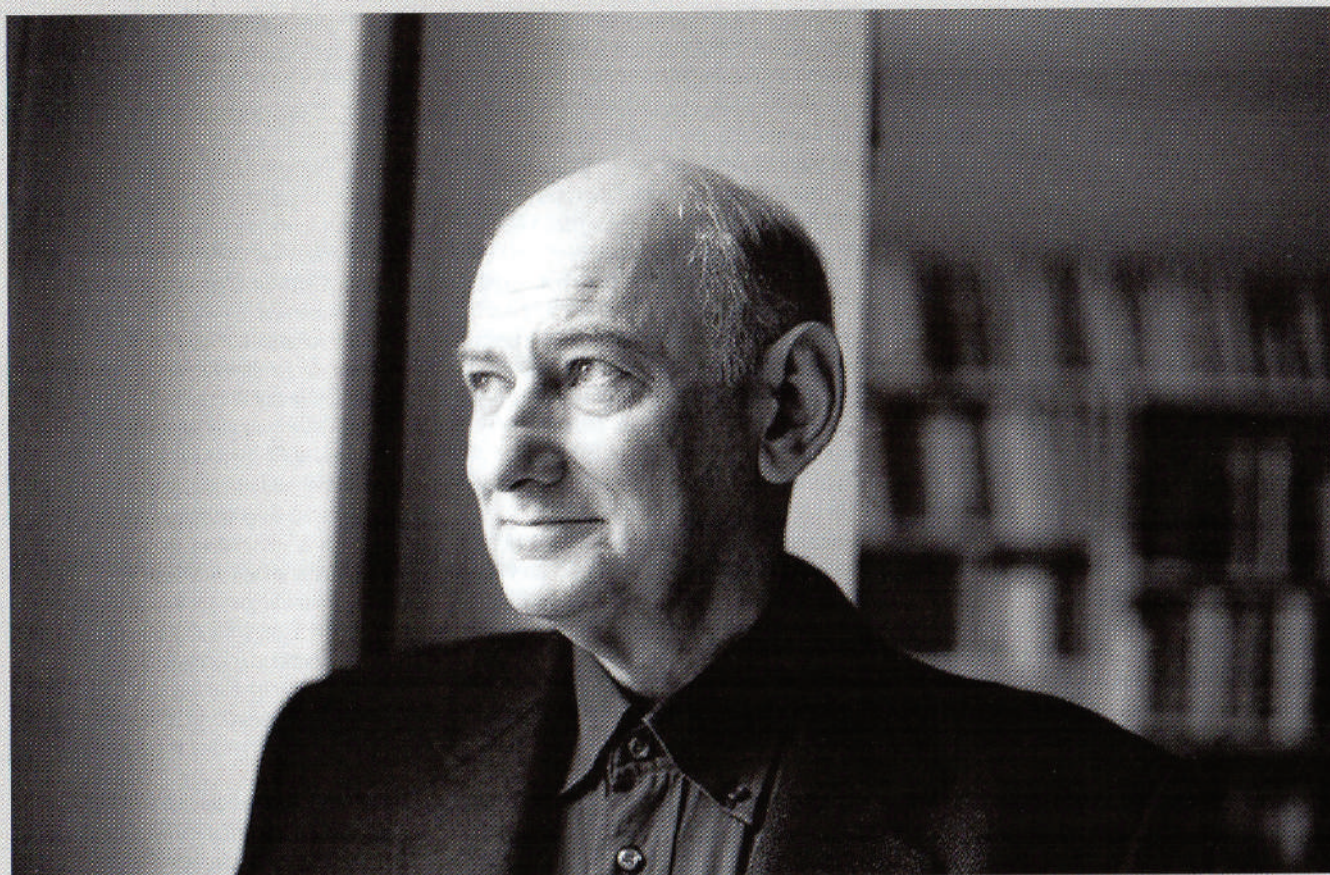


Foto Astrid Karger

Hugues Dufourt

Auditorium San Fedele

mercoledì, 13 ottobre 2010 - ore 20.30

Ensemble Algoritmo**Marco Angius**, direttore**Mario Caroli**, flauto**Ciro Longobardi**, pianoforte**Hugues Dufourt** (1943)*Hommage à Charles Nègre* (1986)

10'

per sei strumentisti

Prima esecuzione a Milano

Ivan Fedele (1956)*Immagini da Escher* (2005)

14'

per ensemble

Tristan Murail (1947)*La barque mystique* (1993)

12'

per cinque strumenti

Michaël Levinas (1949)*Froissements d'ailes* (1975)

4'

per flauto

Prima esecuzione in Italia

Stefano Bulfon (1975)*Le temps est un fleuve sans rives*

per pianoforte (2010)

8'

Commissione di Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

Hugues Dufourt (1943)*L'Afrique d'après Tiepolo* (2005)

23'

per pianoforte principale

ed ensemble strumentale

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

“Modelli e artifici”: una storia di affinità elettive.

L'osservazione analitica della realtà acustica si è costituita quale parte integrante del *modus operandi* di molti autori attivi dopo gli anni Cinquanta, la cui esperienza di musica elettronica ha modificato irreversibilmente il loro rapporto con il fenomeno del suono. In seno alla cosiddetta “scuola spettrale” francese questo atteggiamento divenne sistematico e, nonostante le poetiche divergenti dei singoli compositori, l'elevazione del suono a modello formale delle loro opere si costituì quale tratto comune.¹ Inoltre, l'attitudine a osservare e analizzare fenomeni acustici trasformò l'iniziale rapporto con il suono in una questione sempre più articolata che abbraccia oggi una moltitudine di altri ambiti (visivi, matematici, geometrici, ecc.) e coinvolge anche autori non direttamente collegati allo spettralismo, ma interessati a procedimenti e tecniche di formalizzazione, ovvero di trasposizione di proprietà formali di un determinato modello extramusicale nel contesto compositivo.

Hugues Dufourt, coniatore del termine “spettrale” e membro della scuola che porta l'appellativo da lui introdotto, la cui attività di compositore è accompagnata da una vasta produzione teorica di carattere filosofico-musicologico, ha sottolineato come negli anni Settanta la metafora visiva fosse una delle forme possibili di mediazione culturale per esprimere idee che non erano certo in accordo con la sensibilità dell'epoca.² L'emancipazione del timbro quale elemento centrale del linguaggio musicale, infatti, aveva trascinato con sé altre questioni: nuove modalità di articolazione formale, una nuova concezione del tempo musicale, l'introduzione della liuteria elettronica e dell'informatica musicale in seno alla compagine tradizionale, e, più in generale, un nuovo rapporto con i concetti di suono e rumore.

Sebbene sporadicamente presenti, nella produzione di Dufourt le allusioni e le interconnessioni ispirate alle arti plastiche e alla pittura diven-



Ivan Fedele

Foto Ugo Della Porta

tano sempre più frequenti e sistematiche a partire dall'*Heure des Traces* (1986), brano per orchestra da camera ispirato a una celebre scultura di Giacometti. Sempre nel 1986, assecondando la propria inclinazione verso il ricorso a modelli visivi, Dufourt aderisce al progetto del Musée d'Orsay e compone *Hommage à Charles Nègre* per sei strumentisti, osservando la fotografia intitolata «Les ramoneurs du quai Bourbon» di Charles Nègre, uno dei primi e più importanti fotografi del XIX secolo. Il compositore era rimasto colpito dalla capacità con cui l'artista, attraverso elementi come la grana e il color seppia polverizzato, riuscì a rappresentare una realtà straordinaria, trasfigurata dalla qualità della fotografia, ma che attraverso il colore condensa in se stessa tutta la tonalità di un'epoca. Con l'intenzione di non "delucidare" la verità di un'opera, ma piuttosto di crearne un'altra per aiutare a comprenderla, Dufourt si avvicina al modello negriano. Mediante una strumentazione dominata dalla famiglia dei legni, unita al vibrafono e alla chitarra elettrica, snoda all'interno di un unico arco formale un lento susseguirsi di spettri più o meno armonici, che si fondono in timbri a volte omogenei a volte più 'sgranati' (il numero delle combinazioni tra i singoli strumenti offre un ventaglio molto ampio di colori). La frequente polarizzazione delle altezze agli estremi dello spazio registrico e la ricercata povertà di parziali armoniche dei singoli suoni (soprattutto quelli acuti) rendono l'atmosfera rarefatta e fredda, che si dispiega in un incedere lento, animato sporadicamente da suoni distorti (come quelli della chitarra) o dai tremoli del vibrafono. Nessuna figura, nessun movimento: solo il sapore del momento presente catturato in suono.

Il fascino esercitato dal colore è all'origine anche di *L'Afrique après Tiepolo* (2005), brano composto per pianoforte ed ensemble a partire dalle suggestioni evocate dal "pallido sole" dell'affresco *I Quattro Continenti*, realizzato da Tiepolo negli anni 1751-53 nella Residenza di Würzburg – affresco che ha ispirato anche il successivo *L'Asie d'après Tiepolo* (2009). In queste opere Dufourt si avvicina al modello visivo con nuovi strumenti di elaborazione, derivati dalla conoscenza approfondita della psicoacustica e, soprattutto, della teoria delle catastrofi di René Thom.³ Il suo linguaggio, dominato dalla continuità e dalla staticità, si apre ora a nuove saturazioni e interferenze e all'introduzione di brusche

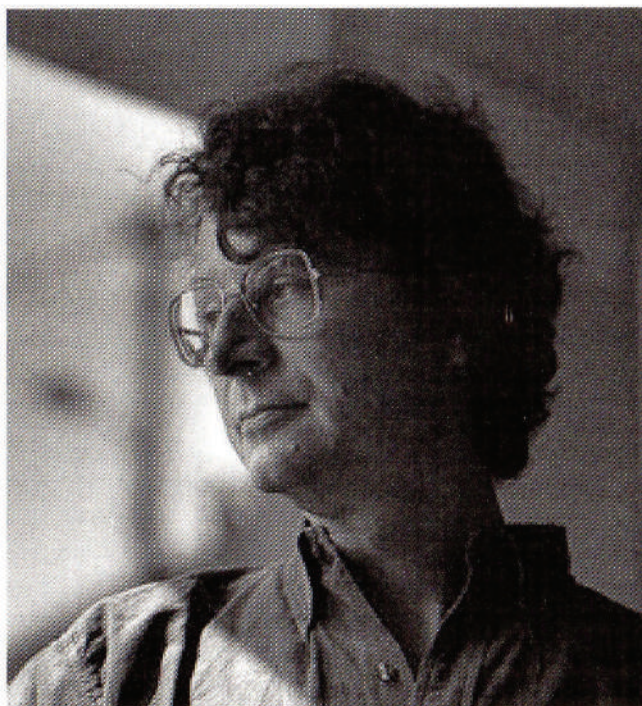


Foto Guy Vivien

Tristan Murail

rottture nel flusso delle masse sonore. Così nell'*Afrique après Tiepolo*, il percorso formale costruito intorno alla parte del pianoforte si trasforma, mediante il riverbero 'colorato' dell'ensemble, in un processo di espansione, dinamicizzazione e proiezione nello spazio di spettri armonici in continua evoluzione, fino a frantumarsi in gesti irrequieti della sezione finale, pieni di sorprendenti unisoni e movimenti omoritmici.

Il suono del pianoforte si configura come scheletro dell'articolazione formale anche in *La barque mystique* (1993) per cinque strumenti di Tristan Murail. Tra i fondatori del gruppo francese Itinéraire e grande sostenitore del ruolo del "modello" nella composizione attuale, nonché attento osservatore delle recenti conquiste nell'ambito della psicoacustica, Murail ha mantenuto per questo brano lo stesso titolo dell'omonimo ciclo di pastelli di Odilon Redon a cui esso si è ispirato e da cui dipendono il ritmo formale, quello armonico e persino le combinazioni strumentali sottoposte a continua trasformazione e ridefinizione dei ruoli portanti. Nonostante il suono strumentale ridotto, *La barque mystique* è veramente "orchestrata" e, afferma il compositore, funziona come "un pezzo ad orologeria, e come in tutti i movimenti d'orologeria, l'effetto finale dipende dall'estrema precisione di esecuzione delle altezze microtonali, dei ritmi

con il loro tempo fluttuante e dei timbri".⁴ Il contrasto che si manifesta su tutti i livelli della struttura musicale (agogica, strumentazione, ritmo, articolazione, ecc.) è il risultato del processo di formalizzazione del modello originale, una tecnica di cui Murail è profondo conoscitore.

Un breve tuffo nella matericità del suono del flauto, con *Froissements d'ailes* (1975) del compositore spettrale e pianista Michaël Levinas, servirà a decomprimere la saturazione dello spazio pervaso dalle sonorità dell'ensemble e dal pianoforte. Il componimento fa parte di una serie di brani di carattere pedagogico commissionati dall'École Nationale de Musique di Boulogne-Billancourt, inseriti nel programma d'esame, con l'intenzione di ampliare il repertorio di brani contemporanei per la didattica. Levinas, considerati i limiti dati dalla natura didattica dell'opera, sceglie di lavorare su pochi elementi: una serie di piccoli glissandi, i colpi di lingua e i passaggi cromatici molto veloci che suggeriscono l'immagine del battito d'ali evocata nel titolo, il tutto in un alternarsi di elementi ora di carattere continuativo-melodico ora maggiormente percussivo, in un processo che vede lo spazio sonoro gradualmente conquistato dall'universo del soffio.

L'ulteriore conferma della ricchezza delle possi-

bili relazioni tra scrittura musicale e modelli extramusicali e, soprattutto, l'importanza delle conquiste nell'ambito scientifico per la produzione compositiva attuale, deriva dal brano ispirato a principi matematico-geometrico-figurativi *Immagini da Escher* (2005) di Ivan Fedele. Come Escher si era servito delle rappresentazioni geometriche di August Ferdinand Moebius per realizzare immagini paradossali multidimensionali in cui inizio e fine non sembrano più concetti dotati di senso spaziale, ma appaiono piuttosto confinati alla dimensione temporale, anche Fedele, a sua volta, coglie da Moebius spunti immaginativi di carattere frattale – come quello del riflesso tra il grande e il piccolo, il dettaglio e la totalità – per realizzare un brano che si costruisce sulla dialettica della fusione e della disintegrazione e si articola in sezioni che "s'innestano l'una nell'altra senza soluzione di continuità psico-percettiva".⁵ Le sette sezioni, contraddistinte da indicazioni agogiche espressive (I. *Scintillante*, II. *Calmo con increspature*, III. *Tracce fulminee*, IV. *Arc-en-ciel*, V. *Tracce nell'aria come solchi abissali*, VI. *Cadenzando*, VII. *Vulcanico*), esplorano rapporti possibili tra le tre categorie strumentali: i due fiati (flauto e clarinetto), i due archi (violino e violoncello) e i due strumenti di risonanza (pianoforte e vibrafono). La composizione, concepita come una "serie di istanti di un flusso continuo sul quale il compositore posa di volta in volta la sua attenzione",⁶ contiene alcune pagine di grande raffinatezza sonora e di elegante scrittura strumentale (in particolare i movimenti *Arc-en-ciel* e *Tracce nell'aria come solchi abissali*) che, grazie a una dimensione temporale più dilatata, evocano certe atmosfere della scuola spettrale, sebbene Fedele, italiano residente a Parigi, non ne sia un diretto erede.

Allievo di Sylvano Bussotti e dello stesso Ivan Fedele, il compositore italiano Stefano Bulfon ha scelto di investigare, nella sua composizione per pianoforte *Le temps est un fleuve sans rives*, in prima esecuzione assoluta, una vecchia questione: quella del tempo musicale. Autore di intrecci raffinatissimi e spazi sonori di grande trasparenza, Bulfon sceglie non solo di plasmare la forma del brano secondo due tipologie di temporalità diverse – una di carattere più dissipativo e fluido, l'altra di carattere più misurato e narrativo – ma anche di suggellarne l'importanza mediante due immagini letterarie apposte sulla par-



Michaël Levinas

Foto C. Daguet-Éditions Henry Lemoine

titura. Il titolo del brano, che risale all'errata traduzione del famoso quadro di Chagall, esprime la tendenza del materiale verso l'infinito, sia in termini di sviluppo che di relazioni. L'epigrafe finale *Il tempo è il sogno d'un architetto*, invece, è affidata al personaggio immaginario Monos che, come gli Eusebio e Florestano schumanniani, frequenta di tanto in tanto le partiture di Stefano Bulfon; essa esprime la tendenza formale verso un'organizzazione narrativa di prospettive, secondo logiche non necessariamente consequenziali o "diurne". Come scrive il compositore, "tra queste due immagini della temporalità – ma sono forse la stessa immagine – il percorso della composizione cerca di realizzare uno sviluppo architettonico verso l'interno: attorno a un asse di rotazione invisibile, i livelli del discorso proliferano, si scambiano, dispaiono. [...]".⁷

Ingrid Pustijanac

¹ Tristan Murail, *Le son comme modèle formel: sons inharmoniques*, in Pierre Michel (a cura di), *Tristan Murail. Modèles & artifices*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2004, pp. 112-117.

² Hugues Dufourt, *La Tempesta d'après Giorgione ou la musicalisation de la peinture*, in *Eutropia*, n° 2, revue publiée par le Bureau de Coopération Linguistique et artistique de l'Ambassade de France en Italie, dir. Patrick Talbot, Quodlibet/La fosse aux ours, Macerata/Lyon, Mars 2002, pp. 175-188.

³ René Thom, *Stabilità strutturale e morfogenesi. Saggio di una teoria generale dei modelli*, Einaudi, Torino 1980.

⁴ Tristan Murail, *La Barque mystique*, commento all'opera, in Peter Szendy (a cura di), *Tristan Murail*, L'Harmattan-Ircam, Paris 2002, pp. 141-142.

⁵ Ivan Fedele, *Immagini da Escher*, commento all'opera, http://www.esz.it/aut/ita/ivan_fedele/pres_imma_escher.htm.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Lettera a chi scrive del 15 aprile 2010.



Stefano Bulfon

Marco Angius

È stato invitato dall'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, Muziekgebouw/Bimhuis di Amsterdam (Gaudeamus Music Week), Luxembourg Philharmonie e de Singel di Anversa (con l'Hermes Ensemble, di cui è principale direttore ospite), Orchestra Sinfonica G. Verdi di Milano, Orchestre de Chambre de Lausanne, Biennale Musica di Venezia, Ars Musica di Bruxelles, Milano Musica, I Pomeriggi Musicali, Warsaw Autumn Festival, MiTo, Orchestra Sinfonica di Lecce, Teatro La Filature di Mulhouse, Teatro Lirico di Cagliari, Teatro Lirico Belli di Spoleto, Traiettorie di Parma... È fondatore e direttore musicale dell'ensemble Algoritmo, col quale ha ottenuto il Premio del Disco Amadeus 2007 per la migliore incisione dell'anno (Mixtim di Ivan Fedele, Stradivarius, in co-produzione con Rai/Radio3) e con cui ha inciso Capt-actions di Fedele, (Neos), Le stagioni artificiali di Sciarrino (Kairos), Omaggio a Sei Shonagon di Luca Mosca (Vdm Records), Manhattan bridge di Martino Traversa ancora per Neos.

Per Stradivarius ha realizzato in prima mondiale Rotativa di Giacinto Scelsi, Studi per l'intonazione del mare di Sciarrino, Mosaïque di Fedele (con l'Orchestra Rai di Torino). È autore di una monografia sull'opera di Salvatore Sciarrino (Come avvicinare il silenzio, Rai Eri, 2007) e di numerosi scritti sulla musica contemporanea tradotti in varie lingue (Salzburger Festspiele 2008, Electa, Musica/Realtà). Dal 2008 dirige i concerti finali dei corsi di composizione presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, istituzione con la quale collabora anche per i corsi di alto perfezionamento. Tiene masterclass di direzione d'orchestra presso il Conservatorio di Lugano. Tra i prossimi impegni, il primo allestimento italiano di Luci mie traditrici di Sciarrino, Die Schachtel di Franco Evangelisti a Parma per il ventennale di Traiettorie, Contemporary di Torino con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, Klangwerkstage di Amburgo, MiTo 2010, Amuz Centrum di Anversa.



Marco Angius

Ensemble Algoritmo

L'ensemble è stato fondato da Marco Angius nel 2002 grazie all'adesione di giovani musicisti dediti per vocazione alla musica contemporanea e già affermati sulla scena internazionale. I suoi componenti, premiati in contesti prestigiosi come il Kranichsteiner Musikpreis o il Premio della Fondazione Stockhausen, si sono esibiti nelle maggiori sale e festival di tutto il mondo (Philharmonie di Berlino, Lincoln Center, Teatro alla Scala, Royal Albert Hall, Carnegie Hall, IRCAM...). Le scelte musicali dell'ensemble comprendono opere capitali del nostro tempo e nuove esplorazioni sonore, privilegiando un rapporto di confronto continuativo con alcuni tra i maggiori compositori d'oggi. La formazione coltiva repertori che mirano alla definizione di un proprio riconoscibile suono, accanto a una

costante ricerca di inediti quanto articolati universi compositivi. Tra le presenze: Gaudeamus di Amsterdam (Muziekgebouw/Bimhuis), Biennale di Venezia, Parco della Musica di Roma, Warsaw Autumn Festival, NYXD di Tallinn, Milano Musica, Filature di Mulhouse, Traiettorie di Parma, Nuova Consonanza, Accademia Filarmonica Romana, Teatro di Udine, Cantiere di Montepulciano, Nuova Musica di Macerata. L'attività discografica di Algoritmo è culminata nel Premio del Disco Amadeus 2007 per la miglior incisione dell'anno nel repertorio contemporaneo con Mixtim di Ivan Fedele (Stradivarius), in co-produzione Rai-Radio3. Nel 2008 è iniziata la collaborazione con i corsi di perfezionamento in composizione dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Mario Caroli, flauti (anche solista)
Isabella Consoli, oboi
Roberta Gottardi, clarinetti
Massimo Munari, clarinetto
contrabbasso
Alessandro Verrecchia, fagotto e
controfagotto
Ciro Longobardi, pianoforte
(anche solista)
Flavio Tanzi, vibrafono
Virginia Arancio, chitarra elettrica
Marco Rogliano, violino
Gabriele Croci, viola
Claude Hauri, violoncello



Ensemble Algoritmo

Mario Caroli

Mario Caroli è uno dei più importanti solisti della sua generazione. Ha studiato con Annamaria Morini ed è stato profondamente influenzato da Manuela Wiesler. A 22 anni viene insignito a Darmstadt dello storico Premio "Kranichstein" e a 23 anni si laurea in filosofia, summa cum laude, con una tesi su "L'Anticristo" di Nietzsche.

Le sue apparizioni concertistiche nelle più grandi sale da concerto del mondo suscitano sempre un grandissimo entusiasmo di pubblico e di critica. Lo si può ascoltare al Concertgebouw di Amsterdam, alla Philharmonie di Berlino, al Konzerthaus di Vienna, alla Suntory Hall di Tokyo, al Lincoln

Center di New York, alla Royal Festival Hall di Londra. Il suo penetrante talento interpretativo lo porta a suonare tutto il repertorio flautistico, dal barocco al contemporaneo, di cui è certamente tra gli interpreti più eminenti. I più grandi compositori viventi hanno scritto e collaborato con lui. Caroli è solista con le maggiori orchestre di tutta Europa, Nord America e Giappone e tiene masterclass nelle maggiori istituzioni musicali del mondo. Ha inciso circa trenta CD, tutti premiati dalla critica internazionale. Insegna in Francia, nei cicli superiori del Conservatorio di Strasburgo, città in cui vive, e in Svizzera, al Conservatorio Superiore di Lugano.

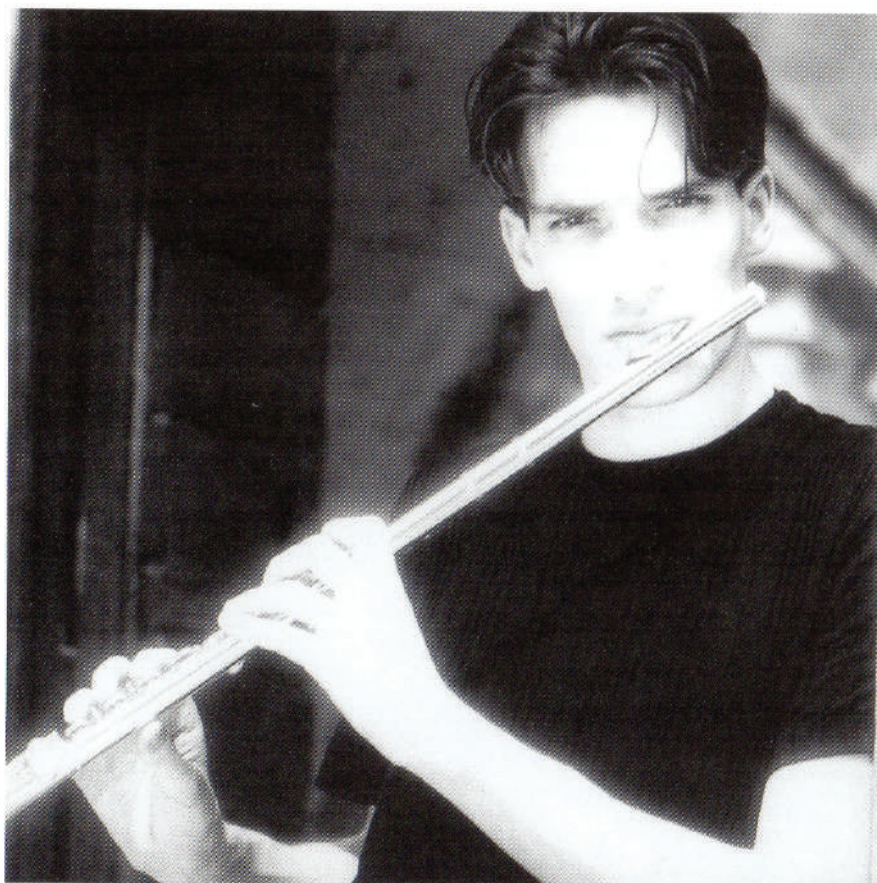


Foto Piero Colucci

Mario Caroli

Ciro Longobardi

Ciro Longobardi compie gli studi pianistici con Carlo Alessandro Lapegna, perfezionandosi in seguito, come borsista CEE, presso la Scuola APM di Saluzzo, dove studia pianoforte con Alexander Lonquich e musica da camera con Franco Gulli, Maurice Bourgue e Franco Rossi. Tra il 1994 e il 1996 segue le masterclass tenute da Bernhard Wambach a Darmstadt e a Parma.

Le sue prime affermazioni risalgono al 1994, quando si classifica finalista e miglior pianista presso l'International Gaudeamus Interpreters Competition 1994 di Rotterdam, e vince il Kranichsteiner Musikpreis nell'ambito del 37° Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt. Da allora ha suonato per numerose istituzioni, tra cui Festival Traiettorie di Parma (Teatro Farnese), Festival Milano Musica, Festival Internazionale di Ravello, Ravenna Festival, Associazione Scarlatti di Napoli, Rai Nuova Musica a Torino, Giovine Orchestra Genovese, Festival Pontino, Cantiere internazionale d'arte di Montepulciano, Rassegna

di Nuova Musica di Macerata, Accademia Filarmonica Romana, Nuova Consonanza ed Istituzione Universitaria dei Concerti a Roma, Pomeriggi Musicali di Milano, Saarländischer Rundfunk Saarbrücken, Ferienkurse Darmstadt, Festival Synthèse Bourges, Festival Manca di Nizza, Fondazione Gaudeamus di Amsterdam (Muziekgebouw), ZKM Karlsruhe, Peter B. Lewis Theatre (Guggenheim Museum) New York, Festival di Salisburgo, in qualità di solista, di camerista e di membro di Algoritmo (Roma) e di Dissonanzen (Napoli).

Collabora stabilmente con alcuni tra i maggiori compositori italiani. Tra questi, Salvatore Sciarrino, con cui ha registrato un doppio ritratto Sciarrino/Ravel pubblicato da Stradivarius, e Ivan Fedele, di cui ha registrato l'opera pianistica completa per Limenmusic. Ha inciso inoltre anche per Mode, Tactus, RaiTrade. Altre sue esecuzioni sono state registrate e trasmesse da RAI-Radiotre, Dutch Radio, Hessischer Rundfunk, Saarländischer Rundfunk, Croatian Radio, Austrian Radio.



Foto Michela Veitsteinas

Ciro Longobardi



Les Percussions de Strasbourg

Teatro Dal Verme

sabato, 16 ottobre 2010 - ore 20.30

Les Percussions de Strasbourg**Jean-Paul Bernard**, *direttore artistico***Claude Ferrier****Bernard Lesage****Keiko Nakamura****François Papirer****Olaf Tzschoppe****Lorraine Vaillancourt**, *direttore***Hugues Dufourt** (1943)*Erewhon I / II / III / IV*

(1972-1976)

78'

per sei percussionisti

In collaborazione con

INTESA  **SANPAOLO**

nuovi mecenati
nuovi mecenati - nuovi mecenati - nuovi mecenati
nouveaux mécènes



In collaborazione con RAI-RadioTre
 (Trasmissione in differita)

Quinta opera del catalogo di Dufourt, questa "Sinfonia per percussioni in 4 movimenti", composta tra il 1972 e il 1976 per sei percussionisti con direttore, è dedicata al matematico Robert Bonnet e al gruppo delle Percussions de Strasbourg, che fu protagonista della prima esecuzione al Festival di Royan il 2 aprile 1977, direttore Giuseppe Sinopoli. Un quinto movimento che originariamente faceva parte di *Erehwon* divenne un pezzo autonomo, *Sombre journée*.

Il titolo *Erehwon*, preso dal romanzo di Samuel Butler (1835-1902), lo scrittore che Mario Praz definì "lo Swift dell'età vittoriana", è l'anagramma di "Nowhere" (In nessun luogo), e schiude alla musica le regioni di Utopia, un non-luogo che si colloca radicalmente al di fuori delle convenzioni, uno spazio aperto alle più ardite prospettive della fantasia e a un pensiero di radicale novità, evidente almeno per alcuni aspetti già nella scelta dell'organico. I 150 strumenti a percussione dell'organico di *Erehwon*, pur senza escludere quelli europei più conosciuti, provengono in buona parte dall'Africa, dall'America meridionale, dal Medio Oriente e dall'Asia: sono strumenti non integrati nella tradizione colta occidentale, indagati in una prospettiva che non ha nulla di esotico o folklorico e si mantiene lontana dal modo originario di farne uso, così che si compie un'originale integrazione in ambito colto di strumenti relegati ai margini. Sono strumenti in parte ad altezza determinata e riconoscibile, in gran parte ad altezza indeterminata. Al pensiero di Dufourt si schiudono dimensioni e materiali nuovi: l'indagine è portata sul "rumore", o meglio, sull'ambivalenza tra suoni ad altezza determinata e indeterminata, sugli spessori, sulla "grana" del suono, su situazioni sonore complesse (parlare di "timbri" sarebbe riduttivo), sulle risonanze, sui modi di produzione del suono (dal più secco e breve a flussi di onde sonore). Nella creazione di flussi sonori e di processi dinamici la dissociazione degli aspetti ritmici, metrici e dinamici e la complessità dei loro intrecci determina costante tensione.

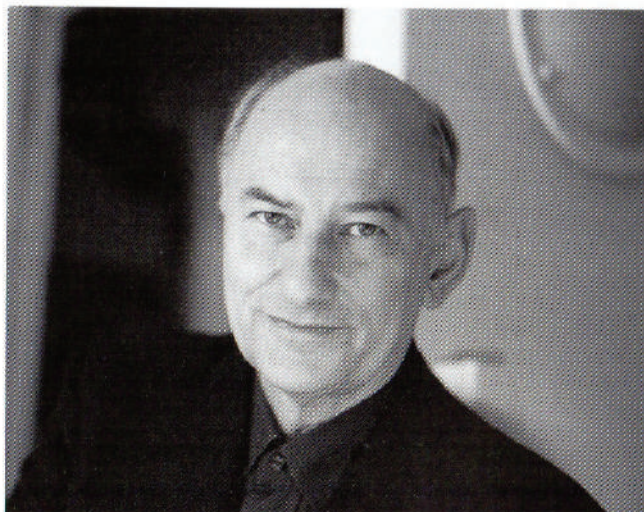
I quattro movimenti che formano la sinfonia *Erehwon* sono nettamente differenziati. Nel primo, il più breve, prevalgono le pelli e ci si concentra su scatenamenti di energia sonora. Il secondo, il più lungo, privilegia gli strumenti di metallo ad altezza determinata e indeterminata (glockenspiel, vibrafoni, lastre, marimba, campane ecc.) con una scrittura drammaticamente frammentata, densa di urti, contrasti, situazioni di complessità ritmica apparentemente caotica. Il terzo, anch'esso piuttosto esteso, è

una sorta di Adagio in cui il prevalere di strumenti metallici evoca, come scrive Dufourt, "un paesaggio immaginario alla maniera di Poe", un paesaggio denso di presagi angosciosi. Più conciso il quarto, in cui agli strumenti del primo si aggiungono anche strumenti metallici: sonorità sommesse, spente, portano ad una conclusione sulle soglie dell'afasia.

Queste sommarie indicazioni vogliono solo introdurre alla lettura del testo di Dufourt:

«*Erehwon* - anagramma di *Nowhere* - è tratta dal romanzo di Samuel Butler *Erehwon or Over the Range* del 1872. Si tratta di una controutopia; satira della società vittoriana che sostiene o protegge gli scrocconi, punisce gli ammalati, possiede banche musicali piene di soldi invisibili (la chiesa), e teme soprattutto di vedere la macchina soppiantare l'uomo. Questo timore si esprime attraverso una curiosa teoria dell'evoluzione della macchina mutuata da Darwin. Alla fine di una guerra civile che si conclude, con mio grande dispiacere, con la vittoria di coloro che sono contro le macchine, queste vengono relegate in un museo sotto stretta sorveglianza. *Erehwon* oggi è divenuto il regno della musica.

Erehwon I - immagine di un mondo-genesi, di puro spazio in azione. Scariche, spirali, turbamenti, scatti. Le forme si sviluppano, si incastrano o si schiacciano scambievolmente sotto la pressione del dinamismo che le solleva. La violenza formale mira alla concentrazione più densa, alla embricatura più stretta, che spezza e contrae: un formalismo d'urto e di frattura. La percussione si presta in modo particolare a metamorfosi brutali: liberata da costrizioni di scala, aderisce solo all'aspetto energetico del suono. Con un numero sufficiente di strumenti si dispone di una vera



Hugues Dufourt

Foto Astrid Karger

tastiera di impulsi dinamici: attacchi secchi e aspri, tentennamenti sordi, scosse con risonanze di timbri o impatti sordi. Ritmica, metrica, dinamica, sono totalmente dissociate. È la loro sovrapposizione, la loro embricatura forzata che crea la tensione dell'opera. La messa in opera consiste nell'articolare tra loro queste configurazioni esplosive, giocando più o meno sui loro conflitti di struttura.

Erewhon II - È un saggio di stereodinamica fantastica. Che succederebbe di uno spazio bruscamente saturo di tutte le forme di energia, come sfuggite dalle maglie dell'universo? Sorgerebbe, forse, un mondo di puri movimenti, senza limitazione alcuna, una tempesta di architetture instabili, la proliferazione improvvisa di una fiammata d'interferenze. Per tradurre l'immagine di questa complessità effervescente, ho tentato di realizzare un'architettura mobile di timbri metallici (lastre di lamiera, piatti gong, tam-tam) in cui prevarrebbe la fluidità, l'ambiguità, l'indefinito delle transizioni. Un gioco di variazioni incessanti, il recupero reciproco delle masse sonore tendenti a produrre un effetto di fuga indefinita. La sovrapposizione o l'alternanza dei timbri che scavano e sollevano volta a volta l'onda sonora, costituiscono un elemento ritmico. Altra forma di scansione, i blocchi di luce collocati nelle masse sonore (vibrafoni, glockenspiel), si innalzano in un movimento di sollevamento radicale. In quest'opera ho tentato di trarre sistematicamente partito dalle risorse specifiche degli strumenti a percussione metallici: modificazione di timbri per l'attacco, lenta trasformazione del colore del suono sotto l'effetto del rullo di bacchette dolci (lastre di lamiera, gongs, tam-tam), uso delle grane di risonanza (scintillio progressivo di un cimbalo), modulazione di spettri dinamici di risonanza. La percussione metallica modifica profondamente le relazioni tra la produzione e la percezione del suono; rimette in questione l'equilibrio tradizionale (strumentale o vocale) tra i movimenti di articolazione e le onde acustiche che essi generano. Bisogna precisamente tener conto di questo coefficiente dinamico proprio delle risonanze metalliche, il quale dà vita a una nuova classe di suoni "fluidi".

Erewhon III - Adagio per percussione. Qui gli strumenti sono trattati come delle voci: gong, campane tubolari, campanacci, timpani, marimba. In quest'opera ho tenuto conto espressamente della dinamica globale del suono di percussione. Suonare un gong, scuotere un tam-tam, significa creare un avve-

nimento energetico con una fonte di energia (il colpo) e un'area di irradiazione (il segnale irradiato). Il tempo metrico è interamente subordinato alla durata interna delle fasi di risonanza. Inoltre la risonanza di uno strumento metallico produce una forma il cui modellato si anima di un movimento interno di espansione; sottopone lo spazio sonoro a una legge di crescita, di curvatura, gli imprime un andamento evolutivo. Le proprietà fisiche della risonanza dei metalli tracciano loro stesse una geometria espressiva. Ho tentato di sfruttare questo alfabeto di strutture fugaci, ma nettamente differenziate dal loro spettro di dispersione, usandole rigorosamente secondo un'organizzazione caratterizzata da leggi di affinità o di contrasto. Infine, l'impiego di campane e di gong pone un problema armonico particolare: si ha a che fare con dei suoni ibridi che vengono avvertiti a volte come altezze definite, a volte come suoni complessi (pacchetti di spettri armonici) definiti nella tessitura ma non nell'altezza. Da ciò l'interesse degli equivoci, delle oscillazioni, delle transizioni tra questi due regimi distinti del suono. *Erewhon III* è un paesaggio immaginario, alla maniera di Edgar Poe: riaffiorare lontano di un'eco perdurante.

Con *Erewhon IV* ho tentato di raggiungere una situazione limite. Cosa resterebbe di un linguaggio privato della parola, di un discorso privo di comunicazione: assolutamente nulla, nient'altro che indizi di un mondo cancellato, qualche traccia, un soffio, una illusione sonora. In relazione a ciò ho immaginato un brulichio impercettibile, uno stato dinamico estremamente tenue, costituito da una grandinata di attacchi secchi e incisivi sulle pelli. Questa materia è animata da gonfiature lentissime, da fluttuazioni appena accennate, attraversate qua e là da colate metalliche diffuse. Per modellare questi volumi, accordati alle loro proprie pulsazioni, mi sono ispirato alle tecniche dell'incisione. L'arte dell'incisione sa, con mezzi di estrema precisione, evocare una cosa lontana, un altro luogo, tradurre le oscillazioni di uno spazio sospeso. Alcuni tratti, una sfumatura di punti sono sufficienti a suscitare un gioco d'ombre, una mescolanza di livido chiarore e di nero luccichio. Lo spirito della scrittura musicale non mi sembrava estraneo a questa economia grafica, che crea vaghezza con segno acuminato. Alla stessa maniera mi sono mantenuto, in quest'opera, nei limiti della composizione di una "grana" sonora, più o meno sottile, più o meno grossa: "battuto", rullii, sfregamenti, risonanze.»

Paolo Petazzi

Lorraine Vaillancourt

Pianista e direttore d'orchestra, Lorraine Vaillancourt dal 1989 è fondatrice e direttrice artistica del Nouvel Ensemble Moderne (NEM), con sede presso la Faculté de Musique della Université de Montréal (Canada). Insegna in tale istituto fin dal 1971 e vi dirige l'Atelier de Musique Contemporaine fin dal 1974. Alla guida del NEM, Lorraine Vaillancourt ha presentato numerosissime composizioni sia in Canada sia nel corso di tournées internazionali. È regolarmente invitata a dirigere diversi ensembles e orchestre sia in Canada che all'estero. Nel suo Paese, ha diretto l'Orchestre Symphonique de Québec, l'Orchestre Métropolitain de Nice, Les Percussions de Strasbourg, l'Ensemble Sillages (Brest), l'Orchestre de Cannes, l'Orchestra Nazionale della RAI (Torino).

Lorraine Vaillancourt, assieme al compositore José Evangelista, a John Rea e a Claude Vivier, è membro fondatore della Società di

concerti montréalaise Les Évenements du Neuf (1978-89). Inoltre, nel 1990 ha 'creato' la rivista nordamericana di musica del XX secolo «Circuit». Presidentessa del Conseil québécois de la musique (CQM) dal 1998 al 2001, fino al 2006 ha lavorato presso il Conseil d'administration du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ). È anche membro della Société Royale du Canada. La qualità del suo lavoro si è più volte rivelata sia in Canada che all'estero. Sotto la sua direzione, la registrazione di Erewhon di Hugues Dufourt con l'ensemble alsaziano Les Percussions de Strasbourg ha meritato nel 2000 il Grand Prix de l'Académie Charles Cros. A proposito del lavoro di Lorraine Vaillancourt il compositore Hugues Dufourt ha dichiarato: «avendo raggiunto un grado di precisione radiografica, è in grado di investire ogni dimensione della musica con una carica espressiva decisamente visionaria».



Foto Bernard Préfontaine

Lorraine Vaillancourt

Les Percussions de Strasbourg

Nel 1962 sei percussionisti fondarono il primo ensemble occidentale di percussioni, *Les Percussions de Strasbourg*. Il loro impegno nei confronti delle nuove composizioni ispirò sia ai compositori che al pubblico un senso di urgenza nella ricerca di forme innovative di espressione musicale.

Pionieri nel loro campo, hanno commissionato centinaia di composizioni, iniziando la tradizione di un repertorio per ensemble classico di percussioni. Oggi la loro prodigiosa storia comprende 250 prime esecuzioni assolute.

Quarantotto anni dopo, *Les Percussions de Strasbourg* continuano a dimostrare l'eccezionale longevità ed energia di quella visione. Il gruppo continua a evolvere: i membri attuali hanno condiviso finora più di quindici anni di esperienza, orgogliosamente saldi sulle spalle dei fondatori del gruppo. *Les Percussions de Strasbourg* affrontano con prospettive moderne l'inventario delle opere commissionate in passato, reinventando la forma stessa del recital di percussioni e, insieme, rinnovando lo spirito, il discorso e l'estetica dell'esecuzione. Per incidere sulle modalità di ascolto da parte del pubblico, ricercano costantemente nuovi spazi; portano avanti progetti interdisciplinari in grado di tradurre ed estendere il gesto musicale in altre forme di

arte, quali il teatro, la danza, il video e il film. Tra questi figurano: *Même soir* di Heiner Goebbels (2000); *Le Scorpion* di Martin Matalon e *L'âge d'or* di Luis Buñuel (2002); *Time Ballet* di Alexandros Markeas (video, 2005); *Les Arpenteurs* della coreografa Michele Noiret e del compositore François Paris (2007); *Descrizione del Diluvio*, con il compositore Mauro Lanza e il video-artista Paolo Pachini (video multiscreen, 2008); una nuova commissione del compositore Michael Jarrell (in preparazione).

Il complesso ha instaurato partenariati con altre istituzioni culturali nazionali, quali Abbaye de Royaumont, Scène Nationale de l'Arsenal di Metz, Musée d'Art Moderne di Strasburgo, Manufacture di Colmar, Festival Les Musiques di Marsiglia.

Il lavoro all'interno di queste qualificate istituzioni rinnova la creatività artistica del gruppo. Nella loro sede *Les Percussions de Strasbourg* accolgono i collaboratori artistici, lavorando intensamente in parallelo con loro a ogni stadio dei progetti comuni. Le nuove composizioni dei giovani musicisti sono alla base della programmazione artistica dell'ensemble, che esplora costantemente nuove tecnologie musicali e di esecuzione, in associazione con i centri di ricerca musicale nazionali, quali CIRM, GEMM, GRAME, e IRCAM.



© Casa Ricordi, Milano - photo by Salvatore Sciarrino

Gérard Grisey

Conservatorio G. Verdi - Sala Verdi
sabato, 23 ottobre 2010, ore 20.30

Centre International de Percussion
Ensemble Contrechamps

Tito Ceccherini, direttore

David Poissonier, assistente musicale

Jean Keraudren, ingegnere del suono

Massimo Marchi, coordinamento tecnico

Gérard Grisey (1946-1998)

Sortie vers la lumière du jour (1978) 20'
per organo elettrico e quattordici musicisti

Hugues Dufourt (1943)

Saturne (1978-79) 43'
per ventidue strumentisti ed elettronica
(elettronica, nuova versione 2010)
Prima esecuzione in Italia

*L'Ensemble Contrechamps è sostenuto
dal Comune di Ginevra e dalla Repubblica
e dal Cantone di Ginevra.
Concerto in coproduzione
con il Centre International de Percussion.*

In collaborazione con

**MI
TO**
SettembreMusica

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)



Hugues Dufourt

Foto Astrid Karger

Grisey, *Sortie vers la lumière du jour* (1978)

Il titolo di questo pezzo, datato gennaio-luglio 1978, è ispirato a quello dei papiri noti comunemente come "Libro egiziano dei morti", il cui titolo è propriamente "Uscita verso la Luce del Giorno". Il costante interesse di Grisey per l'antico Egitto, i suoi miti e i suoi scritti funerari si è manifestato più volte, fra l'altro, in uno dei testi scelti per l'ultima partitura che poté portare a termine, *Quatre Chants pour franchir le seuil*.

Sortie vers la lumière du jour, insieme con il successivo *Jour, contre-jour* (1979), cui, come vedremo, è strettamente legato, si colloca in un momento centrale della prima maturità di Grisey, che tra il 1974 e il 1977 aveva composto i primi quattro pezzi del grande ciclo *Les Espaces acoustiques*, proseguito poi con *Transitoires* (1980-81) e con *Épilogue* (1985). Nel pensiero di Grisey in questo periodo la musica è concepita come "divenire dei suoni", e la composizione come illustrazione della storia dei suoni, come analisi, per così dire, al microscopio della vita degli spettri sonori, dei processi che ne fanno organismi viventi. Tali processi comportano transizioni graduali, rifiutano strutture formali rigide che ne imprigionino la respirazione. Di qui una concezione dei suoni non come oggetti, ma come "fasci di forze orientate nel tempo". Si tratta di forze mobili e fluttuanti, che tendono a una continua trasformazione della loro energia.

Come un flusso continuo si presenta *Sortie vers la lumière du jour* per organo elettrico e 14 musicisti (2 flauti, anche ottavini e un flauto in sol, 2 clarinetti, tromba, corno, trombone, 2 percussionisti, 2 violini, viola, violoncello, contrabbasso), di cui l'immediatamente successivo *Jour, contre-jour* costituisce una seconda versione, che prevede quasi lo stesso organico (c'è un solo percussionista) con l'aggiunta del nastro magnetico. Sebbene *Jour, contre-jour* sia molto simile a *Sortie vers la lumière du jour*, di cui potrebbe essere considerato la versione definitiva, è significativo che Grisey abbia lasciato in catalogo, con un titolo diverso, anche il pezzo del 1978: si dovrebbe dunque pensare a due realizzazioni alternative di una stessa idea compositiva, la prima senza e la seconda con il nastro magnetico.

Grisey ricorre all'immagine dei percorsi dal Giorno alla Notte (e viceversa) della barca del dio egizio Ra, e scrive:

«[...] Tutto viene generato dalla corsa di un sole

immaginario: uno spettro inarmonico in costante mutamento verso uno spettro armonico. Attesa interminabile del mattino. Prima vibrazione luminosa. Luce radente: suono acuto che genera delle "ombre" molto gravi. Zenith: suono "senza ombra" (spettro armonico). Luce decrescente [...] Crepuscolo. Attesa interminabile della notte. Senza inizio né vera fine, questa sorta di clessidra punta ad una esperienza particolare del tempo. Ciascuna durata e ciascun suono [...] si iscrive in uno svolgimento unico, fluido e continuo, senza alcuna asperità [...].

Un flusso dunque senza cesure, che Grisey definisce servendosi delle metafore della luce e delle ombre, del chiaro e dello scuro. Le ombre sonore sono gli spettri inarmonici alle soglie del rumore, la luce più chiara e trasparente coincide con lo spettro armonico puro. All'inizio la prima vibrazione luminosa, la luce radente, si riconosce nel suono acutissimo dell'organo elettrico e, poco oltre, dei due ottavini, mentre le "ombre" sono create dai frammentati interventi dei due percussionisti (in *Jour, contre-jour* lo stesso ruolo è assunto anche dai suoni registrati su nastro). Intervengono poi anche gli archi, che nel corso del pezzo non sono mai in primo piano, ma "devono piuttosto avvolgere il suono degli altri strumenti". Nell'arco di circa 20 minuti *Sortie vers la lumière du jour* delinea una curva che dai suoni sovracuti iniziali conduce ai suoni gravi, "notturni" nei quali il pezzo si spegne; ma il suo fluire "senza inizio né vera fine" non può essere definito in modo così lineare: è piuttosto, come spiega Grisey, un viaggio tra luci e ombre, con sottili sfaccettature e differenziazioni (soprattutto nell'ambito delle "ombre" inarmoniche), che approda a una situazione rovesciata rispetto a quella iniziale.

Dufourt, *Saturne* (1978-79)

Composto nel 1978-79, dopo il grande ciclo per percussioni *Erewhon* (1972-76), *La Tempesta* (1977) e *Antiphysis* (1978), *Saturne* si colloca in un momento fondamentale della ricerca di Dufourt e ne costituisce uno degli esiti maggiori, come parve evidente fin dalle prime esecuzioni, che furono dirette da Peter Eötvös con l'Ensemble Itinéraire il 30 novembre 1979 a Ermont e il 3 dicembre 1979 a Parigi all'IRCAM.

Saturne è una delle maggiori partiture in cui si manifesta un radicale rinnovamento delle cate-

gorie del pensiero musicale: "Il lavoro compositivo si esercita direttamente sulle dimensioni interne delle sonorità. Esso fa leva sul controllo globale dello spettro sonoro e consiste nel liberare dal materiale le strutture che da esso nascono...", scrisse Dufourt in *Musica spettrale*.

E ancora, in uno scritto posteriore (*Timbro e spazio*, 1991): "Negandosi alla precisione delle linee e alle configurazioni limitate, la musica della nostra generazione identifica la forma con il divenire delle forze e dei valori che si propagano all'interno del materiale. [...] Questo tipo di musica [...] si serve del timbro come se fosse un campo colorato, gli assegna una prospettiva interna, una luminosità proprie. Un'arte siffatta spezza il quadro delle buone forme legato alla supremazia delle altezze. Quest'arte assorbe in effetti ogni emergenza motivica nella sostanza del timbro. [...] Si tratta di un'arte non figurativa. Si caratterizza con il rifiuto di isolare le forme e con la predilezione per i flussi privi di contorni definiti. Si tratta di un'arte del timbro che s'interessa delle granulosità, dei riflessi, delle porosità del suono".

In *Saturne*, con quest'arte "non figurativa" che assorbe l'emergere dei motivi nella sostanza del timbro, Dufourt costruisce un pezzo di vaste dimensioni, caratterizzato da colori cupi, lividi, oscuri, tetri, ma con luci sempre mutevoli e con una inquietante continuità di tensione. Il compositore lavora sui timbri come materia prima. I timbri non sono concepiti per se stessi, quanto per la loro plasticità dinamica. Il problema che Dufourt affronta è quello di costruire durate di ampio respiro, continue e molto flessibili, creando tensioni, in un linguaggio che esclude la polifonia e che concepisce l'armonia come integrata al timbro.

Peculiare la scelta dell'organico (22 esecutori), che combina le percussioni (6 esecutori) con strumenti elettronici (4 esecutori) e con i fiati. Il suono elettronico proviene esclusivamente da strumenti suonati dal vivo (non c'è nulla di registrato su nastro): chitarre, organi elettrici, onde Martenot, sintetizzatori. L'evoluzione della tecnologia ha richiesto in quest'ambito alcuni adeguamenti, senza mutare nulla nella sostanza compositiva, né soprattutto nell'idea centrale di scrivere tutto in partitura e di non separare il suono elettronico dall'esecuzione dal vivo. Alcuni degli strumenti a fiato sono più gravi di quelli dell'orchestra classica: ci sono 2 flauti bassi (an-



che 1 flauto contrabbasso), 2 oboi (ma anche corno inglese, oboe d'amore e oboe baritono), 2 clarinetti (anche clarinetto piccolo e corni di bassetto), fagotto (anche controfagotto), tromba, trombone (anche tromba bassa), tuba (anche trombone contrabbasso). Una nota acuta affidata, ad esempio, a un flauto basso comporta un volume acustico e spaziale peculiare e una grande densità, che si mescola con il suono degli strumenti elettronici. Appartiene alla poetica di Dufourt il gusto per rapporti paradossali, la stessa lunga durata ha una funzione destabilizzante (per le difficoltà che crea alla memoria). In un tempo liberato, il vasto respiro di *Saturne* sembra nascere via via dalla definizione dei materiali sonori, senza alcun possibile riferimento a un disegno formale precostituito: ogni momento sembra un momento culminante, il momento centrale sfugge, in un inquieto succedersi di processi di dislocazione e dissoluzione.

Il titolo è denso di riferimenti culturali e di suggestive implicazioni: la divinità latina Saturno è identificata per tradizione con Crono, e il pianeta Saturno è associato alla Me-

lanconia. *Saturno e la Melanconia*, il libro di Panofsky, Saxl e Klibansky che prende le mosse dalla celebre incisione di Dürer, è citato da Dufourt alla fine del suo testo su *Saturne*, che qui traduco: “Ho riunito in questo pezzo le tre famiglie di strumenti che hanno maggiormente contribuito al rinnovamento del materiale sonoro: strumenti a percussione, elettronici e a fiato. L’incontro di queste tecniche strumentali è a mio parere estremamente significativo, poiché esso contribuisce alla nascita di una nuova organologia. L’apparizione dei flauti bassi e contrabbassi, l’uso sistematico dell’oboe baritono, del clarinetto contrabbasso, della tromba bassa e del trombone contrabbasso restituiscono ad ogni timbro strumentale un’ampiezza che l’orchestra tradizionale aveva singolarmente ristretta. Le recenti tecniche esecutive degli strumenti a fiato portano inoltre a una vera e propria diffrazione della materia sonora. Grana, respiro, suoni multifonici

formano, combinandosi insieme, una classe di suoni ibridi e incerti. Ho considerato d'altra parte l'accostamento della percussione e del suono elettrico come un insieme strumentale coerente. Si tratta infatti di due modi opposti, e allo stesso tempo complementari, di produrre e di trattare il suono. L'energia elettrica è illimitata: essa crea delle forme acustiche affrancate dalle leggi della meccanica. Permette di operare selettivamente sui dettagli dell'onda sonora: è possibile selezionare, combinare, modificare a piacere dei parametri acustici che, nel caso del suono di origine meccanica, non sono dissociabili (frequenza, spettri, dinamiche...). Le percussioni, al contrario, sfuggono a qualsiasi determinazione analitica: esse generano delle forme acustiche instabili di cui si possono controllare solamente l'andamento generale, le transizioni ininterrotte e le modalità di dispersione. La percussione richiede dunque un approccio globale e sintetico del fenomeno sonoro. Di conseguenza la semplice unione dei suoni di percussione e dei suoni di sintesi è di per sé generatrice di tensioni. Ho deliberatamente messo in opera questo sistema di contraddizioni obiettive di ordine puramente acustico.

La convergenza di queste tecnologie si traduce, nel campo della composizione, nel rovesciamento dei rapporti tradizionali tra il suono e la scrittura. Invece di organizzare i suoni tra di loro, si trae un'organizzazione dal suono stesso.

A ciò si deve il fatto che negli ultimi dieci anni la scrittura musicale si sia profondamente modificata, avendo essa dovuto tener conto dell'andamento essenzialmente evolutivo del nuovo materiale. In questo spirito ho cercato di trascrivere e dominare delle caratteristiche di ordine dinamico

in costante interazione: transitori, rumore, risonanze, suoni complessi... La principale difficoltà risiede nel cambiamento di mentalità imposto da questa disciplina di scrittura, poiché, invece di rifarsi a delle configurazioni stabili, ci si deve avventurare nelle frange oscure del suono.

Sul piano formale l'esercizio è doppio. Esso mira a dare una dimensione estetica alle nuove forme acustiche, che sono forme in progressione, e tende a dotare queste forme di un'appropriata sintassi di trasformazioni continue. *Saturne* è quindi costruito attorno a dei centri di forza, con una netta preferenza per le masse fluide, le situazioni di tensione, le forme allungate, tese al massimo, senza risoluzioni nella norma, e per un partito preso di indeterminatezza. I timbri strumentali hanno un ruolo preponderante, ed io ho cercato di ottenere dei colori lividi e una luce terrea.

‘Come signore di un pianeta, Saturno passava per un personaggio particolarmente sinistro... Gli uomini soggetti alla sua influenza potevano essere ricchi e potenti, ma né benevoli né generosi; saggi sì ma mai felici; chi nasceva sotto il segno di Saturno non poteva sfuggire alla malinconia... Questo pianeta, il più freddo di tutti, il più arido, il più lento, veniva di solito associato alla vecchiaia, all'indigenza, alla morte... Si riteneva Saturno responsabile delle inondazioni, delle carestie e di altre calamità; coloro che erano nati sotto la sua influenza erano tra i più disgraziati e meno invidiabili dei mortali: infermi, accattoni, mendicanti, criminali, contadini senza terra, fognaioli, beccamorti'. Ecco quanto dice Erwin Panofsky del Vecchio Tempo, cannibale e munito di falce”.

Paolo Petazzi

Tito Ceccherini

Appassionato interprete di musica del nostro tempo, ha collaborato intensamente con compositori come Salvatore Sciarrino, Alessandro Solbiati, Stefano Gervasoni. Fra le numerose prime assolute, degne di nota sono l'esecuzione postuma di Sette di Niccolò Castiglioni e la recente messa in scena in prima assoluta dell'opera Da gelo a gelo di Sciarrino con il Klangforum Wien. Ha fondato l'ensemble Risognanze, prestigiosa formazione a organico variabile, con cui ha affrontato capolavori del repertorio cameristico moderno, da Debussy ai nostri giorni, e ha effettuato numerose registrazioni (Sciarrino, Grisey, Castiglioni). È ospite di orchestre prestigiose, fra le quali la BBC Symphony, Tokyo Philharmonic, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, la SWR di Stoccarda, la OSI di Lugano, ed ensemble rinomati come il Klangforum Wien, Contrechamps, OENM, Divertimento Ensemble. La sua intensa attività si caratterizza anche per un profondo interesse per la musica antica e per

l'opera lirica che lo ha portato a dirigere I Puritani e Guntram al Teatro Bellini di Catania, Da gelo a gelo di Sciarrino all'Opéra di Parigi, Festival di Schwetzingen e Grand Théâtre de Genève, Alessandro di De Majo, Maria Stuarda di Donizetti e La porta della legge di Sciarrino al National Theater di Mannheim.

I principali impegni futuri lo vedranno ritornare sul podio della BBC Symphony, dell'Orchestre de Chambre de Genève, dell'Orchestra Haydn di Bolzano, all'Opéra de Paris, agli Schwetzingen Festspiele, nonché debuttare con la Netherlands Radio Philharmonic, la Deutsche Radio Philharmonie e al Teatro Bol'soj.

Ha effettuato incisioni discografiche per Amadeus, Col legno, Kairos, Stradivarius, acclamate da critica e pubblico, e insignite con premi come Choc di Le Monde de la Musique, e Diapason d'Or; l'incisione del Lohengrin di Sciarrino per Col legno è stata premiata al Midem Classical Awards nella sezione Opera.



Tito Ceccherini



Ensemble Contrechamps

Ensemble Contrechamps

Fondato nel 1980, l'Ensemble Contrechamps ha per missione di eseguire il repertorio del XX e del XXI secolo e di promuovere nuove composizioni. Esso anima una stagione a Ginevra che include numerose creazioni e prime esecuzioni. Il suo repertorio va dalla musica da camera a un ensemble di circa trenta elementi. L'Ensemble Contrechamps ha commissionato e presentato in prima assoluta numerose composizioni e registrato parecchi dischi. Per la realizzazione dei suoi concerti lavora in maniera privilegiata con i compositori: George Benjamin, Unsuk Chin, Xavier Dayer, Hugues Dufourt, Beat Furrer, Stefano Gervasoni, Barry Guy, Heinz Holliger, Michael Jarrell, György Kurtág, Tristan Murail, Isabel Mundry,

Klaus Ospald, Brice Pauset, Mathias Pintscher, Rebecca Saunders.

L'Ensemble Contrechamps suona sotto la guida di direttori d'orchestra quali Stefan Asbury, Peter Eötvös, Jurjen Hempel, Jörg Henneberg, Peter Hirsch, così come con numerosi solisti quali Pierre-Laurent Aimard, Teodoro Anzelotti, Luisa Castellani, Catherine Ciesinsky, Hedwig Fassbender, Rosemary Hardy, Christoph Prégardien, Kay Wessel. È regolarmente invitato all'estero e partecipa a festival quali Festival Musica di Strasburgo, Festival d'Automne di Parigi, Voix Nouvelles di Royaumont, Ars Musica di Bruxelles, Rencontres Gulbenkian di Lisbona, Festival di Ankara, Journées SIMC di Francoforte, Journées de musique

de chambre contemporaine di Witten, Festival di Salisburgo, Biennale di Venezia, Wien-Modern, DeSingel di Anversa, Festival di Akiyoshidai di Yamaguchi (Giappone), Barossa Music Festival di Adelaide (Australia), Festival International de Musique di Besançon, Märzmusik Berlin, Tage für neue Musik di Zurigo, Festival di Lucerna, Festival Amadeus. Dalla stagione 2008-09, l'Ensemble Contrechamps riprende lo sviluppo delle sue attività pedagogiche indirizzate al pubblico scolastico tramite laboratori, concerti per le diverse classi e prove generali commentate. Propone anche concerti per bambini nell'ambito della sua collaborazione con Am Stram Gram Le Théâtre di Ginevra.



Natasa Maric, Jean-Claude Picard, flauto
Carlos Del Ser, Béatrice Zawodnik, oboe
Laurent Bruttin, Megumi Tabucchi, clarinetto
Alberto Guerra, fagotto
Stéphane Mooser, Charles Pierron, corno

Julien Wurtz, tromba
Jean-Marc Daviet, trombone
Serge Bonvalot, tuba
François Volpé, Sébastien Cordier, Thierry Debons, Loïc Defaux, Jean-Marie Paraire, Florian Feyer, percussioni
Tristan Murail, Pascale Rousse-Lacordaire, organo elettrico e onde martenot

Claude Pavy, Simon Aeschmann, chitarra
Nicolas Jéquier, Rada Hadjikostova, violino
Hans Egidi, viola
Olivier Marron, violoncello
Pedro Vares de Azevedo, contrabbasso

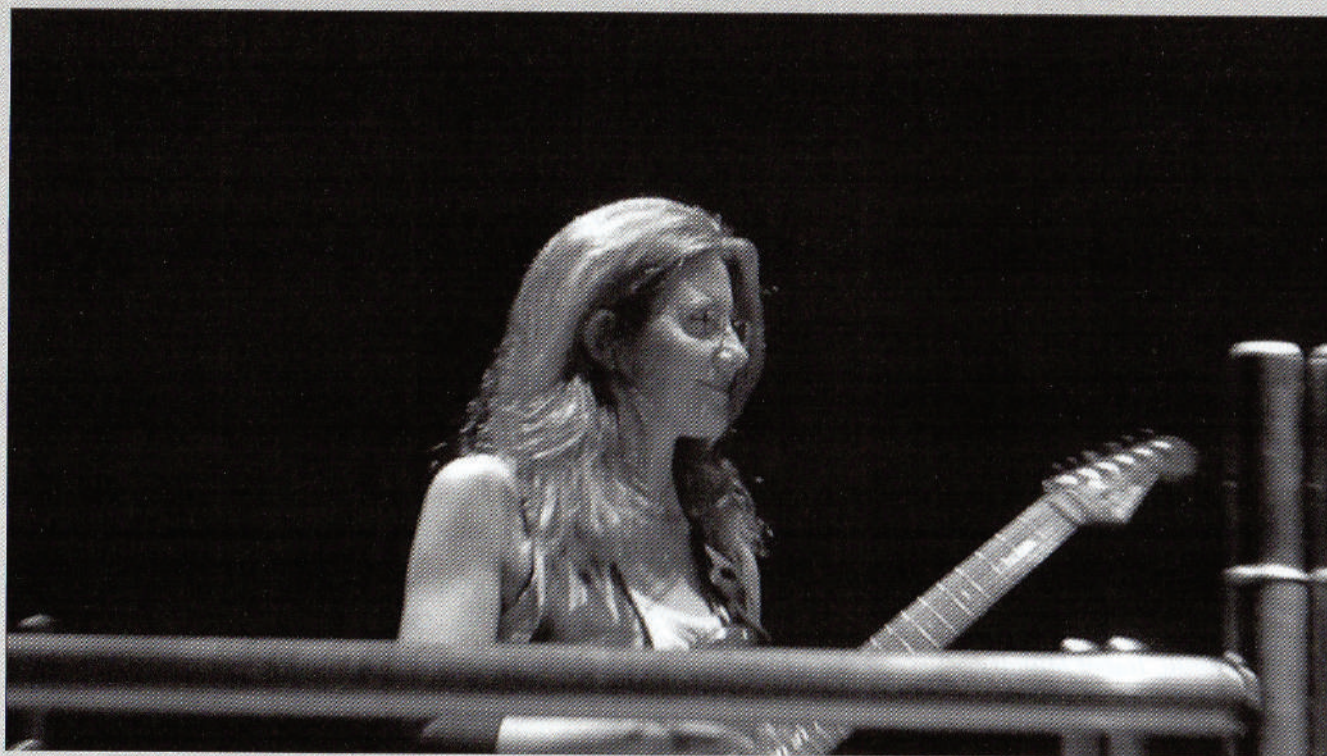


Foto Andrea Aguzzi

Elena Càsoli

Teatro Elfo Puccini - Sala Shakespeare
 lunedì, 25 ottobre 2010, ore 20.30

Elena Càsoli, chitarra
Matteo Bonanni, percussione

Walter Prati, regia del suono

Proiezione del documentario
Nelle corde di Elena,
 omaggio a Elena Càsoli,
 regia di **Francesco Leprino** (2008-09) 35'

Iannis Xenakis (1922-2001)
Rebonds II per percussione (1987-88) 6'

Hugues Dufourt (1943)
L'île sonnante (1990) 6'
 per percussione e chitarra elettrica
 Prima esecuzione in Italia

John Zorn (1953)
The Book of Heads (1996) 8'
 per chitarra elettrica

Paolo Perezani (1955)
Tre poesie in forma di suono (2010) 10'
 per chitarra e percussione
 Commissione di Milano Musica
 Prima esecuzione assoluta

György Kurtág (1926)
Calmo, dolcissimo, lontano (2009-2010) 3'
 per chitarra
 Prima esecuzione assoluta

Hugues Dufourt
La Cité des saules (1997) 13'
 per chitarra elettrica
 e trasformazione del suono

Maurizio Pisati (1959)
ELETTRICOdrum (2010) 12'
 per chitarra elettrica e percussione
 Commissione di Milano Musica
 Prima esecuzione assoluta

In collaborazione con



In collaborazione con RAI-RadioTre
 (Trasmissione in differita)

Strumento a lungo negletto dai più grandi autori, destinato a una sorta di vita parallela, che nel filone (cosiddetto) principale della storia della musica europea rientrava per lo più grazie all'inesausto trascrivere e rielaborare degli strumentisti: la chitarra, protagonista del presente programma (nella sua veste acustica o elettrica, con o senza elettronica, dialogando o meno col partner d'elezione trovato nelle percussioni), in epoche recenti ha manifestato sui compositori un fascino tutto particolare, dettato sia dalle sue specificità performative sia dalle caratteristiche inedite del suo suono.

Proprio il suono, e le diverse modalità di esplorarlo, sembrano un'efficace cartina di tornasole per avvicinarci ai diversi brani in programma; e insieme al suono, la forma musicale, in cui questo suono vive e si presenta all'ascoltatore.

Nel caso di Hugues Dufourt (1943), le due dimensioni sono fra loro strettamente connesse, ed è quasi automatico pensare che quello specialissimo suono non potrebbe esistere in lui senza quella specialissima forma. Quest'ultima, nella veste più tipica in Dufourt - per esempio in *La Cité des saules* (1997) per chitarra elettrica e tra-

sformazione del suono -, nasce dal «passo»: il passo (e il respiro) di uno spettatore incognito che si trova di fronte a uno spazio, o a un oggetto, e poco per volta lo esplora, compiendo così l'esperienza che è il pezzo di musica. Fra i musicologi, c'è chi ha parlato di «durata non drammatizzata, che non comporta né articolazioni percettibili, né momenti d'attesa capaci di far desiderare ciò che seguirà, e nemmeno le sorprese che li accompagnano» (Philippe Albero). Si può forse ritenere quest'osservazione troppo radicale: una «drammatizzazione» della durata esiste, e la si può descrivere proprio in rapporto a questo incedere ed esplorare: l'oggetto è ora più vicino ora più lontano, a tratti lo si sfiora, oppure si osserva la sua superficie diventare traslucida. Nei momenti in cui la (sottilissima) curva del pezzo trova il suo acme, finalmente, l'oggetto viene toccato e ci si può guardare dentro. Ciò che si rivela, si rivela in forma di suono: cangiante, arcano, enigmatico, facendo nascere in alcuni casi la meraviglia e lo spavento. In *L'île sonnante* (1990) per percussioni e chitarra elettrica, una nutrita quanto inedita serie di strumenti (fra cui cimbali turchi, campane di bronzo, rin cinesi e



Iannis Xenakis

Foto Ralph Fassey

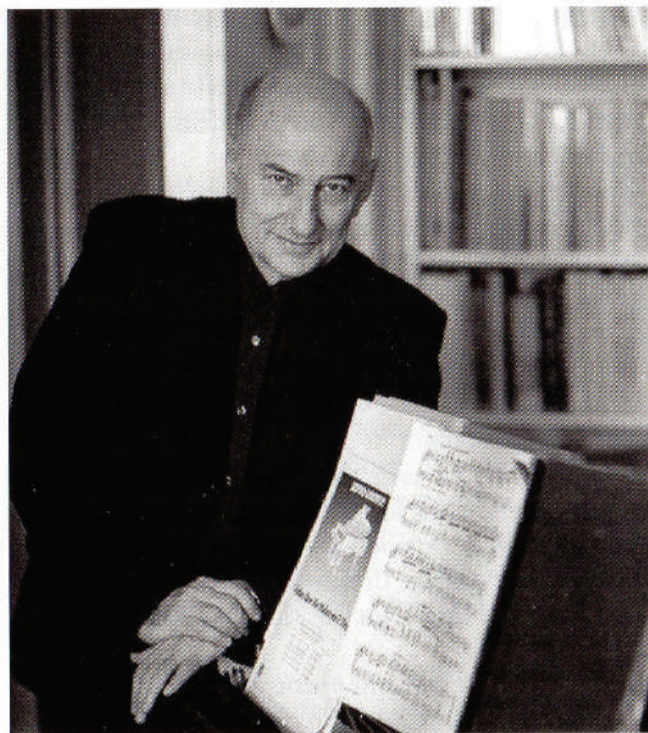


Foto Astrid Karger

Hugues Dufourt

giapponesi) complica e raffina l'impasto sonoro; mentre le diverse «voci» della chitarra elettrica (generate dalle trasformazioni del suono) ci vengono incontro dalla partitura con nomi di per sé evocativi: *Hivers*, *Avions*, *Hommage*, *L'île sonnante*.

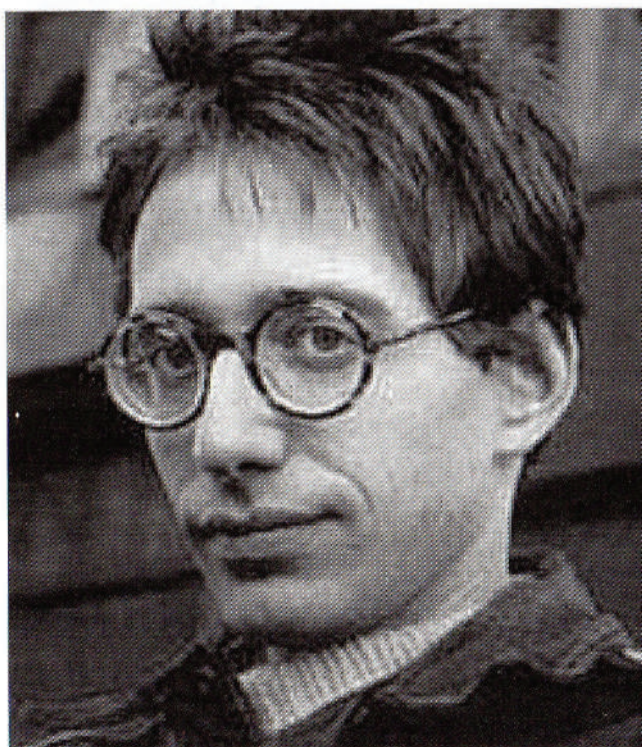
Non si potrebbe immaginare un contrasto più netto fra la forma cerimoniale di Dufourt e quella quasi schizofrenica del *Book of Heads* (1978) di John Zorn (1953). Nei trentacinque brevi *Studies for electric guitar* che compongono il ciclo, così come in altre musiche di questo autore che scavalca i generi e ne inventa di nuovi, un imperativo frequente è la non ripetizione. Se la dialettica, in Dufourt, è intenzionalmente indebolita per via della scarsità di contrasti, in Zorn è praticamente abolita dalla loro onnipresenza. Vocaboli perennemente nuovi, per ognuno degli *Studies*, e spesso anche al loro interno; e sconosciuti, visto che il loro significato non può essere dedotto dalla loro storia precedente né dai loro sviluppi futuri. Le tecniche chitarristiche, originariamente pensate per il virtuosismo di Eugene Chadbourne, evadono dalla norma e dall'abitudine e passano attraverso ogni genere di pratiche performative: frizionare con dei palloncini le corde della chitarra finché quelli non scoppiano, porgere il microfono a bambole parlanti, colpire le corde con delle matite, suonare

con chicchi di riso. A episodi performativi e rumoristici seguono schegge di melodie popolari, e poi ancora successioni tonali ed esplosioni sonore. Il suono che ne risulta, frantumato e disperso, sembra registrare il frantumato e disperso reale, esso pure ignaro di ripetizioni e ritorni.

Contrasto ancora radicale con l'universo sonoro di György Kurtág (1926), di cui si ascolta in prima esecuzione assoluta *Calmo, dolcissimo, lontano*.

La forma di questo brevissimo brano è quella tipica di tanta musica del compositore ungherese, cioè è dettata dalla parola, presente concretamente o sottintesa. Si parla con dizione libera e rapsodica, e ci si rivolge all'interlocutore senza schermi né maschere. Non a caso, i più brevi brani di Kurtág dichiarano frequentemente il loro carattere di dedica, dando un provvisorio nome e cognome all'interlocutore della sua musica, che con ogni evidenza i nomi e cognomi travalica.

Il suono è quello liminale, delle cose che entrano da una soglia o stanno per uscirne; un ideale sonoro che in brani recenti ha fatto preferire al compositore l'umile pianoforte verticale, con pedale di sordina totalmente abbassato (e perciò con suono esilissimo e soffocato) al nobile gran coda da concerto. Su questa pagina per chitarra, Kurtág per una volta non prescrive l'intensità iniziale, ma la «lontananza» dettata dal titolo



John Zorn

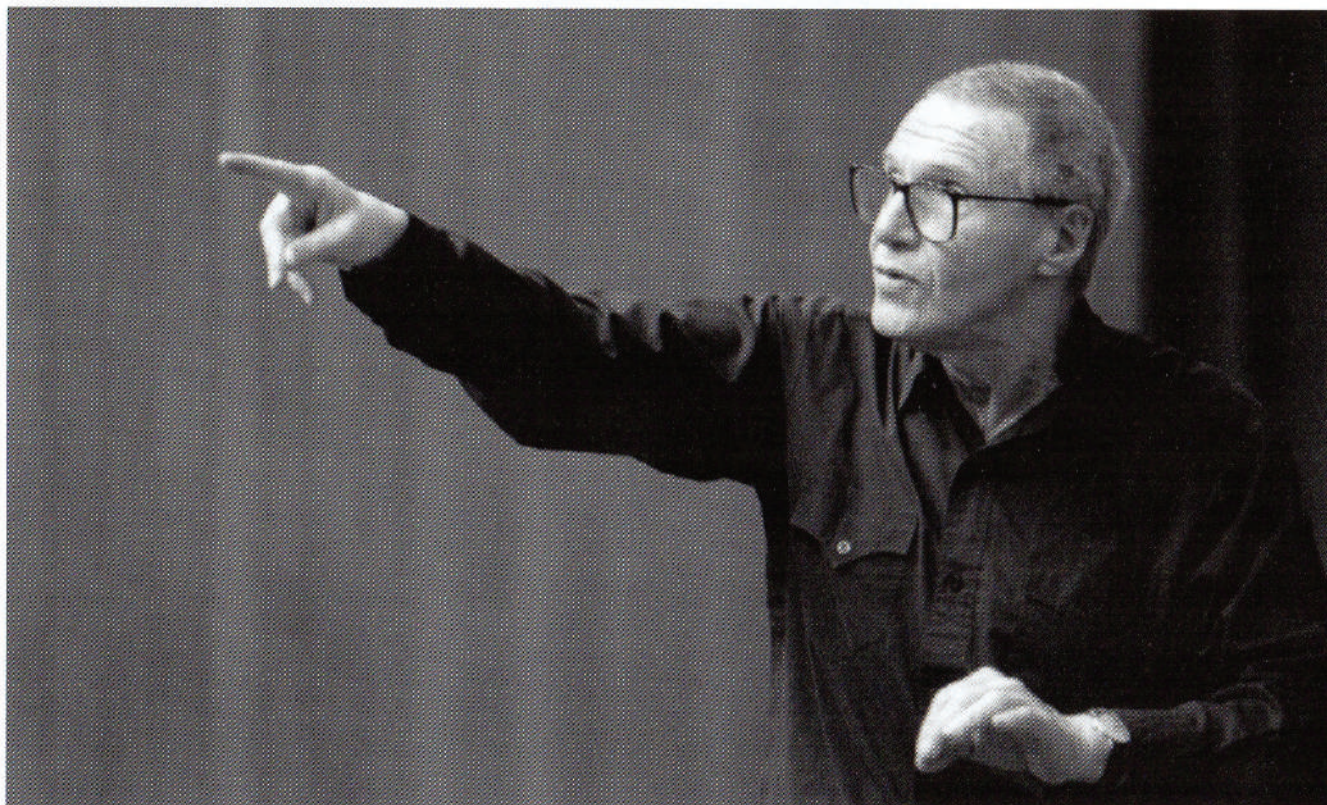


Paolo Perezani

non lascia troppo spazio ad ambiguità. Si comincia (dal niente), si respira, si ascolta qualcosa di nuovo (un canto: «sonoro, parlando»), si va avanti, poi una rottura, solo un attimo; poi si torna indietro, alla soglia, più nulla.

Il programma del concerto, oltre a questa prima esecuzione, prevede due novità scritte espressamente per Milano Musica. Nelle *Tre poesie in forma di suono* (2010), Paolo Perezani (1955) riconosce un punto importante del suo percorso creativo per il loro essere «tre» e per il loro essere «poesie». Per il loro essere tre, visto che una composizione articolata in più momenti è un fatto abbastanza inedito nella sua produzione, che ha più spesso privilegiato la forma ad un'unica arcata. E per il loro essere poesie, essendo questi brani la logica conseguenza di un percorso che in più occasioni ha riflettuto sui rapporti fra le due arti.

[...] diversi frammenti poetici si sono a lungo limitati a lambire soltanto la mia musica apparendo nei titoli [...]. Il problema nasceva dal modo di concepire l'eventuale presenza della voce nella mia musica: la pensavo come qualcosa che poteva situarsi al di qua o al di là del dire del linguaggio, sempre però mancandolo nel momento cruciale del suo apparire in forma di parola [...].



György Kurtág

Foto Vico Chamla

La presenza della parola recitata, non cantata, era invece meno problematica: in essa ritrovavo un modo più coerente di permettere e di valorizzare il risuonare vasto e libero del dire poetico.

Il punto di approdo (provvisorio) di questa riflessione è che la poesia, in assenza di testo (recitato, cantato o iscritto in un titolo), diventi archetipo profondo, e tutto generi, suono e forma.

«Ma la chitarra elettrica come funziona? Ha un motorino dentro? Misteri. È come imbracciare un traliccio ad alta tensione». Queste righe (nate dalle reali, incuriosite domande di un ascoltatore a fine concerto) figuravano nella presentazione di *ELETTRICO* (2007) per chitarra elettrica, di Maurizio Pisati (1959). Il quale proseguiva così, descrivendo l'esperienza di comporre per questo strumento:

Il suono, il suo respiro, la forma del lavoro, tutto va pensato *ex-novo*: alla fine, e alla luce dei brani per o con chitarra elettrica che ho composto, ho avuto la chiara percezione di come questo sia nettamente un "altro" strumento rispetto alla chitarra, e che talvolta solo incidentalmente i suoni nascano dagli stessi gesti.

Dalla rielaborazione di questa composizione nasce il presente *ELETTRICOdrum* (2010), in cui alla chitarra elettrica si affiancano le percussioni. Come presentazione di questo brano, l'autore sceglie una citazione da Rainer Maria Rilke (*Apunti sulla melodia delle cose*):

Sia il canto sussurrato da una lampada o la voce della tempesta, sia il respiro della sera o il gemito del mare intorno a te, sempre veglia alle tue spalle una vasta melodia intessuta di mille voci, dove da un punto all'altro il tuo assolo trova spazio.

Sapere quando fare la tua entrata è il segreto della tua solitudine; come nell'arte del vero reciproco rapporto: dall'altezza delle parole lasciarsi ricadere nell'unanime melodia.

Le percussioni, che nel brano di Maurizio Pisati sono partner della chitarra, diventano soliste in *Rebonds B* (1987-89) di Iannis Xenakis (1922-2001). La forma, in Xenakis, nasce sempre dall'osservazione del reale e da una qualche operazione che da lì prenda le mosse, in assoluta libertà creativa. Trattandosi di un compositore matematico e architetto, va da sé che la realtà osservata da Xenakis è fatta di moto

browniano, teoria dei giochi, modelli stocastici, struttura del DNA. In questa maniera, il fare musica diventa la logica conseguenza del farsi di tutte le cose, piuttosto che la specialissima e privatissima prerogativa dell'uomo. Il suono, coerentemente, perde ogni umana sentimentalità e acquista un'asciuttezza e una crudezza del tutto uniche, commentate in un noto testo di Milan Kundera:

Il suo punto di partenza è situato altrove: non in un suono artificiale che si è separato dalla natura per esprimere una soggettività, ma in un rumore «oggettivo» del mondo, in una «massa sonora» che non sgorga dal cuore ma viene verso di noi dall'esterno, come i passi della pioggia o il rumore del vento.

Alle percussioni, guidato da questo ideale sonoro, si rivolse innumerevoli volte (in veste solistica e nelle più diverse compagini) Xenakis. Ad esse, e alla chitarra, strumenti che per la loro tardiva assunzione in una certa tradizione classica restano un territorio da esplorare, continua a rivolgersi la creatività recente. Qui, alla ricerca di un altrove poetico e sonoro, i percorsi si moltiplicano, ma anche si incrociano.

Alfonso Alberti



Maurizio Pisati

Sperimentazione, ricerca, collaborazioni con compositori, concerti, teatro musicale, chitarra classica, acustica, elettrica, arciliuto, pipa cinese, strumentazioni elettroniche, multimediali, impiego di prototipi tecnologici, frequentazione di linguaggi diversi, inediti, di confine.

Questi i materiali e gli ambiti nei quali s'incontra Elena Càsoli, interprete di nuove invenzioni per i suoi strumenti.

È ospite di festival internazionali europei, americani e giapponesi, come solista (Australia-Melbourne Festival, Hamburger Festspiele, Saitenfestival Bern, Prague Premieres), con orchestre sinfoniche (Mahler Chamber Orchestra, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI), in duo con Jürgen Ruck (Magnus Haus Berlin, Münster Festival), in collaborazione con ensemble (Divertimento Ensemble, Ensemble Modern, Sentieri Selvaggi) e studi d'informatica musicale (Agon-Milano, Akademie der Künste Berlin).

Ha inciso per RivoAlto (M. Giuliani), Dabringhaus&Grimm (H. W. Henze), Larecords, BMG Ricordi (A. Guarnieri), Victor Japan (M. Pisati ZONE-Tarkus), Col Legno, Velut Luna (N. Campogrande), Stradivarius (StrongStrangesStrings, Changes-Chances, G. Kurtág), HKB (H. J. Hespos).

Ha realizzato video e Dvd con Vortice/Spi-G. Di Capua, Gog/DIST Genova-M. Ricchetti, Else/Limen, Al Gran Sole-F. Leprino (Un Gioco Ardito D. Scarlatti / M. Pisati, Le Corde di Elena), LimenMusic WebTV. Si è formata con Ruggero Chiesa e Oscar Ghiglia.

Dal 2002 è docente di chitarra e Interpretazione della Nuova Musica presso la Hochschule der Künste di Berna e tiene masterclass in Italia e all'estero.

Nato a Genova, intraprende fin da bambino lo studio della musica, in particolare del solfeggio, delle percussioni e del pianoforte.

Negli anni acquisisce esperienza nel campo della musica d'insieme e, avendone occasione, affronta con entusiasmo lo studio del violino a livello amatoriale.

All'età di undici anni debutta al Teatro Carlo Felice di Genova nella stagione della GOG, la Giovine Orchestra Genovese e poco dopo inizierà a frequentare la classe di percussioni presso il Conservatorio di Genova sotto la guida di Andrea Pestalozza diplomandosi, nel 2008, col massimo dei voti e la lode; nello stesso anno consegue la laurea di primo livello in Informatica e Scienza dell'Informazione.

Attualmente frequenta il Ciclo di Perfezionamento in Strumenti a Percussione presso il Conservatorio di Strasburgo e parallelamente il ciclo di preparazione al diploma in Pianoforte e Cimbalom nella stessa scuola.

Negli anni ha avuto occasione di collaborare con numerose formazioni orchestrali tra cui la suddetta GOG, l'Orchestra Regionale Ligure, l'Orchestra "YASO" (Youth Arts & Sounds Orchestra) di La Spezia,

l'Orchestra Sinfonica di Chiavari nel concerto del suo debutto il 29 dicembre 2008 e della sua intera stagione concertistica, Orchestra Sinfonica di Massa e Carrara, l'Orchestra Classica di Alessandria, l'Orchestra sinfonica della città di Asti, l'orchestra La Philharmonie, l'Orchestra nazionale OPS (Orchestre Philharmonique de Strasbourg) e l'Opéra National du Rhin della città di Strasburgo; ha avuto l'opportunità di partecipare a concerti accompagnando concertisti solisti quali Paolo Restani e Massimiliano Damerini sotto la direzione di direttori di fama internazionale come Julia Jones, Wayne Marshall e Pascal Rophé. In ambito cameristico ha collaborato con la Società del Quartetto di Milano sotto la guida di Andrea Pestalozza, il gruppo A. Casella e il gruppo di Musica Contemporanea diretti entrambi da Gian Marco Bosio (docente al Conservatorio di Genova). Recentemente ha partecipato all'esecuzione di prime assolute di brani di musica contemporanea per ensemble di percussioni e misti assieme al gruppo di percussioni Ratapafiam che annovera giovani diplomati e diplomandi della classe di percussioni del Conservatorio di Genova.



Matteo Bonanni

Compositore ed esecutore, svolge attività di ricerca musicale, da sempre orientata verso l'interazione fra strumenti musicali tradizionali e nuovi strumenti elettronici, frutto dell'applicazione informatica al mondo musicale. Questo percorso lo ha portato - già nel 1987 presso il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova - a utilizzare, con il supporto di Mauro Graziani, il "sistema 4i", uno dei primi elaboratori per la sintesi e la trasformazione del suono in tempo reale progettato da Giuseppe Di Giugno. L'incontro con Di Giugno continuerà al centro di ricerca IRIS nello sviluppo della workstation MARS durante gli anni '90. Dal 1990, con la Fondazione MM&T di Milano, produce progetti di ricerca sulla musica e lo spettacolo in genere. Sue composizioni sono presenti in Italia nei cartelloni dei maggiori teatri e rassegne musicali (Teatro alla Scala, Musica Presente, Musica per la Resistenza, Colloqui di informatica musicale, Biennale Musica di Venezia) e in numerosi festival europei (Total Music Meeting di Berlino, Musique Actuelle a Nancy, Festival di

Cuenca in Spagna, EMS Festival di Stoccolma; e ancora ad Aachen, Nickelsdorf, Bochum, Vancouver, Toronto, San Francisco), eseguite da artisti del calibro di Antonio Ballista, Anna Maria Morini, Giancarlo Schiaffini, Maurizio Ben Omar, Elena Cäsoli. Dalla fine degli anni '80 collabora con Evan Parker con il quale mette a punto un progetto di improvvisazione ed elettronica: progetto che porterà in seguito alla formazione dell'Electroacoustic Ensemble. Significativi poi gli incontri artistici con il chitarrista americano Thurston Moore (componente del gruppo Sonic Youth) e con il cantante inglese Robert Wyatt. Di rilievo la collaborazione, sin dalla fine degli anni '70, con il compositore e strumentista Giancarlo Schiaffini. Ha ricevuto commissioni da Akademie der Künste - Berlino, CCA di Glasgow, Huddersfield Contemporary Music Festival. Ha inciso dischi per BMG Ariola, Ricordi, Pentaflower, ECM, Materiali Sonori, Leo Records, Auditorium. In uscita All'Improvviso - il primo libro italiano di metodologia sulla pratica improvvisativa, edito da AuditoriumEdizioni.

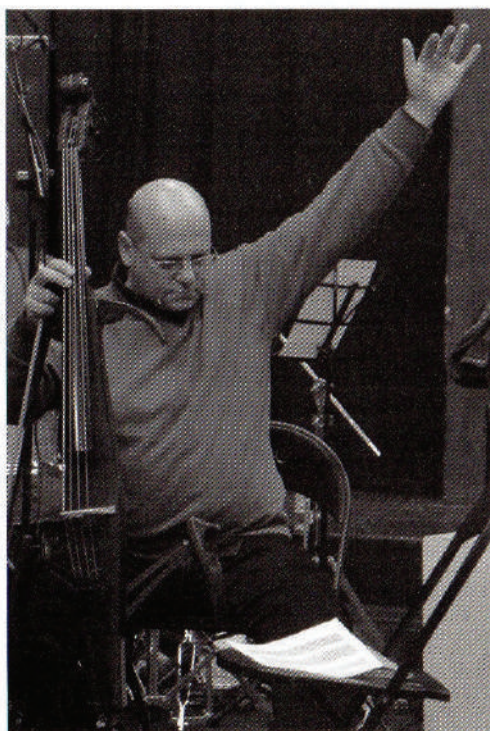


Foto Caroline Forbes



Foto Vico Charnia

Hugues Dufourt

Auditorium di Milano Fondazione Cariplo
 mercoledì, 3 novembre 2010, ore 20.30

**Orchestra Sinfonica
 di Milano "G. Verdi"**

Daniel Kawka, *direttore*
Fabrice Jünger, *flauto*

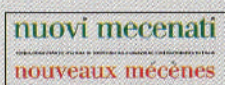
Gérard Grisey (1946-1998)
Modulations (1978) 19'
 per trentatré musicisti

Joseph Haydn (1756-1809)
Sinfonia n. 83 in sol minore
 "La poule" (1785) 22'
 Allegro spiritoso
 Andante
 Allegretto
 Vivace

Alessandro Melchiorre (1951)
Lontanando (1996) 15'
 (versione 2010)

Hugues Dufourt (1943)
Antiphysis (1978) 19'
 per flauto principale
 e orchestra da camera
 Prima esecuzione a Milano

In collaborazione con



In collaborazione con RAI-RadioTre
 (Trasmissione in differita)

«[...]Il] nostro linguaggio [...] intreccia l'eredità dei problemi e delle promesse che ci lasciava la prima generazione [che aveva fondato gli studi elettronici] con la maestria relativa ma efficiente della seconda [che si era fornita delle tecniche] e con la *fecondità teorica della rivoluzione* di cui eravamo contemporanei per epoca e per spirito.» Il corsivo è mio; in quest'affermazione Dufourt si riferisce alla rivoluzione delle macchine, iniziata nel 1940,¹ e critica la generazione dell'avanguardia postbellica (i padri: Stockhausen, Boulez ecc.), critica l'*establishment* musicale di quegli anni «la cui violenza polemica dava spesso la misura dell'indigenza teorica». Non ci addentriamo nelle infinite, profonde e intriganti implicazioni di questo confronto; certamente la generazione dell'*Itinéraire* (Gérard Grisey e Hugues Dufourt che ascoltiamo stasera, e poi Tristan Murail, Fausto Romitelli ecc.) intraprendeva un itinerario, appunto, di pensieri e atti, diverso da quello tracciato dalla generazione precedente – e pur su una strada segnata: non c'è più differenza qualitativa fra suono elettronico e suono acustico,

nemmeno più fra timbro e armonia o fra ritmo e frequenza. Il pensiero dell'elettronica, fondante per i compositori del gruppo, resta dato acquisito, mentre nuovo intento era – detto sinteticamente – recuperare il linguaggio dei suoni ad una nuova intensità espressiva, alla bellezza del suono dopo i rigori strutturalisti, considerando il suono, per usare un'espressione di Grisey, come «un campo di forza e non come un oggetto morto». Tutto il pensiero e il lavoro sulla percepibilità spettrale si basava sugli studi di Émile Leipp (a sua volta ispiratosi alle fondamentali ricerche di Abraham Moles),² di cui Dufourt e Grisey frequentarono i corsi,³ e al suo *intégrateur de densité spectrale* ideato per capire concretamente i meccanismi dell'ascolto – che ha una base fisiologica ed è «modelé par les expériences de toute la vie antérieure». Grisey si accosta a Leipp con l'emozione del suono di Giacinto Scelsi e di Salvatore Sciarrino, conosciuti a Roma mentre era borsista a Villa Medici; per il compositore l'adesione alla metafora organicista di Leipp segnala una più calda compromissione con la vita. Poiché altro intento del gruppo fu quello di ritrovare i termini del dibattito politico in senso lato, distaccandosi da un'avanguardia adornianamente e perfettamente iscritta nella razionalità produttiva della società per riproporre di nuovo alla musica il ruolo sociale dell'ascolto e del corpo, lungo un inedito e contemporaneo tempo dell'esperienza.

L'intento era sì recuperare intensità espressiva e bellezza, ma la vera rivoluzione di cui furono contemporanei per epoca e spirito e in cui operarono Dufourt e sodali è quella teorizzata da Ilya Prigogine alla fine degli anni Settanta, la «nuova alleanza» fra la paradossale fisica del tempo reversibile e la normale, quotidiana esperienza del tempo, in un fertile pensiero della complessità [e Prigogine promuoverà con il musicista Claude Helffer un colloquio «Complessità e Temporalità in Musica e in Fisica» nel 1993]. È nella concezione del tempo la rivoluzione dei compositori apparsi in scena a cavallo del 1980. Certo, Boulez parlava di tempo liscio, Stockhausen speculava sull'istante ecc., ma infine il procedere era statico, un «eterno presente». Alessandro Melchiorre, proprio in commento a un suo brano del 1993 intitolato con una ridda semiotica *D'istanti*, conclude: «una delle caratteristiche più diffuse di buona parte della musica d'avanguardia è stata quella di concepire il tempo musicale come discontinuo, fatto di shocks, di sussulti, di stratonni; un tempo fatto di punti e



Alessandro Melchiorre. Disegno di A. Doria (2009)

non di linee.» La prospettiva temporale che accomuna i Nostri è invece quella di generazioni che hanno assimilato la velocità e la complessità dell'informazione, e recuperato un senso positivo all'esperienza.

Grisey ha fatto spesso riferimento ad un bergsoniano «tempo essenziale, non un tempo cronometrico ma il tempo psicologico e al suo valore relativo», e nel brano *Modulations* propone una propria concezione di tempo musicale dilatato. Il dipanarsi del tempo/musica si offre in una vertiginosa ricchezza di colori (compreso un vasto e sapiente uso delle percussioni) e nell'incisiva scultura dei complessi volumi sonori (inascoltabile in incisione); è una nuova mappa nell'esperienza del tempo che insegna, direbbe Marvin Minsky, a «imparare il tempo». *Modulations* è parte di un ciclo, *Espaces Acoustiques* (1975-85; *Prologue* per viola sola, *Périodes* per sette strumenti, *Partiels* per 18, *Modulations* per 33 strumenti, *Transitoires* per grande orchestra, *Épilogue* per grande orchestra e quattro corni solisti), che procede senza interruzione per una

durata complessiva di oltre 80 minuti, ogni brano ampliando il campo acustico del precedente. È il suo primo lavoro importante, sorta di manifesto dell'«estetica Itinéraire», organizzato intorno a due «points de repères» acustici: da una parte la periodicità di un mi centrale e lo spettro di armonici (con l'ausilio di quarti e sesti di tono, per il cimento degli esecutori), e dall'altra (Grisey) «un'attenzione non più al materiale in sé ma agli interstizi, alla distanza tra l'istante percepito e il seguente (grado di cambiamento o sviluppo)».

Anche Alessandro Melchiorre (convinto e originale «fiancheggiatore» dell'Itinéraire) propone una nuova «dialettica della continuità» che tracci passato e presente e si articoli sulla stratificazione della memoria, e afferma *d'après* Benjamin: «Nella mia musica voglio definire una complessa dialettica della continuità che non si occupi soltanto degli oggetti musicali, ma del loro apparire e del loro scomparire, dell'aura che li annuncia e della risonanza che li ricorda, [...] un tempo musicale molteplice che sappia rendere conto del movimento e dell'arresto, del continuo e del discontinuo, della durata e dell'istante, di quello scarto quotidiano rispetto al tempo dell'orologio, fatto di accelerazioni e decelerazioni, pause e riprese, sogni e incubi, malinconia ed entusiasmo, che è proprio della vita stessa [...]». In *Lontanando*, séguito di un cluster di lavori a partire da un quartetto, Melchiorre specula su una parola letteraria diventata leopardiana per antonomasia, dal malinconico canto XIII («un canto che s'udia per li sentieri Lontanando morire a poco a poco... mi stringeva il cuore.»), idea che diventa vertigine nella famosa immagine de *L'infinito* («le morte stagioni, e la presente e viva, e il suon di lei»). Nel tappeto di suoni tenuti la notte stessa diventa canto attorno a cui si affacciano sempre più fitte, emergendo lentamente come dal passato, figure che divengono oggetti dalla forma ben definita nell'intreccio di dialoghi strutturali. Il tempo del divenire *lontanando* segnala anche l'allontanarsi di Melchiorre dall'avanguardia postbellica come da qualcosa da cui non ci si separa del tutto, non persa ma di continuo lasciata, che germina e si allontana. Nella versione eseguita stasera un nuovo finale, più logico e conclusivo, sostituisce la precedente conclusione «aperta» di un tessuto interrotto, *lontanando* ma ancora come *in medias res* – commenta Melchiorre: «... è egualmente fatale avere un sistema e non averlo... » (Friedrich Schlegel).



© Casa Ricordi, Milano - photo by Salvatore Sciarrino

Gérard Grisey



Joseph Haydn

Nemmeno Dufourt, e soprattutto nel brano *Antiphysis*, rinuncia alle formule combinatorie, secondo un'attitudine che sarà poi elaborata piuttosto nella sua scrittura matura, dopo molti brani più eufonicamente "spettrali". Ne dice l'autore: «Nel regno di *Antiphysis* tutto è sviato, obliquo, indiretto, labirintico. *Antiphysis* è scritto per flauto solista e orchestra da camera. Ho voluto un flauto spogliato della sua vocazione pastorale, un flauto torrido, acre, saturato dal rumore delle città. La relazione dello strumentista con l'orchestra è volontariamente mantenuta nell'ambiguità. Il flauto procede per balzi precipitosi, eclissi, interferenze, sviluppi intermittenti. Il solista non occupa mai una posizione centrale. La partitura riposa su simmetrie di struttura e di funzione, tutte leggermente deformate. Nella realizzazione ho cercato di moltiplicare gli assi, invertire o scambiare i ruoli, intrecciare le tecniche fino al limite della loro compatibilità reciproca. Il mio scopo non era quello di controllare la metamorfosi...». I gesti sono nervosi, a volte tellurici o aspri, eppure sorvegliatissimi e animati da una febbrile grazia, merito di un "formalismo calcolatorio" che non è più quello del serialismo, anzi nasce e ha un

suo riscontro sul piano della percezione.

A un diverso rango di novità, e sempre in estensione europea, ritroviamo «la flessibilità di un essere naturale, come di una pianta» (Starobinski sulle sinfonie di Haydn), nella *Sinfonia n. 83* di Franz Joseph, cui l'Ottocento affibbiò il nomignolo di "Gallina",⁴ irriguardoso del suo essere la più intensa e drammatica, unica in minore, del grandioso ciclo delle sinfonie parigine, le nn. 82-87. Furono pagate una somma enorme (25 luigi d'oro l'una anziché i correnti 5), riscosero un grande successo e furono subito pubblicate a Parigi, Vienna e Londra. La musica di Haydn è qui pensata per la grande sala delle guardie alle Tuileries, dove si svolgevano i concerti della loggia massonica committente e non per il ristretto pubblico di una corte – nella fattispecie la corte Esterháza, presso cui peraltro era ancora attivo e da cui occhieggiava, a dispetto del conte, alle proposte estere. Già la prima frase afferma un senso di spaziosità che Haydn ha acquisito grazie ad uno scorrevole contrappunto e alla frequentazione col teatro musicale – le pause, e quella ripetuta nota puntata che torna nel secondo tema spesso all'oboe e pare abbia rappresentato l'idea chiochiante del soprannome. Il quale potrebbe essere forse dovuto a un certo gesto all'interno della usuale, felice e tenace scrittura del minuetto. Un finale in tempo di siciliana contribuisce al fascino di questa sinfonia.

Luciana Galliano

¹ Hugues Dufourt, "L'ordine del sensibile", in *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, n. 14/15, dic.1987, pp. 15-24; la citazione è a p. 23. Le altre citazioni da Grisey e Dufourt sono tratte dalle note di programma ai propri brani.

² Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris 1968.

³ Nel 1974 presso la Facoltà di Scienze di Parigi VI. Émile Leipp, direttore del Laboratorio di Acustica organizzò dal 1962 l'attività del Groupe d'Acoustique Musicale (GAM), cfr. Émile Leipp, *Acoustique et musique*, Masson, Paris 1971: «au lieu de ne considérer que la fondamentale d'un sonagramme de chant ou de musique, il suffit de prendre un sonagramme complet comportant les sons et tous leurs harmoniques ou partiels. On obtient alors [...] la courbe de densité spectrale d'une séquence de musique indiquant la répartition statistique de l'énergie dans cette séquence.» Cfr. <http://auriol.free.fr/psychosonique/Leipp/ids-leipp.htm>.

⁴ Bernard Harrison, *Haydn, The "Paris" Symphonies*, Cambridge, Cambridge University Press 1998, p. 101.

Daniel Kawka

Ospite delle più prestigiose formazioni europee, Daniel Kawka è oggi uno dei più richiesti direttori d'orchestra francesi sia per il grande repertorio, che spazia da Beethoven a R. Strauss e al quale dedica gran parte della sua attività artistica, che per la musica del XX secolo e contemporanea.

È inoltre Direttore Musicale dell'Ensemble Orchestral Contemporain, orchestra sinfonica che lavora su un repertorio che va dal XVIII al XXI secolo, e fondatore del Festival Philharmonique.

Il suo repertorio molto vasto comprende opere liriche, sinfoniche e con coro: il Requiem di Verdi, il Deutsche Requiem di Brahms, la Sinfonia Résurrection di Gustav Mahler, Roméo et Juliette di Berlioz; ha diretto prime esecuzioni assolute delle opere di José Evangelista, J. Lenot, Suzanne Giraud (Le Vase de Parfums), Giorgio Battistelli (Divorzio all'italiana), nonché Il Castello di Barbablu di Bartók, Tristan und Isolde di Wagner (con la regia di Olivier Py), e più recentemente Tannhäuser all'Opera di Roma. Seguiranno Wozzeck di Alban Berg, una nuova produzione di

Turandot di Busoni, il Castello di Barbablu e il Mandarinino meraviglioso di Bartók...

In Italia dirigerà l'Orchestra Sinfonica della RAI di Torino, l'Orchestra Sinfonica di Milano "G.Verdi", I Pomeriggi Musicali, l'Orchestra di Padova.

Beethoven, Wagner, Strauss, Bruckner, Mahler, Šostakovič, Prokofiev sono tra i suoi compositori preferiti e, come direttore ospite, ha diretto l'integrale delle Sinfonie di Beethoven, delle Sinfonie di Mahler, i poemi sinfonici di Richard Strauss, le Sinfonie di Šostakovič (nn. 5, 7, 11 e 14) e l'integrale delle opere di Stravinskij, Dutilleux e Boulez.

Dopo qualche anno d'intensa attività dedicata al repertorio del XX secolo, circa quattrocento opere e prime esecuzioni, Kawka oggi s'interessa anche alla diffusione e interpretazione delle opere inglesi e nord americane recenti, dimostrando una grande ricchezza inventiva. Questa commistione di repertori, con una predilezione tuttavia per la musica francese, italiana e tedesca, dà un'idea della vastità del territorio musicale percorso da Kawka.



Daniel Kawka

Fabrice Jünger

Nato nel 1972, Fabrice Jünger si è diplomato al Conservatorio di Lyon-Villeurbanne poi a quello di Ginevra in flauto traverso, musica da camera, composizione, scrittura musicale, analisi, estetica, musiche acustiche e sintesi sonora. Subito si accosta all'universo delle musiche contemporanee, attratto dalle loro profonde inventività e dal contatto con il compositore. Per questo, sviluppa insieme una attività di interprete, compositore e pedagogo - ambiti che si alimentano a vicenda.

Flautista dell'Ensemble Orchestral Contemporain (diretto da Daniel Kawka) fin dalla sua creazione nel 1992, esegue tutte le musiche di oggi e si produce come solista in numerose città (Roma, Oporto, Berlino, São Paulo, Varsavia, Praga, Bratislava, Montréal, Pechino, Shanghai, Seoul, Cheonan, Göteborg, Mosca...). In particolare, interpreta più volte i due magnifici Concerti per flauto di Hugues Dufourt (Antiphysis e La Maison du Sourd) in occasione di grandi festival quali Festival Musica di Strasburgo 2004, Lione 2005, Autunno di Varsavia 2007, MiTo di Torino 2009, Rugissant di Grenoble 2009, Milano Musica 2010, nonché La Partition du ciel et de l'enfer di Philippe Manoury, Shadows di Péter Eötvös

nell'ambito di Musiques en scène di Lione 2006 e 2008, L'étude des forces di Jean-Louis Agobet (Mai aux éclats, Loire 2008)...

L'apparizione del disco Les Météores dedicato a Hugues Dufourt, dove egli interpreta Antiphysis, ottiene il Diapason d'Or nell'ottobre 2009 e la nomination alle Victoires de la Musique 2010.

Molto interessato alle nuove tecnologie, si associa a GRAME (Lione) fin dal 1996 per sviluppare i logiciels di musica elettronica in tempo reale (Elody, Faust, Max) ed elabora numerosi progetti educativi destinati a sensibilizzare il grande pubblico alle finalità estetiche e socio-culturali della creazione musicale di oggi (progetti dalla scuola materna ai licei e ai centri sociali, nelle scuole di musica e nei conservatori intorno a tre pezzi misti spazializzati quali Le Rondo... de la méduse, Ombres Portées - commissione statale 2005 - e Petits rappels). Inoltre, compone ogni tipo di pezzi da concerto, con o senza elettronica (Feu d'artifices, Mury rosna) e spettacoli misti di musica e visualità (video, luci, danza, teatro). Infine, dal 2005, è coinvolto nello sviluppo degli scambi culturali tra Francia e Polonia.



Fabrice Jünger

Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi

L'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, fondata nel 1993 da Vladimir Delman e da Marcello Abbado, si è imposta da alcuni anni come una delle più rilevanti realtà sinfoniche nazionali, in grado di affrontare un repertorio che spazia da Bach ai capisaldi del sinfonismo ottocentesco fino alla musica del Novecento. Il cartellone dell'Orchestra prevede ogni anno più di trenta programmi sinfonici, con un'impaginazione in cui i classici sono affiancati da pagine meno consuete, oltre ad alcune stagioni attigue, come il ciclo "Crescendo in Musica", un'importante rassegna per bambini e ragazzi.

Dal 1999 al 2005 Riccardo Chailly, oggi Direttore Onorario, ha ricoperto la carica di Direttore Musicale. Wayne Marshall e Helmuth Rilling rivestono il ruolo di Direttori Principali Ospiti dalla stagione 2008/09; Rudolf Barshai, da molti anni legato all'Orchestra, dalla stagione 2006/2007 è Direttore Emerito, carica che fino alla sua scomparsa ricopriva Carlo Maria Giulini. Il cornista Radovan Vlatković e il pianista Simone Pedroni, invece, sono presenti, dalla stagione 2007/08, come Artisti Residenti.

Dalla stagione 2009/10 è Direttore Musicale la cinese Xian Zhang, mentre Ruben Jais riveste il ruolo di Direttore Residente.

Il 6 ottobre 1999 è stata inaugurata, con la Sinfonia n. 2 Resurrezione di Mahler diretta da Riccardo Chailly, la nuova sede stabile dell'Orchestra, l'Auditorium di Milano, che per le sue caratteristiche estetiche, tecnologiche e acustiche è considerata una delle migliori sale da concerto italiane.

Altro elemento distintivo dell'Orchestra è la costituzione, nell'ottobre 1998, del Coro Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi, guidato sino alla sua scomparsa da Romano Gandolfi, prestigiosa figura della direzione

corale che ha lavorato con i più grandi direttori d'orchestra e nei più importanti teatri lirici del mondo. Il Coro conta circa 100 elementi in grado di affrontare il grande repertorio lirico-sinfonico dal Barocco al Novecento.

Attualmente l'incarico di Maestro del Coro è ricoperto da Erina Gambarini.

Alcuni appuntamenti ricorrenti scandiscono il percorso musicale della Verdi: l'esecuzione del ciclo integrale delle Sinfonie di Mahler, l'annuale appuntamento con una delle grandi Passioni di Bach in prossimità delle festività pasquali e il concerto di capodanno con la Nona Sinfonia di Beethoven.

L'Orchestra è stata diretta tra gli altri da Riccardo Chailly, Georges Prêtre, Riccardo Muti, Valery Gergiev, Rudolf Barshai, Claus Peter Flor, Christopher Hogwood, Helmuth Rilling, Peter Maag, Marko Letonja, Daniele Gatti, Roberto Abbado, Ivor Bolton, Kazushi Ono, Vladimir Jurowski, Yakov Kreizberg, Ulf Schirmer e Eiji Oue. Nella stagione 2005/06 hanno debuttato con la Verdi Herbert Blomstedt e Krzysztof Penderecki, mentre nel 2006/07 Leonard Slatkin, Vladimir Fedoseyev e Wayne Marshall. L'Orchestra ha collaborato inoltre con solisti come Martha Argerich, Mstislav Rostropovič, Vadim Repin, Lynn Harrell, Viktoria Mullova, Han-Na Chang, Sarah Chang, Midori, Alexander Kobrin, Jean-Yves Thibaudet, Nelson Freire, Salvatore Accardo, Mario Brunello, Alexander Toradze, Hilary Hahn e Radovan Vlatković.

Tra i più recenti impegni ricordiamo il concerto in Sala Nervi (Vaticano) alla presenza di S.S. Benedetto XVI e del Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano, il 30 aprile 2009, con l'Orchestra e il Coro della Verdi diretti dal Direttore Musicale Xian Zhang.

Sempre nell'aprile 2009, nell'ambito di uno scambio con l'Orchestra Sinfonica di Euskadi (Paesi Baschi), la Verdi, diretta da Oleg Caetani e con il pianista Simone Pedroni, si è recata in tournée a Bilbao, San Sebastián, Vittoria, Pamplona.

Inoltre, nel 2009, l'Orchestra è stata invitata a esibirsi in una serie di concerti nell'ambito del 52° Festival dei Due Mondi di Spoleto: il concerto inaugurale; Gianni Schicchi di Puccini, con la direzione di James Conlon e la regia di Woody Allen; il concerto finale con musiche di Gershwin con il direttore Wayne Marshall.

Nella Stagione 2009/2010 la Verdi è stata impegnata in due importanti tournée: la prima nei principali teatri della Svizzera, sotto la direzione di Roberto Abbado; nella seconda, la Verdi ha toccato ben nove regioni italiane, con 16 concerti diretti da Wayne Marshall, ottenendo un grande successo di pubblico e critica.

Il 24 aprile 2010, in occasione del 65° anniversario della Liberazione e del 20° anniversario della scomparsa di Luigi Nono, la Verdi diretta da Francesco Maria Colombo ha eseguito Il canto sospeso di Luigi Nono all'Auditorium di Milano, alla presenza del Presidente della Repubblica Italiana Giorgio Napolitano.

Nel 2010, la Verdi è stata impegnata nell'ambito del 53° Festival dei Due Mondi di Spoleto con l'Opera Gogol eiko di Hans Werner Henze, direttore Johannes Debus (regia Giorgio Ferrara) ottenendo un grande riscontro da parte della critica; infine, con il concerto di chiusura nella Piazza del Duomo, diretta dal giovane Diego Matheuz. L'Orchestra ha sviluppato un'intensa attività discografica, incidendo più di 25 cd, per le etichette Decca, Emi, RCA, DG, Arts, Sugar Music, Universal Music.



Wolfgang Rihm

Teatro alla Scala

domenica, 7 novembre 2010, ore 20.00

Arditti Quartet**Irvine Arditti**, violino**Ashot Sarkissjan**, violino**Ralf Ehlers**, viola**Lucas Fels**, violoncello**Hilliard Ensemble****David James**, contro-tenore**Rogers Covey-Crump**, tenore**Steven Harrold**, tenore**Gordon Jones**, baritono**Tomás Luis de Victoria**

(1548 ca-1611)

*Taedet animam meam***Giovanni Pierluigi da Palestrina**

(1525 ca-1594)

*Ad Dominum cum tribularer**Libera me, Domine*

20'

Wolfgang Rihm (1952)*ET LUX* (2009)

60'

per quartetto vocale e quartetto
d'archi. Testo di Wolfgang Rihm
(dal testo latino del Requiem)
Prima esecuzione a Milano

*Commissione KölnMusik,
Festival d'Automne, Parigi
e Carnegie Hall, New York.*

In collaborazione con

INTESA  **SANPAOLO**


GOETHE-INSTITUT
ITALIEN
Goethe-Institut Mailand



Takeda Italia Farmaceutici

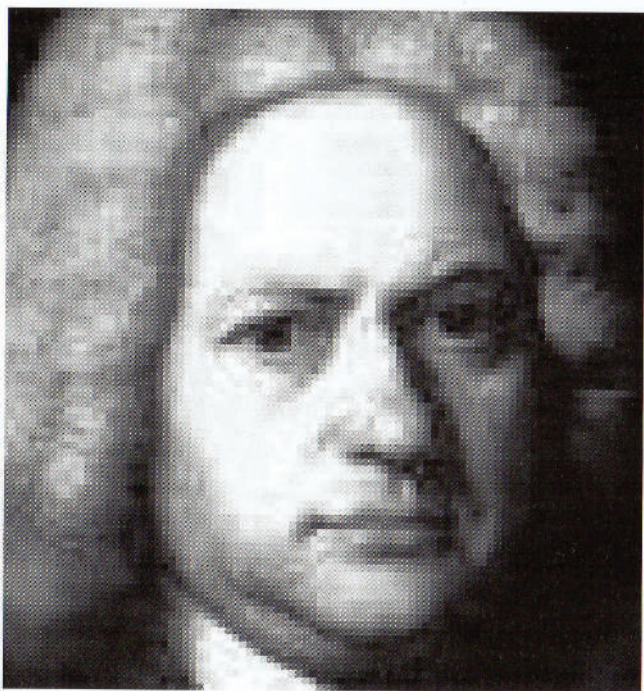
***Il significato consolante e disturbante delle parole
ET LUX di Wolfgang Rihm***

La scelta di assegnare il titolo *ET LUX* a una composizione basata sul testo latino della Messa da Requiem può a tutta prima sorprendere l'ascoltatore abituato a riconoscere in essa uno dei simboli più pregnanti degli stati di sconforto, lacerazione e terrore che si accompagnano alla riflessione sul tema della morte. Sebbene la liturgia dei defunti contempi in egual misura la rappresentazione del dolore e dell'esaltazione, della mortificazione e della riconciliazione, è senza dubbio il versante "negativo" a colpire con maggior impeto la nostra coscienza: non a caso, le pagine più memorabili delle intonazioni musicali del *Requiem* che la tradizione occidentale ci consegna, dal *Confutatis* di Mozart al *Dies irae* di Verdi, dipingono con straordinaria efficacia scenari terrificanti allo scopo di ricordare a noi peccatori l'eventualità sempre latente della dannazione eterna. In questo lavoro, invece, Wolfgang Rihm decide di confrontarsi con uno dei motivi più visitati nella storia della musica, non solo religiosa, ponendo al centro dell'attenzione la "luce perpetua" che rischiara il riposo dei defunti, simbolo della vita eterna che segue la conclusione dell'esperienza terrena.

Molti sono gli elementi che differenziano la composizione di Rihm dall'usuale assetto della *Missa pro defunctis*. Innanzitutto la funzione: al contrario della quasi totalità delle opere del passato, *Et Lux* non è intesa come celebrazione della memoria di una persona scomparsa (com'era stato ad esempio per *Mein Tod* -

Requiem in memoriam Jane S., del 1989) né come "monumento funebre" dedicato a una collettività (le vittime della Seconda Guerra Mondiale nel *Requiem der Versöhnung*, opera collettiva del 1995 a cui il compositore tedesco partecipò musicando proprio il testo del *Communio, Lux Aeterna*). Si tratta piuttosto di una lunga meditazione privata, svincolata da ogni contesto liturgico e finalizzata al recupero di quella centralità della parola che, come spesso accade, rischia di essere offuscata da una ripetizione disattenta e meccanica. La recitazione di un testo ascoltato innumerevoli volte e pronunciato quasi automaticamente conduce infatti a una sorta di "saturazione semantica" in cui il senso iniziale si opacizza a poco a poco, coprendosi di una patina di abitudine che impedisce quasi di recepirne il contenuto. Quando l'orazione diviene cantilena, poi simbolo e, infine, contenitore vuoto di intenzioni perdute, per rievocarne il valore primigenio diviene dunque necessario interrompere il meccanismo, risvegliare la coscienza invitandola a rispecchiarsi nella parola per coglierne l'unione indissolubile di suono e senso. È per questo motivo che il compositore ricorre all'antica pratica della "centonizzazione", che consiste nell'estrarre frammenti desunti da fonti diverse, in questo caso alcuni brani della Messa e dell'Ufficio ad essa collegato, che saranno successivamente riassemblati per dar vita a una nuova entità testuale. Tali frammenti, secondo quanto afferma lo stesso Rihm, non sono inseriti «nell'ordine liturgico corretto», ma «appaiono piuttosto come componenti reminiscenti di un tutto progressivamente realizzato». Attraverso questo processo di smembramento e ricomposizione, ogni vocabolo si estranea dal contesto di appartenenza e recupera un valore autonomo su cui il pensiero è libero di soffermarsi grazie alla dilatazione temporale che il lento dipanarsi della trama musicale rende possibile, favorendo contemporaneamente l'emersione di un significato complessivo generato dalla giustapposizione delle cellule verbali selezionate.

Dal punto di vista morfologico, dunque, il testo cantato si presta a una duplice chiave di lettura, a seconda che lo si intenda come successione di enunciati indipendenti o come componimento poetico di più ampio respiro il cui contenuto amplifica e trascende la somma delle parti. Similmente, il discorso musicale procede per episodi vocali distinti che, introdotti e prolungati dalle digressioni del quartetto d'archi, s'intrecciano l'un con l'altro per generare un arco formale di grandi dimensioni. Se però nella maggior parte delle intonazioni sette-ottocentesche della liturgia funebre (oltre ai citati capolavori di Mozart e Verdi possiamo qui citare quelli di Berlioz, Fauré e Brahms) l'architettura



Tomás Luis de Victoria

globale si sviluppa secondo un percorso che procede, anche se non sempre in modo lineare, dall'oppressione delle tenebre alla salvezza e alla luce, il testo elaborato da Rihm allestisce invece una forma circolare che colloca il tema dell'illuminazione al principio e alla fine del brano. All'interno di questa cornice, la sequenza delle consuete figure terrificanti diviene pertanto l'emblema di una punizione da cui il fedele («*homo reus*») che confida nell'illuminazione divina sarà esonerato. Forte di questa consapevolezza, egli può attraversare indenne la selva di pericoli, il «profondo abisso», la «bocca del leone» e il «fuoco del giudizio», e fronteggiare persino l'immagine orrenda della «*morte aeterna*», dipinta anche visivamente dall'espressione dei coristi che cantano dapprima con bocca spalancata e successivamente con lingua protratta, in una smorfia che rievoca la rappresentazione dei demoni e degli eretici caratteristica dell'iconografia medievale. È solo alla fine di questa peregrinazione dantesca che i versi «*Requiem aeternam – Et lux perpetua luceat eis*», eseguiti all'inizio del brano in piano e pianissimo su un accompagnamento tenue e rarefatto, ritornano sostenuti da valori dinamici ben più marcati, come perentoria attestazione della vittoria della luce purificatrice sulle seduzioni oscure del male.

Spesso una lettura per immagini, troppo orientata verso la decifrazione della simbologia sonora di una composizione, ancorché dotata di un supporto verbale altamente referenziale qual è quello del *Requiem*, rischia di adombrare la percezione delle strutture musicali che procedono indipendentemente dal decorso

del testo. Tuttavia, nel caso di *ET LUX*, la cura con cui il compositore ordisce la trama di relazioni fra parola e suono impone di accantonare, almeno parzialmente, le categorie della «musica assoluta» per ricercare configurazioni del senso più letterarie. Nella fattispecie, la raffigurazione musicale dei singoli frammenti testuali, che in altri contesti è stata associata al poema sinfonico lisztiano, si presta ad essere meglio interpretata come reminiscenza della retorica madrigalistica: chiari indizi ne sono, fra gli altri, la *clymax* costruita sul verso «*de morte transire ad vitam*», dapprima assegnato alle due voci gravi, poi alle due intermedie e infine all'intero quartetto, e l'impiego di intervalli discendenti in corrispondenza delle parole «*cadant*» e «*Tartarus*». L'organico estremamente ridotto, la scrittura contrappuntistica, le sonorità triadiche, i non rari movimenti cadenzali che concludono su quinte vuote e il fitto cromatismo di stampo marenziano o gesuadiano lasciano del resto pochi dubbi su quale sia il modello a cui Rihm si è ispirato per questo lavoro, rinviando direttamente alla polifonia tardo-rinascimentale. Particolarmente appropriata si rivela quindi la scelta di incoronarne l'esecuzione con brani, sempre prelevati dalla liturgia funebre, di Giovanni Pierluigi da Palestrina (*Libera me, Domine* e *Ad Dominum cum tribularer clamavi*) e Tomás Luis de Victoria (*Taedet animam meam*), che ripercorrono nella loro successione un analogo tragitto dalla morte alla vita. L'accostamento di queste opere all'imponente lavoro rihmiano stimola un'ultima riflessione relativa alla parabola creativa dell'autore: il riferimento esplicito all'arte medievale e rinascimentale, l'infittirsi della trama polifonica, la tematizzazione della morte e l'economia dei mezzi di composizione sono tutti elementi che accomunano questo lavoro alla produzione matura di molti altri autori del passato (si pensi, per riprendere l'esempio di Verdi, ai *Quattro pezzi sacri*) e che la musicologia annovera talvolta come tratti distintivi del cosiddetto «stile tardo». Si potrebbe obiettare che molti di questi elementi sono entrati a far parte della tavolozza espressiva di Rihm già dalla metà degli anni Ottanta, in parziale sostituzione della magniloquenza che ne caratterizzò la produzione giovanile; tuttavia, la loro compresenza e l'aura di ascetismo che insieme producono sembrano essere un fenomeno relativamente inedito: se queste scelte compositive debbano essere considerate come peculiari di *ET LUX* o siano invece l'espressione di un'evoluzione linguistica in corso è un interrogativo che lasciamo volentieri aperto.

Nicola Bizzaro



Giovanni Pierluigi da Palestrina

Taedet animam meam

*Taedet animam meam vitae meae,
dimittam adversum me eloquium meum,
loquar in amaritudine animae meae.
Dicam Deo: Noli me condemnare:
indica mihi cur me ita iudices.*

*Numquid bonum tibi videtur,
si calumnieris me et opprimas me,
opus manuum tuarum,
et consilium impiorum adjuves?*

*Numquid oculi carnei tibi sunt:
aut sicut videt homo, et tu vides?
Numquid sicut dies hominis dies tui,
et anni tui, sicut humana sunt tempora,
ut quaeras iniquitatem meam,
et peccatum meum scruteris?
Et scias quia nihil impium fecerim,
cum sit nemo qui de manu tua possit eruere.*

Teadet animam meam

La mia anima aborre la vita mia,
contro me rivolgerò le mie parole,
parlerò nell'amarezza della mia anima.
A Dio dirò: Non mi condannare:
rivelami perché mi giudichi così.

Ti sembra forse buona cosa
calunniare e opprimere me,
opera delle tue mani,
appoggiando le mire degli empi?

Son forse di carne i tuoi occhi,
oppure tu vedi come vede l'uomo?
Son forse i tuoi giorni come quelli dell'uomo,
e i tuoi anni come i tempi dell'uomo,
che tu ricerchi la mia colpa,
e scruti il mio peccato?
Sappi, nulla ho fatto di empio,
e nessuno può sfuggire alla tua mano.

Ad Dominum cum tribularer clamavi
Salmo 120 (119)

Ad Dominum cum tribularer clamavi et
[exaudivit me.
Domine, libera animam meam a labiis iniquis
[et a lingua dolosa.
Quid detur tibi aut quid apponatur tibi ad linguam
[dolosam?
Sagittae potentis acutae cum carbonibus
[desolatoriis.
Hei mihi, quia incolatus meus prolongatus est:
habitavi cum habitantibus Cedar:
Multum incola fuit anima mea.
Cum his qui oderunt pacem eram pacificus:
cum loquebar illis impugnabant me gratis.

Libera me, Domine

Responsorio dal *Rituale Romanum de Exequiis*

Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa
[tremenda:
quando caeli movendi sunt et terra.
Dum veneris judicare saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego, et timeo,
dum discussio venerit, atque ventura ira.
Quando caeli movendi sunt et terra.
Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae,
dies magna et amara valde.
dum veneris judicare saeculum per ignem.
Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux
[perpetua luceat eis,
Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa
[tremenda:
quando caeli movendi sunt et terra.
Dum veneris judicare saeculum per ignem.

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Ad Dominum cum tribularer clamavi
Salmo 120 (119)

Al Signore nella mia tribolazione ho gridato e mi
[ha esaudito.
Signore, libera l'anima mia dalle labbra inique
[e dalla lingua ingannatrice.
Che darti o come soccorrerti contro la lingua
[ingannatrice?
Le frecce acuminate del potente coi carboni
[del deserto.
Ahimè, perché il mio esilio è stato prolungato;
ho abitato con gli abitanti di Kedar.
A lungo è stata esiliata l'anima mia.
Con quanti odiavano la pace ero pacifico:
quando parlavo loro, mi facevan guerra senza
[ragione.

Libera me, Domine

Responsorio dal *Rituale Romanum de Exequiis*

Liberami, Signore, dalla morte eterna, in quel
[giorno tremendo,
quando cielo e terra saranno sconvolti,
quando verrai a giudicare il mondo col fuoco.
Timore e spavento mi afferrano
per il giudizio che verrà e la futura collera,
quando cielo e terra saranno sconvolti.
Giorno d'ira quello, giorno di calamità e di
[miseria, giorno solenne e amarissimo,
quando verrai a giudicare il mondo col fuoco.
L'eterno riposo dona loro, Signore, e splenda ad
[essi la luce perpetua,
Liberami, Signore, dalla morte eterna, in quel
[giorno tremendo,
quando cielo e terra saranno sconvolti,
quando verrai a giudicare il mondo col fuoco.

Signore, pietà.
Cristo, pietà.
Signore, pietà.

Wolfgang Rihm - ET LUX (2009)

per quartetto vocale e quartetto d'archi

Testo di Wolfgang Rihm

(citazioni dal testo latino del *Requiem*)

REQUIEM AETERNAM
DONA EIS
ET LUX PERPETUA
LUCEAT EIS
TE DECET HYMNUS
SION
TIBI REDDETUR VOTUM
JERUSALEM
EXAUDI ORATIONEM MEAM
REQUIEM AETERNAM
DONA EIS
DOMINE
ET LUX
PERPETUA
LUCEAT
EIS
ET LUX
AD TE
OMNIS CARO VENIET
LIBERA
ANIMAS OMNIUM DEFUNCTORUM
LIBERA
DE POENIS INFERNI
LIBERA
ANIMAS
DE PROFUNDO LACU
LIBERA EAS
DE ORE LEONIS
NE ABSORBEAT EAS
TARTARUS
NE CADANT
IN OBSCURUM
DE MORTE TRANSIRE
AD VITAM
EX LUX PERPETUA
LUCEAT EIS
LIBERA ME

DE MORTE AETERNA
IN DIE ILLA TREMENDA
QUANDO COELI MOVENDI SUNT
ET TERRA
TERRAE
LIBERA
LIBERA ME
SAECULUM PER IGNEM
TREMENS FACTUS
SUM
EGO
TREMENS FACTUS
EGO SUM
ET TIMEO
DIES ILLA
DIES MAGNA
ET AMARA VALDE
LACRIMOSA
DIES ILLA
QUA RESURGET
EX FAVILLA
HOMO REUS
ET LUX
PERPETUA
LUCEAT
REQUIEM AETERNAM
DONA EIS
ET LUX
PERPETUA
LUCEAT
LIBERA
ME
LUX
PERPETUA
LIBERA
ET LUX

Arditti Quartet

Il Quartetto Arditti gode di fama mondiale grazie alle sue raffinate interpretazioni di musica contemporanea e del ventesimo secolo. Diverse centinaia di quartetti sono stati composti per l'ensemble fin dalla sua fondazione, avvenuta nel 1974, per volere del violinista Irvine Arditti. Queste opere hanno lasciato un segno nel repertorio del ventesimo secolo e hanno assicurato al Quartetto Arditti un posto nella storia della musica. Le prime mondiali di quartetti di compositori come Adès, Andriessen, Aperghis, Bertrand, Birtwistle, Britten, Cage, Carter, Denisov, Dillon, Dufourt, Dusapin, Fedele, Ferneyhough, Francesconi, Gubaidulina, Guerrero, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Maderna, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen e Xenakis mostrano la vastità del repertorio del Quartetto Arditti.

L'ensemble ritiene che una stretta collaborazione con i compositori sia vitale per il processo d'interpretazione della musica moderna e quindi cerca sempre di lavorare insieme a ogni compositore di cui esegue le musiche. L'impegno del Quartetto in campo educativo è dimostrato dalle frequenti masterclass e dai laboratori a favore di giovani musicisti e compositori provenienti da tutte le parti del mondo. Dal 1982 al 1996 i membri del Quartetto sono stati "resident string tutors" ai Corsi Estivi per la Nuova Musica di Darmstadt. L'estesa discografia del Quartetto Arditti comprende più di centosessanta registrazioni, di cui quarantadue sono state pubblicate per l'etichetta francese "Naïve Montagne". La serie presenta opere di numerosi compositori contemporanei così come la prima registrazione digitale della musica

completa per quartetto d'archi della Seconda Scuola Viennese. Uno dei dischi più recenti comprende la registrazione del poco conosciuto Helicopter Quartet di Stockhausen. L'integrale dei Quartetti di Luciano Berio è stata registrata in presenza del compositore, poco prima della scomparsa. Le incisioni più recenti comprendono musiche di Donaueschingen 2006, Lachenmann, Moe, Nancarrow, Paredes e Spahlinger. In trent'anni di carriera, l'ensemble ha ricevuto diversi riconoscimenti per il suo lavoro. Ha vinto il Deutscher Schallplatten Preis diverse volte e il Gramophone Award per la migliore registrazione di musica da camera contemporanea nel 1999 (Elliott Carter) e nel 2002 (Harrison Birtwistle). Al Quartetto Arditti è stato inoltre assegnato, nel 1999, il prestigioso Ernst von Siemens Music Prize alla carriera.



Arditti Quartet

Hilliard Ensemble

Ineguagliabile grazie alla sua formidabile reputazione che spazia dalla musica contemporanea a quella antica, l'Hilliard Ensemble è uno dei più rinomati gruppi vocali da camera.

Il suo stile caratteristico, il suo talento e l'ottima abilità musicale creano un filo diretto con gli ascoltatori, incantandoli sia durante l'esecuzione del repertorio medievale e rinascimentale, sia durante l'esecuzione di brani composti appositamente per l'Ensemble da artisti contemporanei.

Il gruppo s'impone negli anni Ottanta come ensemble di musica antica, grazie all'enorme successo degli album registrati per EMI (molti di questi sono ora dell'etichetta Virgin) e per la propria etichetta discografica Hilliard Live, ora disponibili su Coro Label; ma, nonostante l'inclinazione musicale originaria, l'Ensemble ha sempre riservato pari attenzione alla musica contemporanea.

Nel 1988 la registrazione di Passio di Arvo Pärt ha dato inizio a un importante e fecondo rapporto sia con il compositore, sia con la casa discografica ECM; a ciò ha fatto seguito la registrazione, da parte dell'Hilliard Ensemble, di Litany. Il gruppo ha recentemente commissionato nuove composizioni a diversi musicisti provenienti dai Paesi Baltici, incluso Veljo Tormis e Erkki-Sven Tüür e anche un ricco repertorio di musica moderna a Gavin Bryars, Heinz Holliger, John Casken, James MacMillan, Elena Firsova e molti altri.

In aggiunta ai molti dischi di musica a cappella, le collaborazioni con EMC comprendono in particolar modo Officium e Mnemosyne con il sassofonista norvegese Jan Garbarek, un rapporto che continua a crescere e a rinnovarsi, e Morimur con il violinista barocco tedesco Christoph Poppen e il soprano Monika Mauch.

Morimur è un disco basato sulle ricerche musicologiche di Helga Thoene: una commistione unica della Partita di Bach in re minore per violino solo, con una selezione di alcuni versi corali ripresi

dall'epica Ciaccona, nella quale i musicisti e i cantanti si esibiscono insieme.

Il gruppo continua nella sua ricerca di nuovi rapporti con compositori contemporanei, spesso anche in un contesto orchestrale.

Nel 1999 ha eseguito in anteprima Miroirs des Temps di Unsuk Chin, con l'Orchestra Filarmonica di Londra e Kent Nagano.

Nello stesso anno, Quickening di James MacMillan, eseguito insieme all'Orchestra di Philadelphia, è stato premiato in occasione dei BBC Proms.

Con Lorin Maazel e la Filarmonica di New York l'ensemble ha eseguito in prima mondiale la Terza Sinfonia di Stephen Hartke; più recentemente, ha collaborato con l'Orchestra da Camera di Monaco in un nuovo lavoro di Erkki-Sven Tüür. Nel 2007 l'Hilliard Ensemble ha collaborato con l'Orchestra Filarmonica di Dresda alla prima esecuzione mondiale di Nunc Dimittis, opera del compositore russo Alexander Raskatov; anche questa composizione è stata incisa per la EMC.

Un nuovo sviluppo per il gruppo ha avuto inizio nell'agosto 2008, con la prima esecuzione mondiale di un progetto musico-teatrale scritto da Heiner Goebbels e prodotto dal Teatro Vidy di Losanna per il Festival internazionale di Edimburgo: I went to the house but I did not enter.

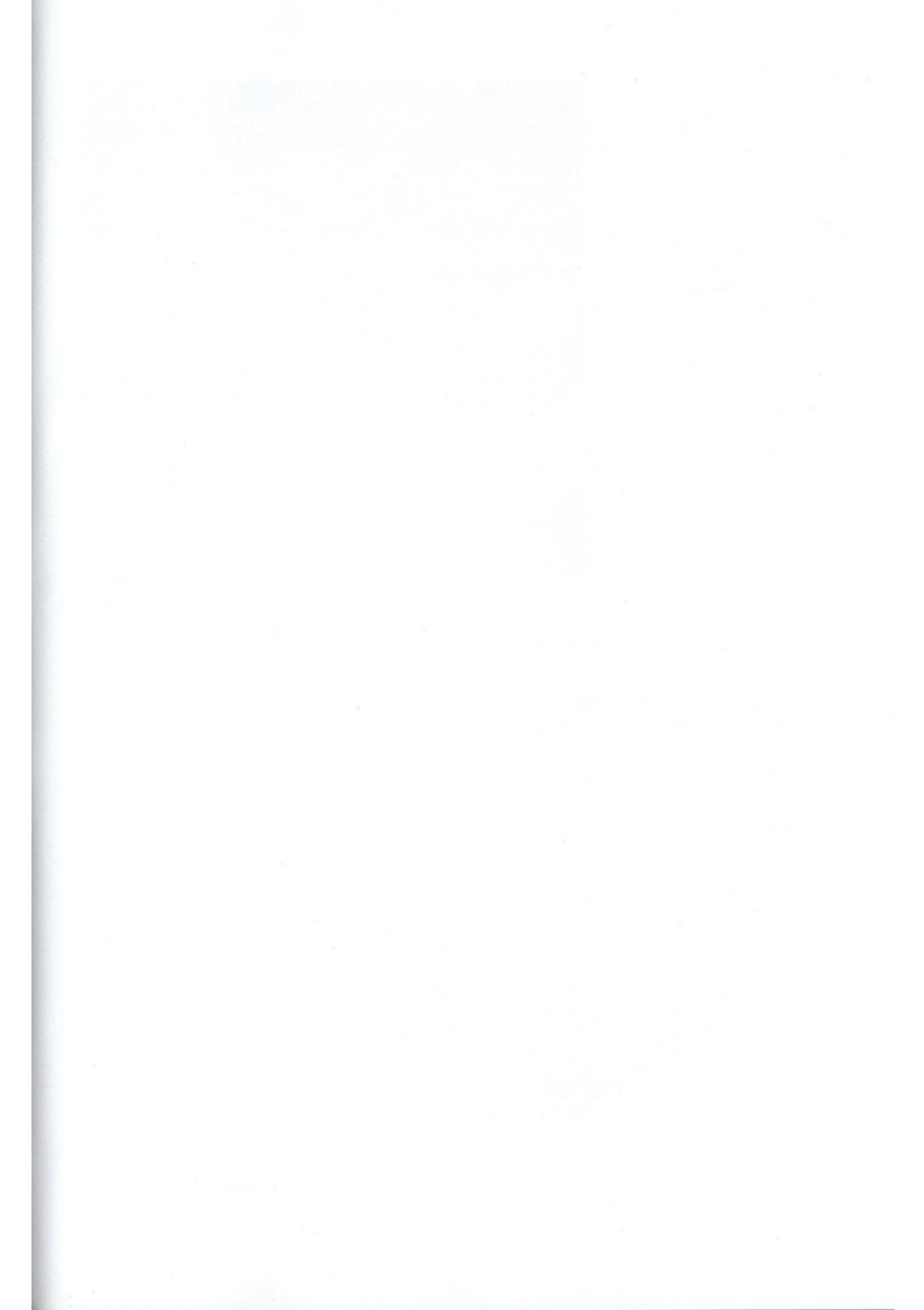
Quest'opera è stata successivamente presentata in tutta Europa e negli Stati Uniti con ulteriori date previste per il 2009/10.

Per la stagione 2008/09, gli eventi principali nel calendario dell'Hilliard Ensemble sono stati: le prime esecuzioni a Colonia, Parigi e New York di ET LUX; un nuovo lavoro di Wolfgang Rihm eseguito con il Quartetto Arditti; un mini-festival alla Wigmore Hall di Londra; un breve viaggio in Australia in occasione del Festival Internazionale delle Arti di Perth, la prima esecuzione europea della Terza Sinfonia di Stephen Hartke con Christoph Poppen e la Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern e concerti con Jan Garbarek.



Hilliard Ensemble

Approfondimenti e variazioni



Hugues Dufourt

In collaborazione con il Centre culturel français de Milan

Centre culturel français - corso Magenta 63
MM 1, 2 (Cadorna) - tram 13

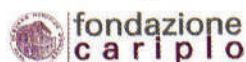


lunedì 18 ottobre, ore 18

mercoledì 20 ottobre, ore 18

mercoledì 27 ottobre, ore 18

con il sostegno di



Ingresso libero

Tre incontri con Hugues Dufourt
introdotti da Olivier Descotes,
direttore del Centre culturel français
con la partecipazione di Marco Mazzolini

**Musica e pensiero scientifico:
lo spazio sonoro**
Angelo Orcalli incontra **Hugues Dufourt**

Saturno e la melanconia
Markus Ophälders incontra **Hugues Dufourt**

Musica e Pittura
Cesare Fertonani incontra **Hugues Dufourt**

La personalità poliedrica di Hugues Dufourt ha pochi eguali nel panorama musicale contemporaneo; egli unisce allo spirito del creatore quello del *philosophe* che non si accontenta soltanto di dare dignità teorica alla propria ricerca musicale, alle proprie opere, ma pone la musica d'oggi in una prospettiva più ampia: di dialogo con le altre arti e con la scienza nel tentativo di rifondare un umanesimo di cui, definitivamente, la musica faccia parte.

Ispirato dalla nuova acustica resa possibile dal computer (Matthews, Risset e Shepard), vede un'evoluzione possibile di una teoria formale anche nella teoria delle catastrofi del matematico

René Thom; affascinato dalle enormi possibilità di creazione di nuovi timbri aperte dalla ricerca spettrale, ne ricerca i colori e l'energia nelle pitture di alcuni tra i più grandi coloristi di tutti i tempi (alcuni tra i suoi titoli si riferiscono esplicitamente a Giorgione, Tiepolo, Poussin, Guardi, Courbet, Rembrandt, Bruegel, e ancora Goya, Pollock e Giacometti) lo sguardo resta però irriducibilmente venato dalla melanconia, vera malattia della modernità, come ci ricordano Panofsky, Warburg e Benjamin.

Alessandro Melchiorre



Sabato 23 ottobre
ore 10/18
Teatro dell'Arte
viale Alemagna 6
MM 1, 2 (Cadorna)
tram 27
bus 61

Università degli Studi di Pavia

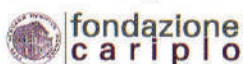


Giornata di studi su
HUGUES DUFOURT

La musica spettrale: bilancio e prospettive
a cura di Gianmario Borio e Alessandro Melchiorre

con la collaborazione dell'Università degli Studi di Pavia,
Facoltà di Musicologia

con il sostegno di



Ore 10
Introduce Gianmario Borio

Gianmario Borio, *Storia del concetto di timbro nel XX secolo*

Martin Laliberté, *Musique savante et instrumentation populaire: Saturne de Hugues Dufourt à la convergence des courants musicaux du 1979*

Coffee break

Jean-Luc Hervé, *Le modèle naturel aujourd'hui*

Ivan Fedele, *L'influenza dello spettralismo sulla nuova musica italiana*

Interventi del pubblico

Ore 14.30
Introduce Alessandro Melchiorre

Alessandro Melchiorre, *Lo spettralismo: ultimo dei sistemi?*

Tristan Murail, *Réflexions: trente ans après*

Coffee break

Hugues Dufourt, *Contradiction et fécondité du modèle spectral: de la logique acoustique à la culture du son*

Interventi del pubblico

ingresso libero

MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



TEATRO ALLA SCALA

CHI SIAMO FESTIVAL MILANO MUSICA CONTATTI ARCHIVIO

BACK

19° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

GIORNATA DI STUDI - DEDICATA A HUGUES DUFOURT



APPROFONDIMENTI E VARIAZIONI - Festival Hugues Dufourt

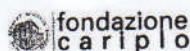
sabato 23 ottobre 2010
ore 10/18

Conservatorio G. Verdi, foyer Sala Verdi (1° piano)

Biglietti: € ingresso libero

La *musica spettrale* è una corrente che nasce in Francia negli anni '70 a opera soprattutto di Gérard Grisey e Tristan Murail (due tra gli ultimi allievi di Messiaen al Conservatorio di Parigi) cui si aggiungono di lì a poco Roger Tessier, Michaël Levinas e, successivamente, Hugues Dufourt. Sarà proprio un saggio di Dufourt del 1979 a far propendere il gruppo (che nel frattempo si era dotato di un ensemble strumentale di grande valore, *L'itinéraire*) per la definizione della propria musica come spettrale, aggettivo rimasto fino all'ultimo in lizza con liminale, differenziale... Nato come reazione insieme estetica e generazionale alla musica contemporanea "ufficiale" (dominata in Francia dal *Domaine Musical* di Boulez - da lì a poco verrà fondato l'IRCAM - e in Germania dai *Ferienkurse* di Darmstadt sotto l'egida di Stockhausen) il gruppo propone un suono nuovo, riscoperto e ridefinito dalla nuova scienza acustica e protesta esplicitamente contro una musica (quella seriale e soprattutto dei suoi epigoni) che metteva al primo posto i virtuosismi della scrittura e non l'ascolto, la nota e non il suono, la "mappa" invece del "territorio". L'emancipazione del timbro iniziata da Debussy, il suono organizzato di Varèse, i *Momente* di Stockhausen, le texture micropolifoniche di Ligeti si aprivano a nuovi orizzonti: la sintesi strumentale e la rivoluzione dei suoni complessi. (A.M.)

CON IL SOSTEGNO DI



Giornata di studi su Hugues Dufourt
La musica spettrale: bilancio e prospettive

a cura di Gianmario Borio e
Alessandro Melchiorre

con la collaborazione
dell'Università degli Studi di Pavia,
Facoltà di Musicologia
e con Conservatorio G. Verdi di Milano

Jean-Luc Hervé
Le modèle naturel aujourd'hui

Ivan Fedele
*L'influenza dello spettralismo sulla
nuova musica italiana*

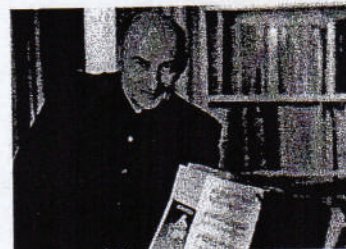
Gianmario Borio
*Il concetto di timbro e la composizione
del suono nei XX secolo.*

Martin Laliberté
*Musique savante et instrumentation
populaire: Saturne de Hugues Dufourt à
la convergence des courants musicaux
du 1979*

Alessandro Melchiorre
Lo spettralismo: ultimo dei sistemi?

Hugues Dufourt
*Contradiction et fécondité du modèle
spectrale: de la logique acoustique à la
culture du son*

Tristan Murail
*Riflessioni: trent'anni dopo (titolo da
confermare)*



Hugues Dufourt - Foto di A. Karger

La *musica spettrale* è una corrente che nasce in Francia negli anni Settanta a opera soprattutto di Gérard Grisey e Tristan Murail (due tra gli ultimi allievi di Messiaen al Conservatorio di Parigi) cui si aggiungono di lì a poco Roger Tessier, Michaël Levinas e, successivamente, Hugues Dufourt.

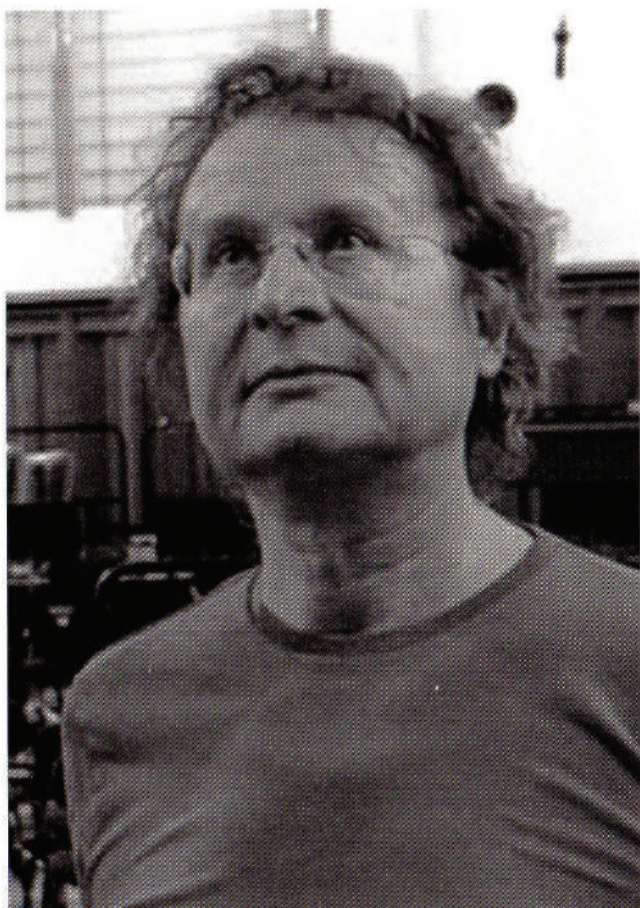
Sarà proprio un saggio di Dufourt del 1979 a far propendere il gruppo (che nel frattempo si era dotato di un ensemble strumentale di grande valore, L'itinéraire) per la definizione della propria musica come *spettrale*, aggettivo rimasto fino all'ultimo in lizza con *liminale*, *differenziale*...

Nato come reazione insieme estetica e generazionale alla musica contemporanea "ufficiale" (dominata in Francia dal Domaine Musical di Boulez - da lì a poco

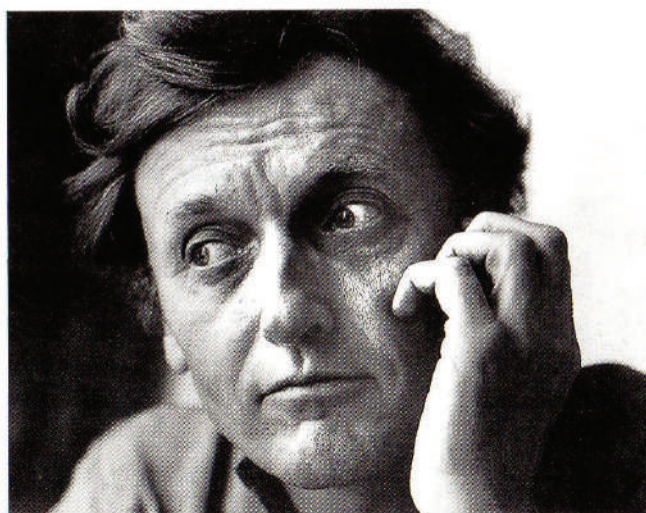
verrà fondato l'IRCAM - e in Germania dai Ferienkurse di Darmstadt sotto l'egida di Stockhausen) il gruppo propone un suono nuovo, riscoperto e ridefinito dalla nuova scienza acustica e protesta esplicitamente contro una musica (quella seriale e soprattutto dei suoi epigoni) che metteva al primo posto i virtuosismi della scrittura e non l'ascolto, la nota e non il suono, la "mappa" invece del "territorio".

L'emancipazione del timbro iniziata da Debussy, il suono organizzato di Varèse, i *Momente* di Stockhausen, le *textures* micropolifoniche di Ligeti si aprivano a nuovi orizzonti: la sintesi strumentale e la rivoluzione dei suoni complessi.

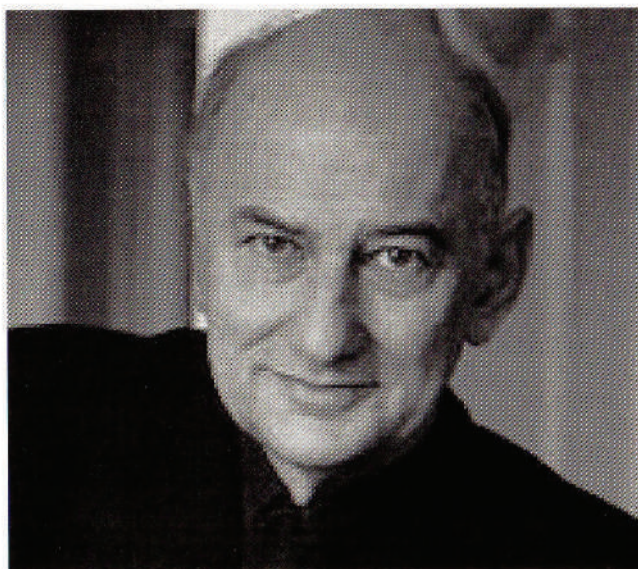
Alessandro Melchiorre



Tristan Murail



Gérard Grisey



Hugues Dufourt

Foto Astrid Karger

Percorsi di musica d'oggi 2010

In collaborazione con Fondazione Scuole Civiche di Milano - IRMus

martedì 5 ottobre, ore 20.30
Auditorium Lattuada
corso di Porta Vigentina 15a
MM 3 (Crocetta)
tram 24



Concerto conclusivo del Laboratorio di composizione ed esecuzione dell'IRMus

con **Fabio Nieder, Michele Tadini, Ensemble Risognanze**
ed elettronica IRMus

Fabio Nieder (1957)
Thümmels Verißmein-Lied (2010) 7'
per marimbafonista cantante
con sampler-sounds e acordeon
Testo originale di Claudio Magris
Realizzazione elettronica di Pietro Polotti
Dario Savron, percussione
Igor Zobin, fisarmonica
Prima esecuzione in Italia

Štiri slovenske ljudske za prst palec (2009) 9'
Quattro canti popolari sloveni
per il dito pollice, per pianoforte
Alfonso Alberti, pianoforte
Prima esecuzione in Italia

*Sogno 10 lunedì gennaio 1892/
in una casa molte gente/musiche
son/entrato a casa* (2005) 10'
per pianoforte, violino, viola,
violoncello e percussionista-DJ

Il concerto si concluderà con alcune
composizioni selezionate
nell'ambito del Laboratorio.

Ensemble Risognanze
Filippo Gianinetti, Rita Pepicelli, violini
Marco Massera, viola
Andrea Cavuoto, violoncello
Elio Marchesini, percussioni
Alfonso Alberti, pianoforte

Ingresso libero

Il progetto, organizzato dall'Istituto di Ricerca Musicale dell'Accademia Internazionale della Musica, prevede una masterclass di composizione su brani di Nieder, seguita da un workshop intensivo incentrato su specifici problemi realizzativi affrontati durante lo sviluppo dei lavori degli allievi.

Ho sempre pensato che per apprendere qualcosa sulla scrittura musicale bisognasse unire la pratica del "tempo zero" – il tempo della composizione, staccato dal suo reale scorrimento e unico luogo della formalizzazione del pensiero e in cui ogni compositore compie le proprie e più profonde scommesse – alla pratica esecutiva – luogo, terreno, della fatica strumentale e della pulsante vita musi-

cale. Trovo, inoltre, assolutamente fondamentale uscire da un terreno privato o semiprivato di un laboratorio artigianale per passare a un reale palcoscenico e sperimentare come la percezione allargata di un pubblico reagisce allo scorrimento del tempo imposto dalla scrittura musicale. Questo sforzo sarebbe ancora parziale se non si unisse anche la volontà di costruire un concerto coerente che, come sappiamo, non è solamente la somma di più composizioni ma anche la moltiplicazione delle relazioni all'interno della costruzione del programma. Il cerchio è completo, lunga vita alla musica.

Michele Tadini



Milano Civica
Scuola di Musica

**IRMus - Istituto di Ricerca Musicale – Milano Civica Scuola di Musica
Fondazione Milano**

in collaborazione con

MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



**nell'ambito del 19° Festival Milano Musica
Hugues Dufourt - Percorsi di Musica d'oggi 2010**

Martedì 5 ottobre 2010 ore 20.30

Milano, Auditorium Lattuada, corso di Porta Vigentina 15/a, ingresso libero

CONCERTO conclusivo del Laboratorio di composizione ed esecuzione
tenuto da **Fabio Nieder** presso **Milano Civica Scuola di Musica**

con **Fabio Nieder, Michele Tadini, Ensemble Risognanze ed elettronica IRMus**

Ensemble Risognanze

Filippo Gianinetti *violino*

Marco Massera *viola*

Andrea Cavuoto *violoncello*

Alfonso Alberti *pianoforte*

Gabriele Bartezzati *percussioni*

Dario Savron *marimba*

Igor Zobin *accordeon*

Programma

Antonic Bonazzo

Messa di voce 4'

per violino, violoncello e pianoforte

Rossella Spinosa

Schlicht 5'

per violino, viola, violoncello, pianoforte e percussioni

Luisa Antoni

...E... 4'

per violino, violoncello e vibrafono

Stefano Pierini

Solo II 6'

per pianoforte

Giuseppe Califano

Le cose che hanno ritorno 5'

per violino, violoncello e pianoforte

viola

Cinzia Nistico

Tussen 4'

per violino, viola, violoncello e percussioni

Elena Maiullari

Gottesblick 5'

per violino, viola, violoncello, percussioni ed elettronica

intervallo

Fabio Nieder

Sogno 10 lunedì gennaio 1892/in una casa molte gente/musiche son/entrato a casa 10'
per pianoforte, violino, viola, violoncello e percussionista-DJ (2005)

Anno 1896 (6 agosto 1944) sogno: avevo 1, 2, 3, 4, cinque occhi 15'
per pianoforte, violino, viola, violoncello

Ein abendliches Glockenspiel 10'

Deutsches Volkslied in Kanonform

per pianoforte, violino, viola, violoncello, acordeon e percussioni

Thümmels Vergissmein-Lied 7'

per marimbafonista cantante, acordeon e soundfiles

(Testo originale di Claudio Magris, realizzazione elettroacustica di Pietro Polotti)

Fabio Nieder è compositore, pianista, direttore d'orchestra dalla doppia nazionalità italiana e tedesca. Talento precocissimo, ha compiuto la propria formazione musicale presso il Conservatorio di Trieste, dove ha studiato composizione, pianoforte e musica da camera rispettivamente con Giulio Viozzi, Roberto Repini, Dario De Rosa e Libero Lana (Trio di Trieste), perfezionandosi poi in composizione con **Witold Lutoslawski**.

Musicista cresciuto nel clima culturale mitteleuropeo, ha sviluppato un rapporto privilegiato con il Lied tedesco; in qualità di pianista collaboratore è stato più volte assistente di Elisabeth Schwarzkopf e Petre Munteanu, collaborando stabilmente con numerosi cantanti dediti al repertorio liederistico, quali Alfredo Kraus, Petre Munteanu, Barbara Hannigan e molti altri.

Fondatore dell'**Ensemble per la Nuova Musica Florestan-Eusebius**, del quale è stato direttore e pianista, ha debuttato nel 1983 al festival Musikprotokoll di Graz. La sua attività come **direttore d'orchestra** lo ha portato a dirigere importanti formazioni dedite al repertorio contemporaneo, tra cui spicca la collaborazione con il Nieuw Ensemble di Amsterdam, destinatario anche di molti suoi lavori. Dall'incontro con Luciano Berio, avvenuto nel 1997 a Salisburgo, è nato un intenso dialogo umano e artistico, consolidatosi in un profondo e sincero legame di amicizia. Fabio Nieder è **docente di composizione** presso i Conservatori di Amsterdam e Trieste e presso numerose altre Accademie europee (Stuttgart, Tallin, Graz, Ljubljana). **Compone per importanti ensemble e orchestre** tra cui Klangforum Wien, Ensemble Recherche, Nieuw Ensemble, Atlas Ensemble, Ives Ensemble, ÖENM, Orchestra Nazionale della RAI (Italia), WDR, SWR, SR (Germania) etc. Tra **gli interpreti della sua musica** vi sono importanti musicisti quali Heinrich Schiff, i Neue Vocalsolisten Stuttgart, Barbara Hannigan, Teodoro Anzellotti, Eduard Brunner, Ed Spanjaard, Emilio Pomarico, Myung-Whun Chung etc. Le sue opere sono presenti nei **principali festival e istituzioni musicali**, tra cui i Berliner Festwochen, i Wittener Tage für neue Kammermusik, Musik der Jahrhunderte (Stuttgart), Musik im 21. Jahrhundert (Saarbrücken), Wien Modern, Musikprotokoll (Graz), Holland Festival, Output Festival (Amsterdam), Huddersfield Festival (UK), La Biennale di Venezia, Milano Musica, Nuova Consonanza (Roma), Festival Présences (Paris), Berliner Philharmonie, Theaterhaus Stuttgart, Tonhalle Zürich, Wiener Konzerthaus, Concertgebouw Amsterdam, Muziekgebouw aan 't IJ Amsterdam, Teatro alla Scala (Milano), Teatro La Fenice (Venezia) ecc.

Fabio Nieder vive in Germania.

Percorsi di musica d'oggi 2010

In collaborazione con Sirin e Classica Sky

venerdì 8 ottobre, ore 20.30

Spazio Sirin - via Vela 15

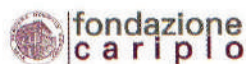
MM 1 (Lima)

MM 2 (Piola)

bus 90, 91



con il sostegno di



Luca Mosca, compositore e pianista

Luca Mosca ed Enrico Girardi
presentano un documentario su
Mr. Me, opera comica in un atto
di Luca Mosca e Gianluigi Melega
Proiezione del video Classica Sky,
realizzato in collaborazione con CIDIM
Al presente. Incontri contemporanei
un programma a cura di Maria Mauti
prodotto da Piero Maranghi

Luca Mosca
concerto/conferenza

Claude Debussy (1872-1918)
Trois Études (dal Secondo Libro) (1915) 12'
Pour les agréments
Pour les sonorités opposées
Pour les arpèges composés

Luca Mosca (1959)
Dodici Preludi (dai 24 Preludi, 1982/83) 11'
Otto Capricci
(dai 24 Capricci, 1989) 8'

Arnold Schoenberg (1874/1951)
Minuetto dalla *Suite* op. 25 (1921) 3'

Luca Mosca
Rime arabe (1995) 9'

Igor Stravinskij (1882/1971)
Tango (1940) 4'

Luca Mosca
I giorni e le notti (2001) 15'

Ingresso libero

Gli *Studi* di Debussy sono per me uno dei capolavori assoluti della letteratura pianistica del Novecento. Forse mai come in questo pezzo il compositore francese ha raggiunto un tale livello di complessità armonica e una tale fantasia nella scrittura pianistica. Quello che più mi ha colpito fin dal primo ascolto è il modo così speciale con cui Debussy supera il concetto di sviluppo classico-romantico e approda a una sorta di stockhauseniana forma-momento, di modo che anche l'eventuale ripresa del tema principale assume un significato percettivo completamente diverso rispetto alla ripresa tradizionale.

Della schoenberghiana *Suite* op. 25, spesso considerata un freddo arretramento espressivo rispetto all'op.11 e all'op.19, mi affascina la scrittura contrappuntistica, in particolare quella del canone per moto contrario presente nel trio del Minuetto. Di Stravinskij invece mi ha da sempre entusiasmato la sovrana ironia, nonché la prospettiva così personale con cui reinterpreta tutta la storia musicale, sia in senso "orizzontale" (da Perotinus a Webern), che "verticale" (dal contrappunto alle musiche più leggere).

Luca Mosca



Luca Mosca

Foto Angelo Turetta

Percorsi di musica d'oggi 2010

In collaborazione con EDT

giovedì 28 ottobre, ore 20.30
Teatro Elfo Puccini - Sala Bausch
corso Buenos Aires 33
MM 1 (Lima)
passante ferroviario (Porta Venezia)
bus 60

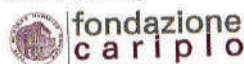
ELFO PUCCINI COMMERCIO



elfo
puccini



con il sostegno di



Ingresso libero

Uno dei più curiosi e attenti pianisti italiani si confronta, per la prima volta nel panorama editoriale, con il ritratto complessivo di quell'infinita varietà di forme, di correnti e di figure che si definisce genericamente "musica americana per pianoforte". Una vicenda storica che si distende su oltre due secoli e mezzo, in un continuo interscambio di esperienze e di influenze con il resto del mondo e con la propria complessa stratificazione socio-culturale: la matrice europea e le molte immigrazioni, la cultura dei nativi americani e quella afro-americana, il fascino della mit-

***Il pianoforte negli Stati Uniti,
dai pionieri al postminimalismo***

Filippo Del Corno presenta il volume di
Emanuele Arciuli
Musica per pianoforte negli Stati Uniti.
Autori, opere, storia
(EDT, Torino 2010)
alla presenza dell'autore

Coordina **Sergio Bestente**

Seguirà cocktail

leuropa e gli incroci con il ragtime, il jazz, il musical, il rock. Un repertorio immensamente diversificato eppure attraversato diagonalmente da alcune correnti unificatrici. In *Musica per pianoforte negli Stati Uniti. Autori, opere, storia* (EDT, 2010) Emanuele Arciuli concentra le sue esperienze di pianista, integrate da un'approfondita ricerca e da una lunga frequentazione con i protagonisti della scena compositiva americana, per descrivere questo vasto quadro caratterizzato da un'enorme forza dinamica, inarrestabile e rigeneratrice.



Foto Vico Chamla

Emanuele Arciuli

Percorsi di musica d'oggi 2010

In collaborazione con I Pomeriggi Musicali e Musicadinsieme

sabato 30 ottobre, ore 20.30
Teatro Dal Verme
Sala Piccola
via San Giovanni sul Muro 2
MM 1 (Cairoli)
tram 1, 4, 7, 27
bus 18, 50, 57

Il violino ieri e oggi
Marco Rogliano, violino
Fausto Bongelli, pianoforte

Oreste Bossini conversa con
Gabriele Manca e Gabrio Taglietti

I POMERIGGI MUSICALI

con il sostegno di



Carlo De Pirro (1956-2008)
Un'auretta assai gentile (2003) 13'
per violino e pianoforte

Karol Szymanowski (1882-1937)
Mity, 3 poemi op. 30 (1915) 25'
per violino e pianoforte
La Fontana d'Aretusa
Narciso
Driade e Pan

Gabrio Taglietti (1955)
L'uomo con la chitarra blu e altri capricci
(Omaggio a Wallace Stevens) (2000-2010) 18'
per violino solo
1. L'uomo con la chitarra blu
2. Monache che disegnano ninfee
3. Il senso del giocoliere
4. Aurore d'autunno
5. L'imperatore del sorbetto
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Gabriele Manca (1957)
Capricci feroci (2010) 15'
Musica parlante per violino solo
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Ingresso libero

Un programma composito per violino e pianoforte e per violino solo che accosta una composizione di rara intensità di Carlo De Pirro, recentemente scomparso, a un capolavoro del virtuosismo violinistico come *Mity* di Szymanowski. Seguono due novità commissionate da Milano Musica.

Questi *Capricci* per violino – scrive Gabrio Taglietti – proseguono in certa misura il percorso iniziato

con i precedenti *Studi* per pianoforte: la costruzione di un organismo a partire da un singolo gesto strumentale secondo una logica narrativa di articolazione del tempo. Dove poi i singoli brani vanno a formare un organismo complesso in cui nessi sotterranei più o meno evidenti legano fra loro le varie parti, concepite peraltro autonomamente.

Il gesto viene indagato nella sua nudità, secondo un percorso di depurazione, di scavo o di sottrazione,

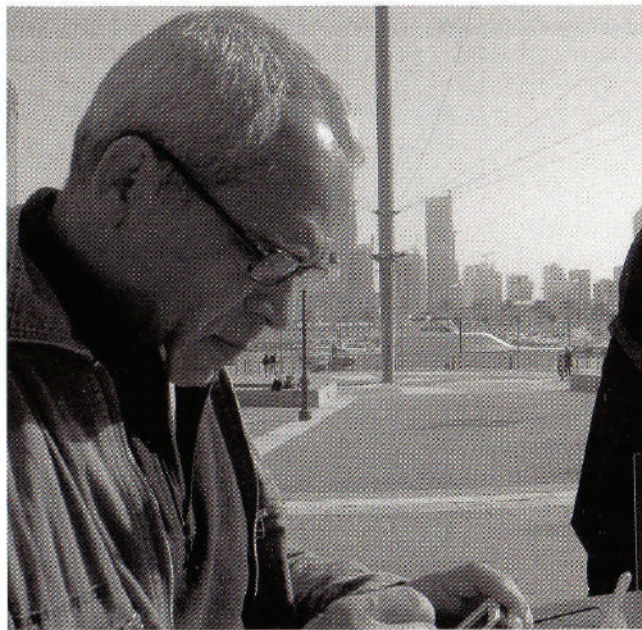
che sempre mi attrae. E forse è proprio questo il punto che conduce a Wallace Stevens: nella sua idea di una poesia che vada dritto alla parola, che persegua – come dice un suo titolo fulminante – “non idee della cosa, ma la cosa in sé”, mi sembra di riconoscere una comunanza con ciò che io ricerco nel mio lavoro compositivo.

I titoli (mutuati da poesie di Stevens, appunto) sono stati scelti sulla base di un'assonanza metaforica, per suggerire un atteggiamento d'ascolto, ma soprattutto come un omaggio all'idea di un'arte che unisca il massimo di potenza immaginifica della fantasia all'essenzialità del rigore costruttivo:
*per l'ascoltatore, che ascolta nella neve
e, nulla in sé, vede
nulla che non sia lì, e il nulla che è.*



Gabrio Taglietti

Nell'*horror pleni*, nella civiltà del brusio incessante – secondo Gabriele Manca – non ci resta che alzare la voce, per farci udire, o abbassarla rendendola appena udibile. I *Capricci feroci* sono una spietata macchina per sopprimere quel brusio che ci assorda, azionata da un solo, antico strumento carico di gesti e di suono. “Apro il cancello e trovo il rumore. Lo cerco con lo sguardo, quasi fosse possibile determinare la sua forma e il limite della sua vitalità” (Antonio Di Benedetto, *El silenciero*).



Gabriele Manca

Percorsi di musica d'oggi 2010

*In collaborazione con il Conservatorio G. Verdi di Milano
Laboratorio di musica contemporanea diretto da Mauro Bonifacio*

venerdì 5 novembre, ore 20.30

Conservatorio G. Verdi

Sala Puccini

via Conservatorio 12

MM 1 (San Babila)

tram 12, 20, 23, 27

bus 54, 61, 94

Donatoni e il suo tempo

Texture Ensemble

Pierre Hoppé, direttore

Ljuba Bergamelli, voce

Luigi Dallapiccola (1904-1975)

Piccola musica notturna (1967) per otto strumenti 8'

Franco Donatoni (1927-2000)

Lumen (1975) per sei strumenti 6'

Renato Dionisi (1910-2000)

Conversazione a 5 (1988) 9'

per flauto, clarinetto, violino, viola, pianoforte

Giacomo Manzoni (1932)

Essai (1991) 6'

per flauto (fl. in sol), clarinetto basso, pianoforte

Franco Donatoni

...ed insieme bussarono (1978) 5'

per voce femminile e pianoforte

Pierre Boulez (1925)

Dérive I (1984) per sei strumenti 8'

Luciano Berio (1925-2003)

O King (1968) per voce e 5 strumenti 6'

Franco Donatoni

Arpège (1986) per sei strumenti 12'

Francesco Tomezzoli, flauto, flauto in sol e ottavino

Gianluca Armeli, oboe

Selene Framarin, clarinetto e clarinetto basso

Jacopo Costa, vibrafono

Rosa Bianchini, arpa

Carlotta Nicole Lusa, pianoforte e celesta

Aldo Cicchini, violino

David Arienti, viola

Martin Pratissoli, violoncello

Ingresso libero

La figura di Franco Donatoni, a dieci anni dalla scomparsa, appare più che mai importante per il mondo musicale contemporaneo, sia sul piano puramente compositivo sia su quello didattico. Il Conservatorio di Milano – che lo annovera tra i suoi maestri più illustri – gli dedica con grande affetto questo concerto, allargando la visuale verso altri compositori del suo tempo. Dallapiccola (alla memoria del quale *Lumen* è dedicato), Boulez, Berio, Manzoni e Dionisi (1910-2000), del quale ricorre nel 2010 un doppio anniversario e che, come Donatoni, ha contribuito in modo decisivo alla formazione di tanti musicisti.

Donatoni e il suo tempo, dunque, è il tema di un programma che arriva fino a noi – fino al nostro tempo – attraverso la sensibile lettura del Texture Ensemble, del soprano Ljuba Bergamelli e del direttore Pierre Hoppé, un gruppo di giovani musicisti nato due anni or sono nel Laboratorio di musica contem-

poranea del Conservatorio di Milano. È questa, crediamo, una tra le migliori testimonianze di come il Conservatorio di Milano sia impegnato anche nella trasmissione dei valori della musica recente, attraverso cicli didattici e di produzione dedicati ai grandi autori, dal Novecento fino ai nostri giorni, nei quali possiamo cercare alcune possibili chiavi di lettura del mondo contemporaneo. Nel programma convivono infatti – in un percorso teso tra razionalità e inquietudine, tra gioco e numero, ebbrezza e senso della perdita, tra desiderio di rinascita e presagio della morte – tutte le principali tracce presenti nel pensiero musicale di Donatoni (e riflesse, con diverse sfumature, anche dagli altri autori): un pensiero che ci colpisce e affascina in modo diretto, ascoltando il gesto netto e dinamico dei suoi capolavori.

Mauro Bonifacio

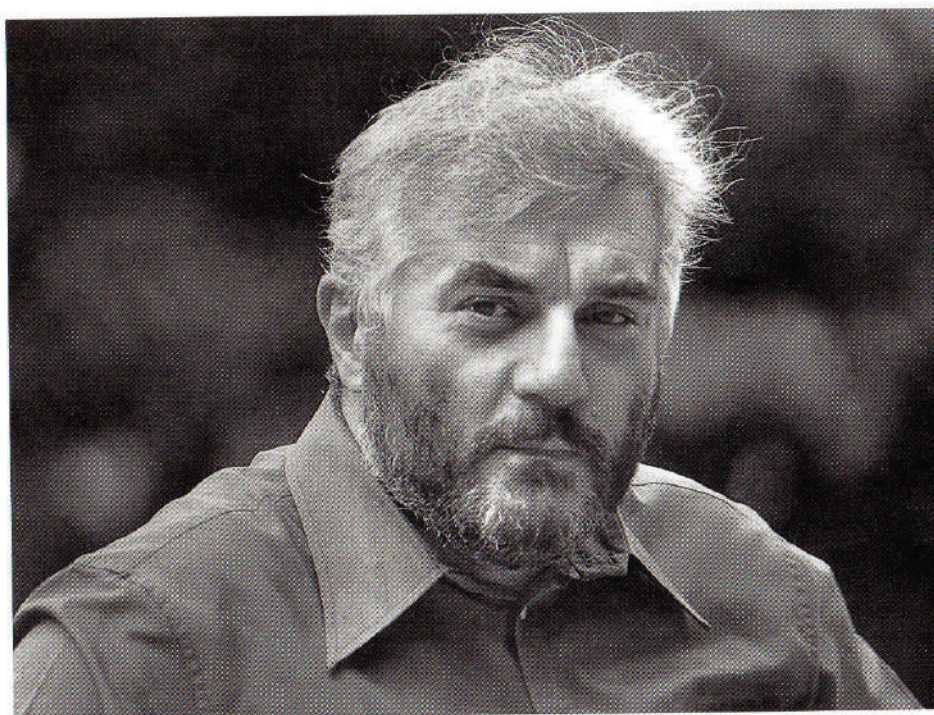


Foto Galliano Passerini

Franco Donatoni



Foto Astrid Karger

Hugues Dufourt

Cronologia della vita e delle opere di Hugues Dufourt

a cura di Raffaele Mellace

1943 Hugues Dufourt nasce a Lione il 28 settembre 1943.

1961 S'iscrive al Conservatorio di Ginevra, dove studia pianoforte con Louis Hiltbrand.

1965 Entra nella classe di composizione ed elettroacustica di Jacques Guyonnet, tramite il quale entra in contatto con lo Studio de Musique Contemporaine di Ginevra. Parallelamente studia filosofia all'Università di Lione con François Dagognet e Gilles Deleuze.

1967 È nominato *agrégé* di filosofia presso l'ateneo lionese, incarico che manterrà fino al 1979.

1968 Si diploma in pianoforte. Compone *Brisants* per pianoforte ed ensemble. Diventa responsabile musicale del Théâtre de la Cité di Villeurbanne.

1969 Scrive *Mura della Città di Dite* per diciassette strumentisti.

1970 Completa gli studi di composizione. Scrive *Down to a sunless sea* per sedici archi.

1971 Compone *Dusk light* per quattro cantanti e ensemble strumentale.

1973 Trasferitosi a Parigi diventa ricercatore del Centre national de la recherche scientifique (CNRS).

1975 Riceve il Grand Prix de la Musique de chambre della SACEM.

1976 Ultima *Erewhon I, II, III e IV* per sei percussionisti, iniziato nel 1972 e dedicato a Les Percussions de Strasbourg. Diventa corresponsabile dell'Ensemble L'Itinéraire (lo rimarrà fino al 1981). Contribuisce in questi anni in termini fondamentali all'elaborazione, alternativa alla scrittura seriale, del concetto di musica spettrale, che assume come materiale di base l'analisi puntuale della vita interna del suono rivelata dallo spettrogramma e dal calcolatore elettronico.

1977 Completa *La Tempesta d'après Giorgione* per otto strumentisti, e *Sombre journée* per sei percussionisti. Fonda il Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore (CRISS).

1978 Compone *Antiphysis* per flauto solista e orchestra da camera.

1979 Ultima *Saturne* per ventidue strumentisti. Nel 2010 ne appronterà una nuova versione elettronica, in prima italiana al Festival Milano Musica.

1982 Dirige nell'ambito del CNRS il Centro d'informazione e documentazione "Recherche musicale", unità di ricerca cui partecipano l'École Normale Supérieure e l'Ircam. Ne lascerà la guida nel 1998.

1984 Compone *Surgir* per orchestra e *La Nuit face au ciel* per sei percussionisti. Costituisce il Séminaire d'histoire sociale de la musique.

1985 Diventa *Directeur de recherche* del CNRS. Assume la presidenza dell'ensemble lionese Forum, alla cui testa rimarrà fino al 1989. È premiato dalla fondazione Koussevitzky.

1986 Completa *La Mort de Procris* per dodici voci miste a cappella, dedicato al Groupe Vocal de France; scrive *L'Heure des traces* per venti strumentisti e *Hommage à Charles Nègre* per sei strumentisti.

1989 Fonda e dirige per un decennio, presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, il Dottorato in Musica e Musicologia del XX secolo, cui partecipano l'École Normale Supérieure e l'Ircam. Cura per un decennio, con Joël-Marie Fauquet, una serie di pubblicazioni di estetica musicale.

1990 Compone *Plus Oultre* per percussioni e *L'île sonnante* per percussioni e chitarra elettrica.

1991 Scrive *Le Philosophe selon Rembrandt* per ventotto strumentisti e *Noche oscura* per sei voci maschili a cappella. Esce a Parigi presso Christian Bourgois la raccolta di scritti *Musique, Pouvoir, Écriture* (trad. it. di Ettore Napoli, *Musica, Potere, Scrittura*, Milano, Casa Ricordi, «Le Sfere», 1997).

1993 Compone *The Watery Star* per otto strumentisti e il *Quatuor de saxophones*.

1994 Scrive *An Schwager Kronos* per pianoforte solo. Ottiene il Prix des Compositeurs della SACEM.

1995 Compone, su commissione dell'Opéra di Lione, *Dédale* per sette cantanti, coro e sedici strumenti, e *Dédale – Prologue et tempête* per sedici strumenti.

1996 Ultima *L'Espace aux ombres* per sedici strumentisti. Scrive *Euclidian Abyss* per ottetto. Intraprende la stesura di *La Maison du sourd* per flauto e orchestra, commissione dell'Orchestra del Gran Teatro La Fenice di Venezia, che completerà nel 1999.

1997 Compone *Meeresstille* per pianoforte solo e *La Cité des saules* per chitarra elettrica e trasformazione sonora.

2000 Scrive *Lucifer d'après Pollock* per orchestra e *Rastlose Liebe* per pianoforte solo. Su indicazione dell'Académie Charles Cros è insignito del Premio del Presidente della Repubblica per il complesso della sua opera.

2001 Compone tre lavori sinfonici d'ispirazione

pittorica: *Le Déluge d'après Poussin*, *Les Chasseurs dans la neige d'après Bruegel* e *La Gondole sur la lagune d'après Guardi*. Publica in un volume miscellaneo il saggio *Les Principes de la Musique*.

2004 Ultima *Le Cypres blanc* per viola e grande orchestra, e *L'Origine du monde* per pianoforte e quattordici strumenti.

2005 Compose *L'Afrique d'après Tiepolo* per pianoforte ed ensemble, e *Soleil de proie* per due pianoforti.

2006 Scrive *Erlkönig* per pianoforte solo, e *Au plus haut faite de l'instant* per oboe e orchestra.

2007 Scrive *La ligne gravissant la chute – Hommage à Chopin* per pianoforte solo. Publica a

Parigi, per le Éditions Musica Falsa, l'*Essai sur les principes de la musique 1, Mathesis et subjectivité. Des conditions de possibilité de la musique occidentale*.

2008 Compose *Dawn Flight* per quartetto d'archi. Intraprende *L'Asie d'après Tiepolo* per ensemble, che porterà a termine l'anno dopo.

2009 Scrive *Les Chardons d'après Van Gogh* per viola e orchestra da camera.

2010 Nel mese di marzo il Quartetto Arditti esegue al Festival Ars Musica di Bruxelles *Uneasiness* per quartetto d'archi, fresco di stampa; il 20 novembre, è in programma la prima assoluta di *Voyage par delà les fleuves et les monts* al Théâtre de l'Opéra de Nice.

Catalogo delle opere di Hugues Dufourt

a cura di Raffaele Mellace

Le opere di Hugues Dufourt, ordinate cronologicamente in questa sede secondo la data di ultimazione, sono pubblicate dalle Éditions Henry Lemoine tranne ove altrimenti indicato.

Brisants (1968)

per pianoforte ed ensemble

Prima esecuzione: Ginevra, 30 novembre 1968 (pf. Suzanne Husson, Ensemble Instrumental du Studio de Genève, Les Percussions de Strasbourg, dir. Jacques Guyonnet)

Organico: pf., fl. (anche fl. c.), 2 cl. (anche cl. b.) – 4 trb., 3 trb.ni (anche trb.ne b.) – 6 perc.

Durata: 18'

Editore: Una Corda

Mura della Città di Dite (1969)

per 17 strumentisti

Prima esecuzione: Ginevra, 19 ottobre 1969 (Ensemble Instrumental du Studio de Genève, Percussions de Strasbourg, dir. Jacques Guyonnet)

Organico: fl. (anche fl. b.), ob. (anche c. i.), 2 cl. (anche cl. b.) – cor., trb., trb.ne, – 2 perc., a., cel. (anche glock.), org. el. – 2 vli, vla, vc., cb.

Durata: 13'

Down to a sunless sea (1970)

per 16 archi

Prima esecuzione: Ginevra, 20 agosto 1970

Organico: 4 vli I, 4 vli II, 3 vle, 3 vc., 2 cb.

Durata: 12'

Dusk light (1971)

per quattro cantanti (SATB) ed ensemble strumentale

Prima esecuzione: Ginevra, 10 ottobre 1971 (Solisti della S.M.C., dir. Jacques Guyonnet)

Organico: fl., 3 cl., cor., trb., trb.ne, 2 perc., a., cel., org., elettr., 2 vli, vla, vc., cb.

Durata: 12'

Erewhon I, II, III e IV (1972-1976)

per sei percussionisti

Prima esecuzione: Royan, 2 aprile 1977 (Les Percussions de Strasbourg, dir. Giuseppe Sinopoli)

Durata: 78'

La Tempesta d'après Giorgione (1976-1977)

per otto strumentisti

Prima esecuzione: Royan, 2 aprile 1977 (fl. Pierre-Yves Artaud, cl. Jacques di Donato, ob. e c. i. Jacques Vandeville, trb.ne Camille Verdier, org. Henriette Puig-Roget, chit. Claude Pavy, vibr. Gérard Perotin, dir. Détélef Kieffer)

Organico: fl. (anche fl. b. e fl. cb.), ob. (anche c. i.), cl. b. (anche cl. cb.) – trb.ne – vibr., org. el., onde Martenot, chit. el.

Durata: 20'

Sombre journée (1976-1977)

per sei percussionisti

Prima esecuzione: Parigi, 30 marzo 1979 (Les Percussions de Strasbourg)

Durata: 13'

Antiphysis (1978)

per flauto solista e orchestra da camera

Prima esecuzione: La Rochelle, 7 luglio 1978 (fl. István Matuz, Ensemble Intercontemporain, dir. Philippe Bender)

Organico: fl. (anche ott.) – fl., 2 ob. (anche c. i.), 3 cl. (anche cl. in Mib e cl. b.), 2 fg. (anche cfg.) – 2 cor., 2 trb., 2 trb.ni, tb. – 3 perc., a., glock. (anche cel.) – 3 vli, 2 vle, 2 vc., cb.

Durata: 19'

Saturne (1978-1979)

per 22 strumentisti

Prima esecuzione: Parigi, 3 dicembre 1979 (Ensemble Itinéraire, dir. Peter Eötvös)

Organico: 2 fl. b., 2 ob. (anche c. i., ob. am. e ob. bar.), cl. (anche cor. di bass.), cl. cb. (anche cor. di bass.), fg. (anche cfg.) – 2 cor., trb., trb.ne (anche trb. b.), tb. (anche trb.ne cb.) – 6 perc., 2 chit. el., 2 org. el. (anche onde Martenot)

Durata: 43'

La Nuit face au ciel (1984)

per sei percussionisti

Prima esecuzione: Aix-en-Provence, 30 luglio 1984 (corsisti del Centre Acanthes, dir. Sylvio Gualda)

Durata: 19'

Surgir (1984)

per orchestra

Prima esecuzione: 13 febbraio 1985 (Orchestre de Paris, dir. Claude Bardon)

Organico: 4 fl., 4 ob., 3 cl., cl. b., 4 fg. – 4 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. cb. – 5 perc., tp., 2 a. – 16 vli I, 14 vli II, 12 vle, 10 vc., 4 cb., 4 cb. a 5 corde

Durata: 25'

La Mort de Procris (1985-86)

per dodici voci miste a cappella

su testo di William Shakespeare composto da Odile Marcel

Prima esecuzione: Strasburgo, 26 settembre 1986 (Groupe vocal de France, dir. Guy Reibel)

Durata: 22'

L'Heure des traces (1986)

per venti strumentisti

Prima esecuzione: Milano, Teatro alla Scala, 19 maggio 1986 (Ensemble Intercontemporain, dir. Pierre Boulez)

Organico: 2 fl. (anche ott., fl. c., fl. b.), 2 ob. (anche ob. am. e c. i.), 3 cl. (anche cl. in Mib, cl. b. e cl. cb.), fg. (anche cfg.) – cor., trb. (anche trb. picc.), trb.ne (anche trb.ne b.) – 3 per. – 2 vli, 2 vle, vc., cb. a 5 corde

Durata: 20'

Hommage à Charles Nègre (1986)

per sei strumentisti

Prima esecuzione: Parigi, 2 dicembre 1986 (Ensemble Itinéraire); versione cinematografica: Parigi, 7 dicembre 1987 (Ensemble Itinéraire, dir. Annick Minck)

Organico: fl. (anche ott. e fl. b.), ob. (anche ob. am. e c. i.), cl. b. (anche cl. e cl. in Mib), fg. (anche cfg.) – vibr., chit. el.

Durata: 10'

L'île sonnante (1990)

per percussion e chitarra elettrica

Prima esecuzione: Parigi, 25 settembre 1990 (perc. Thierry Miroglio, chit. el. Claude Pavy)

Durata: 7'

Plus Oultre (1990)

per percussion

Prima esecuzione: San Paolo, Brasile, 15 agosto 1990 (perc. Thierry Miroglio)

Durata: 15'

Noche oscura (1991)

per sei voci maschili a cappella

su testo di San Giovanni della Croce

Prima esecuzione: Parigi, 16 aprile 1991 (Groupe vocal de France, dir. Guy Reibel)

Durata: 20'

Le Philosophe selon Rembrandt (1991)

per 28 strumentisti

Prima esecuzione: Bruxelles, 15 marzo 1992 (Orchestra da camera della Radio d'Hilversum – NOS, dir. Mark Foster)

Organico: 2 fl. (anche fl. c. e fl. b.), 2 ob. (anche c. i.), 3 cl. (anche cl. picc., cor. di bass., cl. b. e cl. cb.), fg. (anche cfg.) – 2 cor., 2 trb., 2 trb.ni – 3 perc. – 4 vli, 3 vle, 2 vc., cb.

Durata: 47'

Quatuor de saxophones (1993)

Prima esecuzione: 23 settembre 1993 (Rascher Saxophones Quartet)

Durata: 15'

The Watery Star (1993)

per otto strumentisti

Prima esecuzione: Parigi, 16 dicembre 1993 (Ensemble Fa, dir. Dominique My)

Organico: fl, ob., cl., cor., vibr., vl., vla, vc.

Durata: 26'

An schwager Kronos (1994)

per pianoforte solo

Prima esecuzione: Bruxelles, 22 marzo 1994 (Dominique My)

Durata: 13'

Dédale (1995)

per sette cantanti, coro e sedici strumenti

su testo di Myriam Tanant

Prima esecuzione: Lione, 17 giugno 1995 (Opéra de Lyon, dir. Claire Gibault)

Organico: 7 voci bianche, coro di voci bianche – 2 fl., 2 ob., 2 cl., fg. – cor., trb., trb.ne – vibr. – vl. I, vl. II, vla, vc., cb.

Durata: 120'

Dédale – Prologue et tempête (1995)

per sedici strumenti

Organico: 2 fl., 2 ob. (anche c. i.), 2 cl. (anche cl. b.), fg. (anche cfg.) – cor., trb., trb.ne – vibr. – vl. I, vl. II, vla, vc., cb.

Durata: 15'

L'Espace aux ombres (1995-1996)

per sedici strumentisti

Prima esecuzione: Parigi, 11 gennaio 1996 (Ensemble Fa, dir. Dominique My)

Organico: 2 fl., 2 ob. (anche c. i.), 2 cl. (anche cl. b.), fg. (anche cfg.) – cor., trb., trb.ne – perc., pf., cel. – vl. I, vl. II, vla, vc., cb.

Durata: 23'

Euclidian Abyss (1996)

per otetto

Prima esecuzione: Milano, 1996 (dir. Renato Rivolta)

Organico: fl., ob., cl., fg., vibr., vl., vla, vc.

Durata: 20'

La Cité des saules (1997)

per chitarra elettrica e trasformazione sonora

Prima esecuzione: Montréal, 3 ottobre 1997 (chit. Claude Pavy)

Durata: 13'

Meeresstille (1997)

per pianoforte solo

Prima esecuzione: 15 ottobre 1997, Festival Octobre en Normandie (Dominique My)

Durata: 16'

La Maison du sourd (1996-1999)

per flauto solista e orchestra

Prima esecuzione: Venezia, 22 ottobre 1999 (fl. Pierre-Yves Artaud, Orchestra del Teatro La Fenice, dir. Emilio Pomarico)

Organico: fl. – 2 fl. (anche ott.), 2 ob. (anche c. i.), 2 cl. (anche cl. b.), 2 fg. (anche cfg.) – 4 cor., 2 trb., trb.ne – vibr. – vl. I, vl. II, vla, vc., cb.

Durata: 39'

Lucifer d'après Pollock (1992-2000)

per orchestra

Prima esecuzione: Parigi, 3 febbraio 2001 (Orchestre Philharmonique de Radio-France, dir. Emilio Pomarico)

Organico: 3 fl., 3 ob. (anche c. i.), 3 cl., 4 fg. (anche cfg.) – 4 cor., 3 trb.ni, tb. – perc. – 16 vli I, 14 vli II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.

Durata: 22'

Rastlose Liebe (2000)

per pianoforte solo

Prima esecuzione: Parigi, 15 aprile 2000 (Ader Alice)

Durata: 10'

Les Chasseurs dans la neige d'après Bruegel (2001)

per orchestra

Prima esecuzione: Parigi, 9 novembre 2001 (Ensemble Modern, dir. Dominique My)

Organico: 2 fl. (anche ott.), 2 ob. (anche c. i.), 3 cl. (anche cl. b.), 2 fg. (anche cfg.) – 2 cor., 2 trb., 2 trb.ni, tb. – 3 perc. – 2 vli I, 2 vli II, 4 vle, 2 vc., 2 cb.

Durata: 15'

Le Déluge d'après Poussin (2001)

per orchestra

Prima esecuzione: Parigi, 9 novembre 2001 (Ensemble Modern, dir. Dominique My)

Organico: 2 fl. (anche ott.), 2 ob. (anche c. i.), 3 cl. (anche cl. b.), 2 fg. (anche cfg.) – 2 cor., 2 trb., 2 trb.ni, tb. – 3 perc. – 4 vli, 4 vle, 2 vc., 2 cb.

Durata: 38'

La Gondole sur la lagune d'après Guardi (2001)

per orchestra

Prima esecuzione: Parigi, 9 novembre 2001 (Ensemble Modern, dir. Dominique My)

Organico: 2 fl. (anche ott.), 2 ob. (anche c. i.), 3 cl. (anche cl. b.), 2 fg. (anche cfg.) – 2 cor., 2 trb., 2 trb.ni, tb. – 3 perc. – 2 vli I, 2 vli II, 4 vle, 2 vc., 2 cb.

Durata: 15'

Le Cypres blanc (2003-2004)

per viola solista e grande orchestra

Prima esecuzione: Strasburgo, 25 settembre 2004 (vla Gérard Caussé, Orchestre Philharmonique du Luxembourg, dir. Pierre-André Valade)

Organico: vla sola, 4 fl., 2 ob. (anche c. i.), 3 cl. (anche cl. b.), 4 fg. – 6 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. – 3 perc., tp. – vli I, 3 vli II, 3 vle, 3 vc., 2 cb.

Durata: 35'

L'Origine du monde (2004)

per pianoforte e quattordici strumenti

Prima esecuzione: Strasburgo, 23 settembre 2004 (pf. Ancuza Aprodu, Ensemble Orchestral Contemporain, dir. Daniel Kawka)

Organico: pf. solo, fl. (anche ott.), ob. (anche c. i.), cl. (anche cl. in Mib e cl. b.), fg. (anche cfg.) – cor., trb., trb.ne – 2 perc. – vl. I, vl. II, vla, vc., cb.

Durata: 16'

L'Afrique d'après Tiepolo (2005)

per pianoforte ed ensemble

Prima esecuzione: Witten, 22 aprile 2005 (Ensemble Recherche, dir. Laurent Cuniot)

Organico: pf. solo, fl. (anche ott.), c. i., cl. (anche cl. b.), vibr., vl., vla, vc.

Durata: 23'

Soleil de proie (2005)

per due pianoforti

Prima esecuzione: Milano, 22 aprile 2005 (Paola Biondi e Debora Brunialti)

Durata: 14'

Au plus haut faite de l'instant (2006)

per oboe e orchestra

Prima esecuzione: Torino, 23 novembre 2006 (ob. Francesco Pomarico, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, dir. Emilio Pomarico)

Organico: ob. solo, 4 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg. – 6 cor., 4 trb., 4 trb.ni (anche trb.ne b.), 2 tb. – 5 perc., tp. – 16 vli I, 14 vli II, 12 vle, 10 vc., 3 cb., 5 cb. a 5 corde

Durata: 25'

Erkönig (2006)

per pianoforte solo

Prima esecuzione: Parigi, 18 ottobre 2006 (pf. François-Frédéric Guy)

Durata: 30'

La Ligne gravissant la chute – Hommage à Chopin (2007)

per pianoforte solo

Prima esecuzione: Montecarlo, 1° aprile 2008 (pf. Nima Sarkechik)

Durata: 10'

Dawn Flight (2008)

per quartetto d'archi

Prima esecuzione: Strasburgo, 26 settembre 2008 (Quartetto Arditti)

Durata: 29'

Duel à coups de gourdin (2008)

per flauto solo

Prima esecuzione: Parigi, 29 settembre 2008 (fl. Jean-Pierre Rampal)

Durata: 8'

L'Asie d'après Tiepolo (2008-2009)

per ensemble

Prima esecuzione: Witten, 24 aprile 2009 (Ensemble Recherche)

Organico: fl. (anche fl. b.), ob. (anche c. i. e ob. bar.), cl. (anche cl. b.) – perc. – pf. – vl., vla, vc.

Durata: 25'

Les Chardons d'après Van Gogh (2009)

per viola e orchestra da camera

Prima esecuzione: Torino, 9 settembre 2009 (vla Geneviève Strosser, Ensemble Orchestral Contemporain, dir. Daniel Kawka)

Organico: fl. (anche ott.), ob. (anche c. i.), cl. (anche cl. b.), fg. (anche cfg.) – cor., trb., trb.ne – perc. – 2 vli, 2 vle, vc., cb.

Durata: 20'

Uneasiness (2010)

per quartetto d'archi

Prima esecuzione: Antwerp, 13 marzo 2010 (Quartetto Arditti)

Durata: 20'

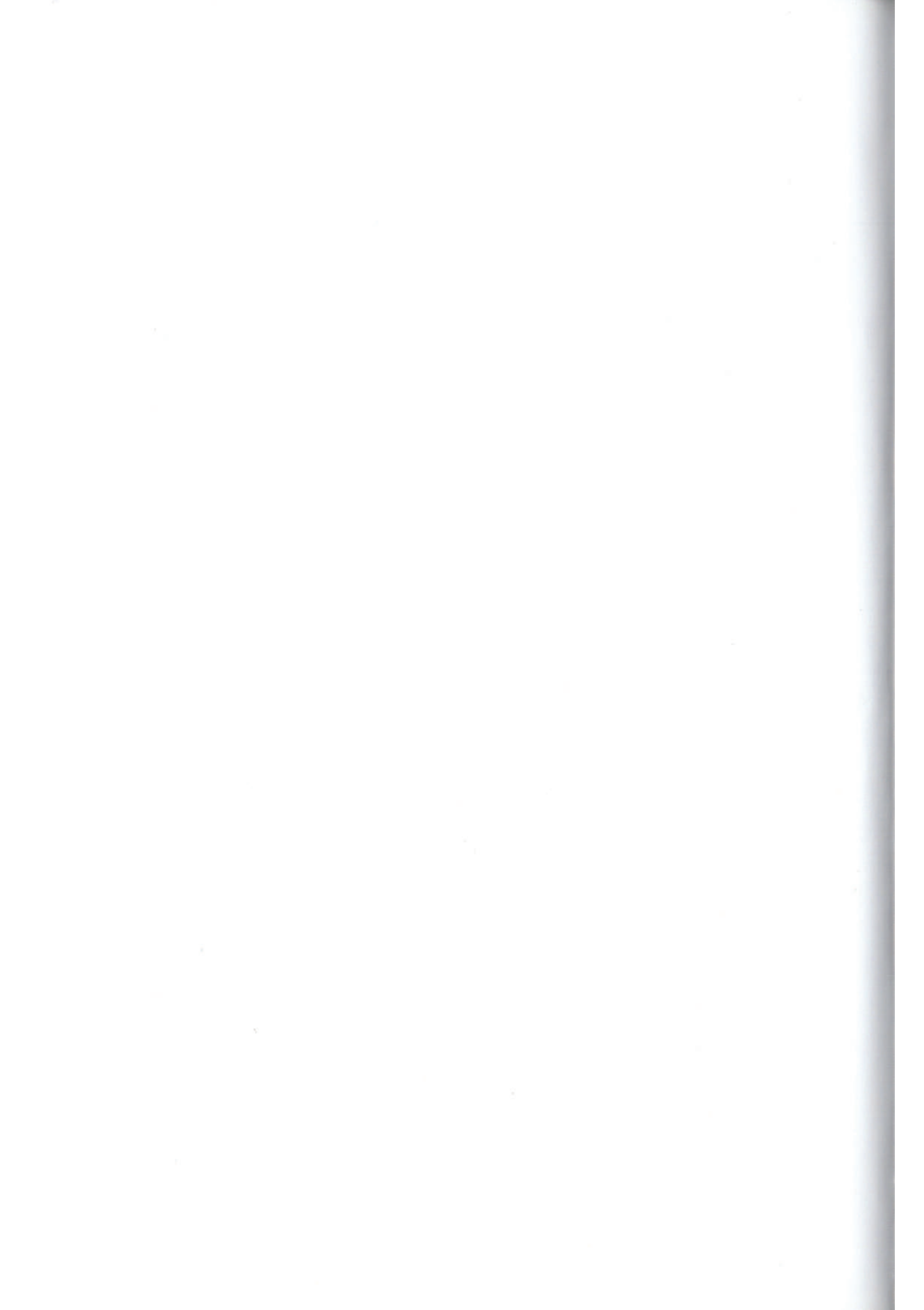
Voyage par delà les fleuves et les monts (2010)

per grande orchestra

Prima esecuzione: Nizza, 20 novembre 2010 (Orchestre Philharmonique de Nice, dir. Igor Dronov)

Organico: 4 fl. (anche 2 ott.), 2 ob., 2 c.i., 3 cl. (anche cl. in Mib), 1 cl. b., 4 fg. (anche 2 cfg.) – 6 cor., 4 trb., 4 trb.ni (anche trb.ne b.), 1 tb. – 3 perc., 2 timp., 2 a. – 16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vc., 8 cb.

Durata: 25'



Indice

11	Presentazione
12	Programma generale
19	Hugues Dufourt: la ragione sensibile <i>Introduzione di Alessandro Melchiorre</i>
29	Concerto n. 1 <i>Testo di Cesare Fertonani</i> <i>Le Cyprès blanc</i> di Hugues Dufourt
39	Concerto n. 2 <i>Testo di Giorgio Pestelli</i>
45	Concerto n. 3 <i>Testo di W. Edwin Rosasco</i>
59	Concerto n. 4 <i>Testo di Angela Ida De Benedictis</i>
79	Concerto n. 5 <i>Testo di Ingrid Pustijanac</i>
89	Concerto n. 6 <i>Testo di Paolo Petazzi</i>
95	Concerto n. 7 <i>Testo di Paolo Petazzi</i>
103	Concerto n. 8 <i>Testo di Alfonso Alberti</i>
111	Concerto n. 9 <i>Testo di Luciana Galliano</i>
119	Concerto n. 10 <i>Testo di Nicola Bizzaro</i>
127	Approfondimenti e variazioni
141	Cronologia della vita e delle opere di Hugues Dufourt <i>a cura di Raffaele Mellace</i>
143	Catalogo delle opere di Hugues Dufourt <i>a cura di Raffaele Mellace</i>

Edizioni del Teatro alla Scala

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Coordinatore scientifico
e responsabile editoriale
Franco Pulcini

Il volume *Hugues Dufourt/Percorsi di Musica d'oggi 2010*
è a cura di Luciana Pestalozza
e Cecilia Balestra

Redazione
Anna Paniale
Giancarlo Di Marco

Progetto grafico
Emilio Fioravanti
Annamaria Pecchillo
G&R Associati

In copertina: frammento da olio di Claudio Pestalozza.
Fotografia di Hugues Dufourt di Astrid Karger.

*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 2010
presso Pinelli Printing srl

© Copyright 2010, Teatro alla Scala

Prezzo del volume
€ 10,00 (IVA inclusa)



fondazione cariplo

DIAMO UN FUTURO ALLE IDEE

**OLTRE UN MILIARDO E 700 MILIONI DI EURO EROGATI
DAL 1991 AD OGGI A SOSTEGNO DI OLTRE 20.000 PROGETTI
REALIZZATI DA ENTI NONPROFIT**

Fondazione Cariplo sostiene L'ARTE E CULTURA

**(Spettacolo dal vivo, valorizzazione del patrimonio culturale,
musica, teatro e danza, archivi storici).**

Fondazione Cariplo opera in quattro settori principali: Ambiente, Arte e Cultura, Ricerca Scientifica e Tecnologica, Servizi alla Persona. Nel settore Arte e Cultura, gli interventi riguardano il patrimonio culturale, che comprende i beni archeologici, artistici, architettonici e ambientali, le biblioteche, gli archivi storici, i musei e le attività artistico-culturali. L'entità dei problemi da affrontare ci spinge ad intraprendere azioni che possano favorire le "buone prassi" e "fare scuola". Nell'ambito dello spettacolo, l'obiettivo è avvicinare alla pratica artistica tutte le persone e incrementare la partecipazione di pubblico, con particolare attenzione alle fasce sociali solitamente escluse.



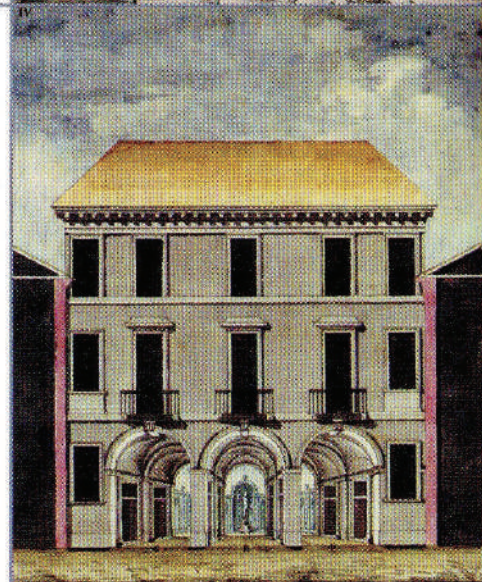
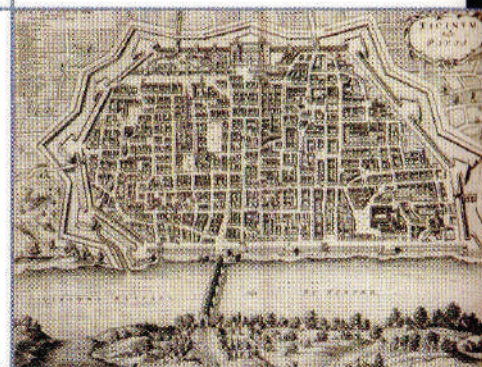
DATI RELATIVI ALL'AREA ARTE E CULTURA

2007	2008	2009	Totale
506 → progetti	512 → progetti	488 → progetti	1506 → progetti
52,5 → milioni di €	55,5 → milioni di €	60,4 → milioni di €	168,4 → milioni di €

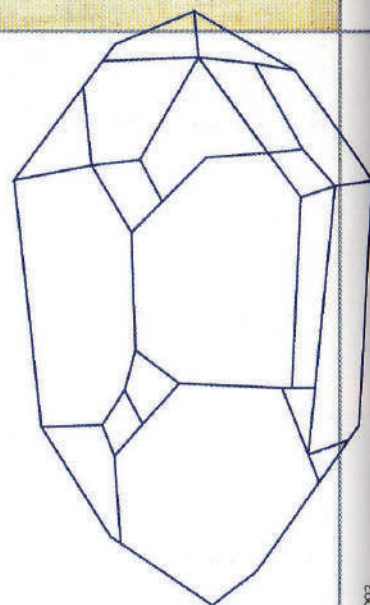
Non solo erogazioni, ma anche idee. Da alcuni anni Fondazione Cariplo realizza progetti propri.
Ecco quelli dell'area Arte e Cultura

Investire in iniziative progettuali per contribuire a migliorare la qualità della vita

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.". La Fondazione eroga contributi esclusivamente a favore di enti pubblici ed enti privati, senza scopo di lucro e sul territorio lombardo, che perseguono un interesse pubblico, sostenendo iniziative e progetti inerenti i settori del Volontariato Filantropia e Beneficenza, dell'Educazione Istruzione e Formazione, dello Sviluppo Locale ed Edilizia Popolare Locale, dell'Arte Attività e Beni Culturali, nonché della Ricerca Scientifica e Tecnologica, della Protezione e Qualità Ambientale, e della Salute Pubblica Medicina Preventiva e Riabilitativa. Perseguendo esclusivamente scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico opera con la funzione, diretta o mediata, di far crescere la società civile, di prevenire, correggere e migliorare aspetti specifici della realtà sociale, di affrontare bisogni emergenti della vita comunitaria.



Prospetto interno della corte dell'Al. "d'ag." Cavagliere D. Alessandro Arundell.



ALDO POLI
PRESIDENTE DELLA
FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA



**FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA**

MITO

**Settembre
Musica**

Torino Milano
Festival Internazionale
della Musica

03-24 settembre 2010
Quarta edizione

www.mitosettembremusica.it

Go, MITO go!

Il palcoscenico più grande d'Europa vi aspetta!



Quarto appuntamento con MITO SettembreMusica. Oltre 200 eventi fra classica, jazz, rock, pop, etnica in sale da concerto, teatri, palazzetti, piazze, cortili, parchi, chiese, musei, periferie. Grandi orchestre in arrivo da tutto il mondo, i suoni di Istanbul nella rassegna dedicata alla Turchia, i festeggiamenti per Schumann e Chopin, le star del jazz, rock e pop internazionale, spettacoli per bambini, film, incontri e tanto altro ancora ... Go, MITO go! Scopri tutto su www.mitosettembremusica.it

Entrare in MITO è facile:

Biglietteria Milano
Urban Center
Galleria Vittorio Emanuele 11/12
tel. +39.02.88464725/748
c.mitoinformazioni@comune.milano.it

Internet
www.mitosettembremusica.it
www.vivaticket.it
Call Center 899.666.805

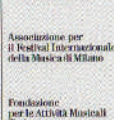


Il Festival MITO è a Impatto Zero®. Adottando al progetto di Life4Sale, le emissioni di CO₂ sono state compensate con la creazione e tutela di foreste in crescita nel Parco Rio Vallone in Provincia di Milano, e in Madagascar.

È un progetto di



Realizzato da



Con il sostegno di



I Partner del Festival



Sponsor



Media partner



Sponsor tecnici



5 EUROPA



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.

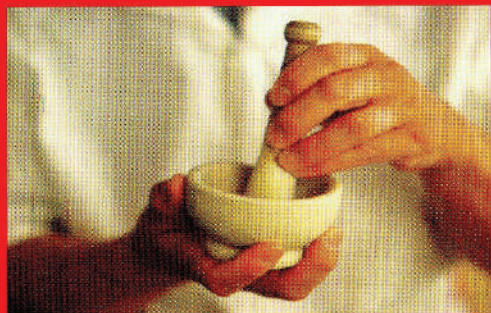
LA DIFFERENZA TRA CURARE E PRENDERSI CURA.

Da un'azienda farmaceutica ci si aspettano risposte efficaci ed efficienti alla domanda di salute. La ricerca meticolosa, la competenza scientifica possono tracciare le coordinate, ma per raggiungere le persone, serve molto di più. Occorrono passione, coinvolgimento, sensibilità. È l'attitudine che distingue noi di Takeda Italia Farmaceutici e che ci avvicina ai medici e ai loro pazienti. Un'attitudine in grado di fare la differenza. La differenza che c'è tra curare e prendersi cura.



Takeda Italia Farmaceutici S.p.A.

PASSIONE PER LA RICERCA. AMORE PER LA VITA.



Recordati è un gruppo farmaceutico europeo fondato nel 1926, quotato alla Borsa Italiana, con oltre 2800 dipendenti, che si dedica alla ricerca, allo sviluppo, alla produzione e alla commercializzazione di prodotti farmaceutici in varie aree terapeutiche: cardiovascolare, gastroenterologia, neuropsichiatria, reumatologia e terapia del dolore, urologia, compresa un'attività specializzata nelle malattie rare.

I prodotti del Gruppo Recordati sono presenti in oltre 100 Paesi.

RECORDATI

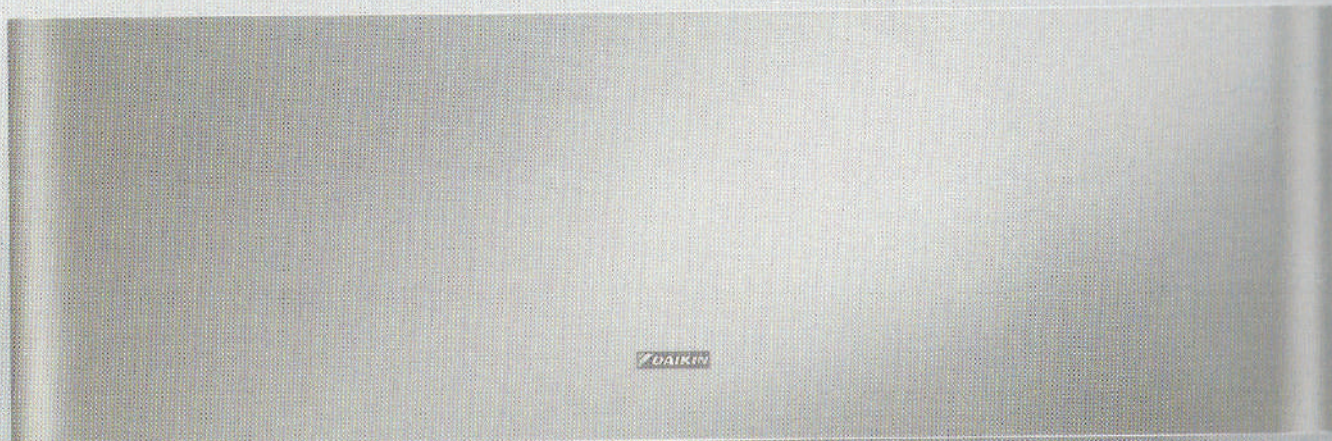
*La fiducia nel presente
Lo sguardo nel futuro*



RECORDATI



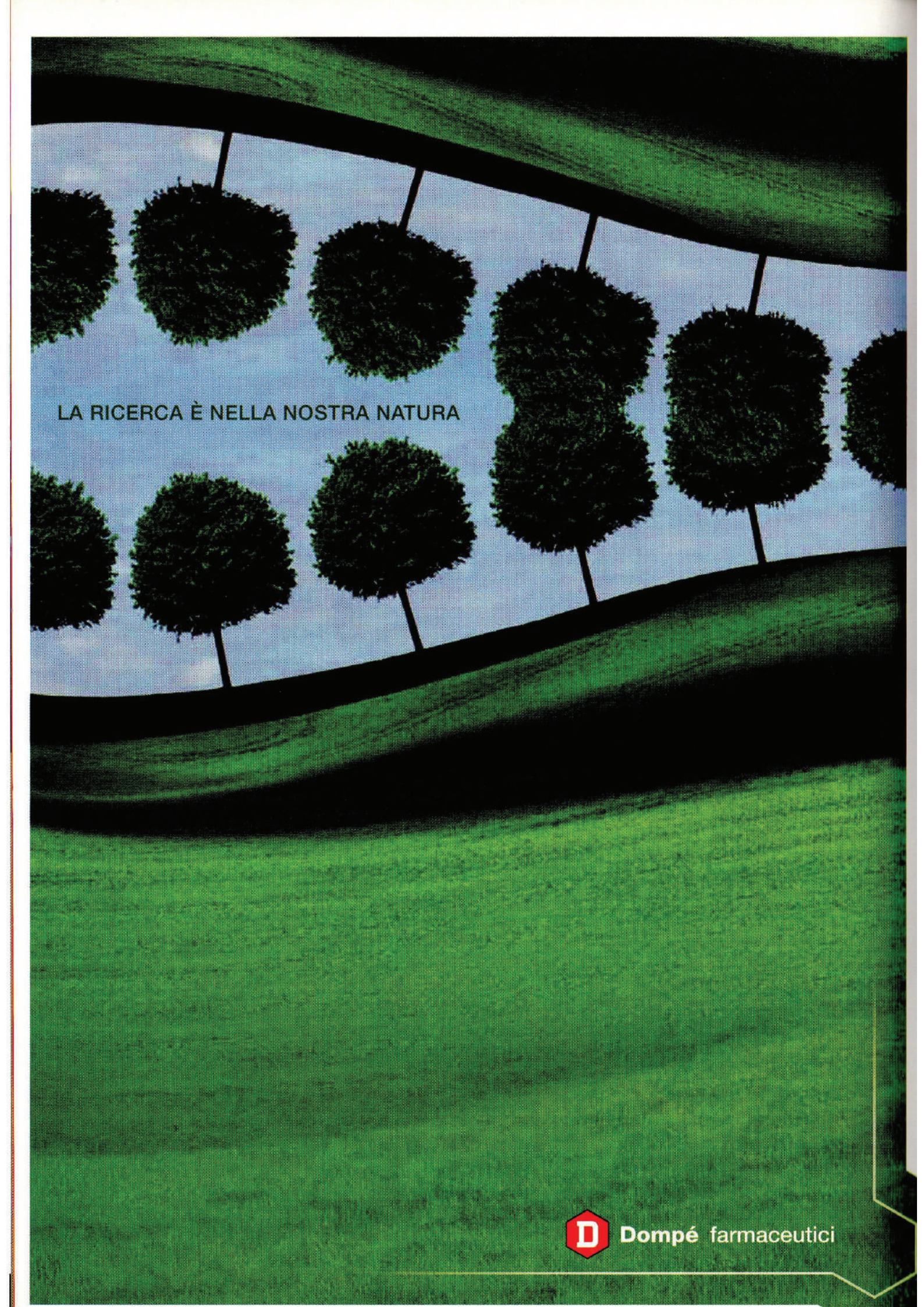
Il clima per la vita.



DAIKIN EMURA. UN PEZZO DA COLLEZIONE.

Nasce il primo climatizzatore
di **puro** design, ideale per apprezzare
la **purezza** della musica d'autore.

www.daikinemura.it



LA RICERCA È NELLA NOSTRA NATURA



Dompé farmaceutici



classica E
**PHILIPPE
DAVERIO**

MUSIC
& BOOK
GALLERY

LIBRO+DVD

PRESENTANO

MUSIC & BOOK GALLERY

MUSICA E LETTERATURA FINALMENTE INSIEME

DVD

FRYDERYK CHOPIN

24 PRELUDI, 2 NOTTURNI

MIKHAIL RUDY, PIANO

LIBRO

FRANZ LISZT

Vita di Chopin

SETTEMBRE

**24 PRELUDI
2 NOTTURNI**

Chopin

suonato da Rudy
raccontato da Liszt



UN PREZZO
DA REPLICA
€ 29.90

www.musicandbookgallery.it

Amadeus

Fatti accompagnare nei segreti della grande musica
dalla rivista che da vent'anni offre un panorama completo
dell'attualità musicale insieme ad approfondimenti
storici e musicologici con un linguaggio accessibile a tutti.
E poi recensioni, calendari, interviste,
rubriche, consigli d'ascolto e d'acquisto



Nel cd: interpreti straordinari, registrazioni inedite,
raffinate proposte musicali, guida all'ascolto

www.amadeusonline.net

Per abbonarsi:

www.amadeusonline.net/abbonamento.php

costo per un anno

€ 84,00 (invece di € 120,00)

(solo per l'Italia spese postali incluse)

ALFRED, ALFRED • ATEM •

ARIE • CONCERTO GROSSO • DIARI

'83 • DIARIO '76 • ECO •

ESA (IN CAUDA V) • O SI RIDE •

FERE (IN CAUDA IV) • PORTAL • MIDI

• IN CAUDA • IN CAUDA II • IN CAUDA

III • PROM • SINFONIA OP. 63 "ANTON

WEBERN" • ALGO III • ALGO

IV • CADEAU • CLOCHES • FANFARA

• FERIA • FLAG • A FRANÇOISE •

HOLLY • LEM II • MARCHES II • POLL

• PUPPENSPIEL III • REFRAIN II •

REFRAIN III • CONCERTINO I • MIDI

LE RUISSEAU SUR L'ESCALIER •

SWEET • BASIL • CEROCCHI 70 •

ALAMARI • DARKNESS • ALGO II •

TEMA • ABOUT... • AL • ALA •

ARPÈGE • AVE • BLOW • BOK •

CHANTAL • CIGLIO II • CIGLIO III •

CINIS II • CLOCHES II • CLOCHES III •

FRAIN • LUCI III • OMAR • DUETTO I

• FILI • RONDA • LAME II • THE

HEART'S EYE • HET • HOT • JAY •

MARI II • RASCH • RASCH II •

REFRAIN • REFRAIN IV • SERENATA II

• SESTETTO • SINCRONIE •

SINCRONIE II • SPICE (RONDA N. 2) •

LA SOURIS SANS SOURIRE • DE PRÈS

• SMALL • SMALL II • SPIRI •

TRIPLUM • CIGLIO • MARI • MIDI II •

AAHIEL • ABYSS • AN ANGEL WITHIN

MY HEART • CINIS • ... ED INSIEME

BUSSARONO • STILL • FLANS •

LATE IN THE DAY (I) (RONDA N. 3) •

RIMA • CHE • OMBRA • MADRIGAL

• ARGOT • SHE • L'ULTIMA SERA •

ALI • CLAIR • CLAIR II • FERIA II •

FERIA III • FERIA IV • FRANÇOISE

VARIATIONEN • INCISI • LAME • LEM

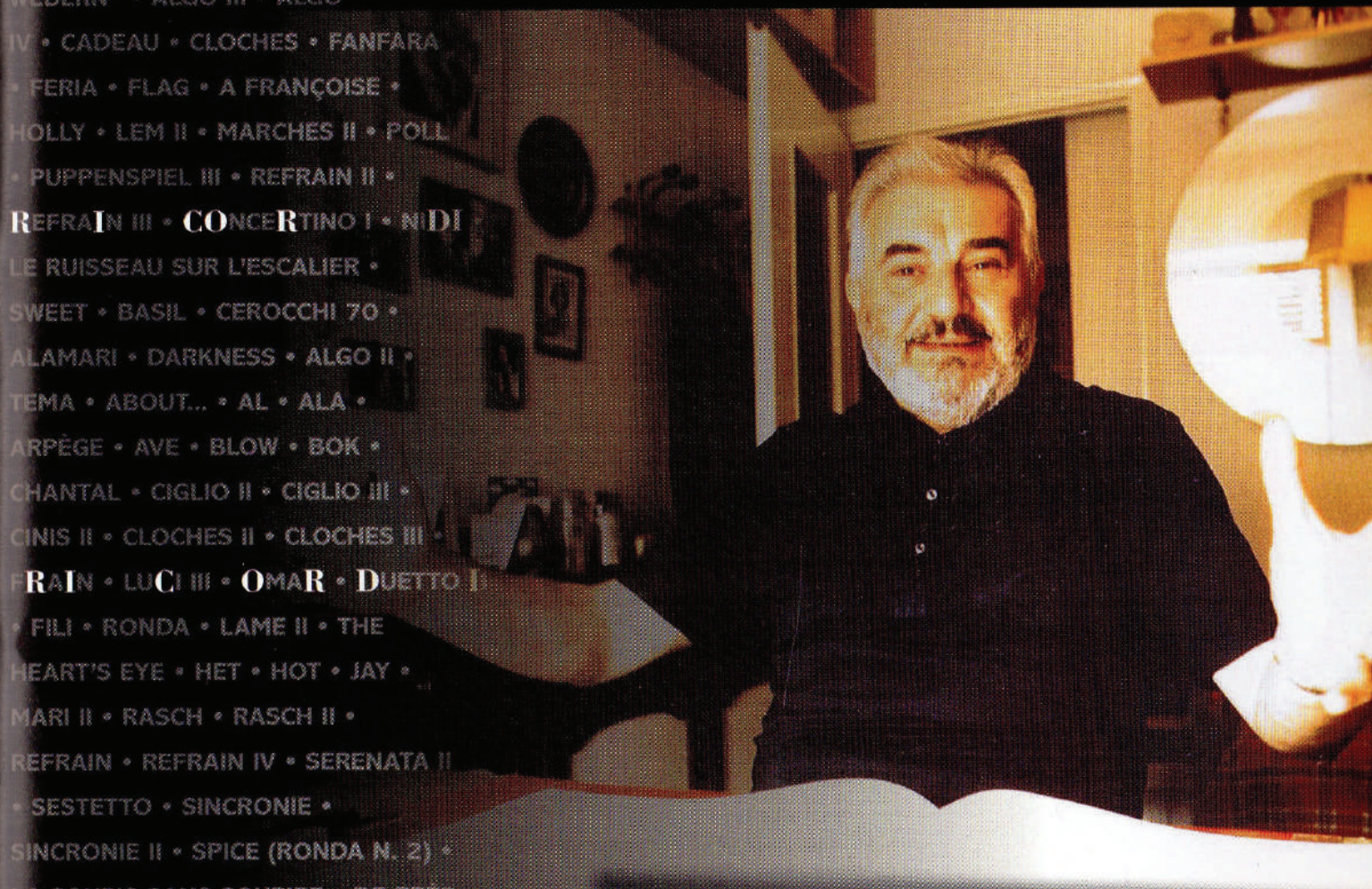
• LUCI • MARCHES • SCAGLIE •

SHORT • SOFT • SWEET • TELL • TILL

• L'ARTE DELLA FUGA (I/XIV)

Franco Donatoni

1927 - 2000



**Franco Donatoni
e CASA RICORDI
UN SODALIZIO DURATURO**

*ciao
Franco*

19° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

Percorsi di Musica d'Oggi 2010

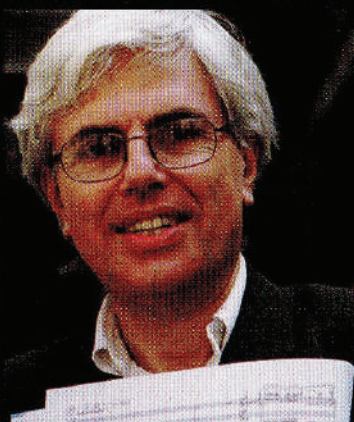
Pasquale Corrado
Quintessence (2009)
per quintetto di fiati
Conservatorio G. Verdi
Sala Puccini
Quintetto Bibiena
mercoledì 6 ottobre



Luca Mosca, compositore e pianista

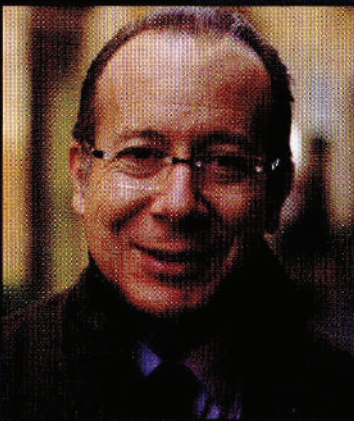
Documentario su
Mr. Me, opera comica in un atto
su libretto di Gianluigi Melega
Proiezione video di Classica Sky

Dodici Preludi (dai 24 Preludi, 1982/83)
Otto Capricci (dai 24 Capricci, 1989)
Rime arabe (1995)
I giorni e le notti (2001)
Spazio Sirin
venerdì 8 ottobre



Luca Mosca
Words to score a Rhyme
Libro II (2005)
Quindici haiku
su testi di Gianluigi Melega
per voce femminile, violino,
violoncello e pianoforte
Auditorium San Fedele
Scharoun Ensemble Berlin
Alda Caiello, soprano
domenica 10 ottobre

Ivan Fedele
Immagini da Escher (2005)
per ensemble
Auditorium San Fedele
Ensemble Algoritmo
dir. Marco Angius
mercoledì 13 ottobre



Giornata di studio
su Hugues Dufourt
La musica spettrale:
bilancio e prospettive
Ivan Fedele
*L'influenza dello spettralismo
sulla nuova musica italiana*
Teatro dell'Arte
sabato 23 ottobre

Giornata di studio
su Hugues Dufourt
La musica spettrale:
bilancio e prospettive
Jean-Luc Hervé

Le modèle naturel aujourd'hui
Teatro dell'Arte
sabato 23 ottobre



Franco Donatoni
Lumen (1975)
per sei strumenti
Conservatorio G. Verdi
Sala Puccini
Texture Ensemble
dir. Pierre Hoppé
venerdì 5 novembre



Edizioni Suvini Zerboni • SugarMusic S.p.A.

Galleria del Corso, 4 • 20122 Milano • tel. 02-770701 • www.esz.it

e-mail: suvini.zerboni@sugarmusic.com



GILBERTO CAPPELLI
ROSSO

per ensemble
Scharoun Ensemble Berlin
Commissione di Milano Musica
Milano, Auditorium San Fedele
10/10/2010

FRÉDÉRIC DURIEUX
THE POSSIBILITIES

per 8 violoncelli
Marc Coppey e Pauline Bartissol,
Delphine Biron, Honorine Schaeffer,
Pierre Cordier, Thomas Duran, Sylvain
Rolland, Dimitry Tsyphkind
Eglise de La Grave, Festival Messiaen
au Pays de la Mije
08/08/2010

FRANCESCO FILIDEI
OGNI GESTO D'AMORE

per violoncello e orchestra
Francesco Dillon, violoncello
Radio-Sinfonieorchester Wien
Stefan Asbury, direttore
Monaco, Herkulessaal, Residenz
02/05/2010

CLEMENS GADENSTÄTTER
**PICTURES OF AN EXHIBITION/
ICONOSONICS 3**

per ensemble
Ensemble l'Instant Donné
Reims, Festival Scenes d'Europe
Commande musicale du
Ministère de la Culture et de la
Communication Français
09/12/2010

ADRIANO GUARNIERI
TENEBRAE

Cantata video-scenica per soli, voci
su nastro, ensemble di 14 esecutori e
live electronics su testi di M. Cacciari
Alda Caiello, Sonia Visentin, soprani
Antonio Giovannini, controtenore
Luigi Ceccarelli, regia del suono
Pietro Borgonovo, direttore
Ensemble Teatro dell'Opera di Roma
Cristina Mazzavillani Muti, regia
Ravenna Teatro Alighieri **18/06/2010**
Roma Teatro Nazionale **16/10/2010**
Coproduzione Ravenna Festival -
Teatro dell'Opera di Roma

LUCALOMBARDI

E. Concerto per flauto e orchestra

Emmanuel Pahud, flauto
Kansas City Symphony Orchestra
Michael Stern, direttore
Commissione KSCO
Kansas City, Lyric Theatre
19/02/2009

GIACOMO MANZONI
KOKIN b

per 2 soprani e orchestra
OSN Rai
Marco Angius, direttore
Torino, Auditorium Rai
19/11/2010

RICCARDO PANFILI
LE ROI BOMBANCE

per 4 percussionisti
OSN Rai
Fabio Maestri, direttore
Torino, Auditorium Rai
08/02/2010

DA ACROBATA A CLOWN

per voce recitante e ensemble
Daniele Formica, voce recitante
Ensemble InCanto
Fabio Maestri, direttore
Ravello Festival
Belvedere di Villa Rufolo
08/07/2010

PAOLO PEREZZANI
AU BORD DU SENS

per otto voci soliste, quattro percus-
sionisti, quattro orchestre infantili, 160
voci non professionali
Testi di Jean-Luc Nancy
Neue Vocalsolisten Stuttgart
Ostfildern (Stuttgart)
Festival Zukunftsmusik
01/10/2010

TRE POESIE IN FORMA DI SUONO

per chitarra e percussioni
Elena Cäsoli, chitarra
Matteo Bonanni, percussioni
Commissione di Milano Musica
Milano, Teatro Elfo Puccini
25/10/2010

LUCIARONCHETTI
NARRENSCHIFFE

azione *in-transit* per 3 attori, 5 solisti,
big band, coro di voci maschili,
skateboarders e passanti
N. Bodurov, N. Markovic (trombe),
V. Pachov (trombone), M. Poore
(tuba), W. Winkel (percussioni)
Express Brass Band, Wolfli Schlick
(direttore) M. Hakenbeck,
A. Schönhofer (drammaturgia)
T. Seelig (audio design e editing),
C. Ward (direzione), S. Eberle
(produzione), B. Weber (regia)
Monaco, Munich Opera Festival
Commissione Bayerische Staatsoper
29/06-20/07/2010

STUDIO DETTO DEI VENTI

a medley attempt for 4 voices
Neue Vocalsolisten
Stoccarda, Theaterhaus
17/07/2010

PROSOPOPEIA

per ensemble vocale e strumentale
Vocal Ensemble Kassel
Kammerensemble Neue Musik Berlin
Eckhart Manz, conductor
Kassel, Internationales Heinrich-
Schütz-Fest 2010/Kasseler Musiktage
30/10/2010

SALVATORE SCIARRINO
FANOFANIA

per ensemble
Klangforum Wien
Beat Furrer, direttore
Wittener Tage für Neue Musik
25/04/10

LA PORTA DELLA LEGGE

Quasi un monologo circolare
Libretto di S. Sciarrino (da Kafka)
Interpreti: Ekkehard Abele,
Michael Tews, Gerson Sales
Sinfonieorchester Wuppertal
Hilary Griffiths, direttore
Regia di Johannes Weigand
Lincoln Center Festival
Gerald W. Lynch Theatre
del John Jay College
20/07/2010

3.-27. März 2011

Zoom

Gielen
Cerha
Schnebel
Kessler

**Licht
spiel
musik**

**Focus
Streich
quartett**

**Szenen
wechsel**



salzburg
biennale

www.salzburgbiennale.at



IO PRETENDO DIGNITÀ

DIRITTI UMANI = MENO POVERTÀ

**AMNESTY
INTERNATIONAL**



La povertà non è una condizione inevitabile né permanente ma è il frutto di ingiustizia, discriminazione e violenza. È la conseguenza di violazioni dei diritti umani che cancellano la dignità delle persone e impediscono loro di vivere in un alloggio adeguato, di ricevere cure mediche essenziali e avere intorno un ambiente non compromesso.

Sostieni Amnesty perchè senza i diritti umani, non sarà possibile sconfiggere la povertà.



Via G. Battista De Rossi, 10
00161 Roma
Tel: (+39) 06 44901
Fax: (+39) 06 4490222
www.amnesty.it
info@amnesty.it
C.F. 03031110582