
35° FESTIVAL MILANO MUSICA

LONTANANZE CREATIVE

PERCORSI DI MUSICA D'OGGI
26 APRILE_6 GIUGNO 2026

MILANOMUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA
MUSICA CONTEMPORANEA



TEATRO ALLA SCALA





GALLERIE D'ITALIA

Un museo. Quattro sedi.

Milano | Napoli | Torino | Venezia

Dove la cultura è dialogo
tra **arte** e **società**.

GALLERIEDITALIA.COM

GALLERIE D'ITALIA

INTESA  SANPAOLO

35° Festival Milano Musica
Percorsi di musica d'oggi 2026

26 aprile – 6 giugno

LONTANANZE CREATIVE

concerti sinfonici e da camera
musica elettronica e video
residenze artistiche
performance e dialoghi en plein air

Teatro alla Scala
Auditorium Angelicum
Chiesa di Sant'Angelo
Conservatorio G. Verdi di Milano
Fabbrica del Vapore
MEET Digital Culture Center
Palazzo Invernizzi
Piazza Sempione
Pirelli HangarBicocca
Teatro Arsenale
Teatro Elfo Puccini
Teatro Gerolamo
Teatro PuntozeroBeccaria

8 prime esecuzioni assolute e 13 prime in Italia
incluse 8 commissioni e co-commissioni internazionali

Georges Aperghis
Giovanni Bertelli
Silvia Borzelli
Carmine Emanuele Cella
Jérôme Combier
Milica Djordjević
Peter Eötvös
Beat Furrer
Stefano Gervasoni
Adriano Guarnieri
Georg Friedrich Haas
Juste Janulytė
Riccardo Nova
Enno Poppe
Alberto Posadas
Benjamin Scheuer
Lorenzo Troiani
Giovanni Verrando

main partner

INTESA  SANPAOLO

GALLERIE D'ITALIA
MILANO

Alcuni concerti sono registrati e trasmessi
in diretta e in differita da

Rai Radio 3

Il 35° Festival Milano Musica è realizzato da



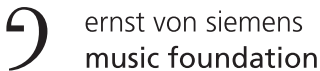
in collaborazione con



con il sostegno di



main partner



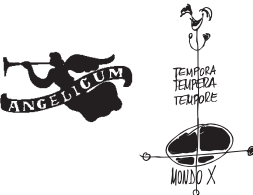
Il Festival Milano Musica è

Soggetto di rilevanza regionale

membro di



e in collaborazione con



media partner



partner tecnici

audio sistemi - Milano



Associazione per la musica contemporanea
fondata da Luciana Pestalozza

Soci Fondatori	Soci onorari	Presidenti onorari	Direttrice	Soci sostenitori	Soci ordinari	
Rosellina Archinto	Giuseppe Sala	Rosellina Archinto	Cecilia Balestra	Luisa Acerbi	Maria Majno	Enzo Beacco
Duilio Courir	Sindaco di Milano	Paolo Martelli		Carlo Ajmar	Margherita Majno	Barbara Bianchini
Antonio Magnocavallo			Consulente artistico	Laura Ajmar	Fabio Malcovati	Alessandro Bono
Paolo Martelli	Fortunato Ortombina	Consiglio direttivo	Paolo Petazzi	Marzio Giuseppe Armanini	Massimo Marchi	Franco Bulega
Patrice Martinet	Sovrintendente	Paolo Lazzati		Alighiera Azzini	Marilù Martelli	Sergio Canapini
Sergio Marzorati	e Direttore artistico	Presidente		Cecilia Balestra	Paolo Martelli	Eliana Carbone
Francesco Micheli	del Teatro alla Scala		Comitato artistico	Francesco Barcella	Maria Elisabetta Meneghello	Maria Isabella De Carli
Luciana Pestalozza		Daniele Abbado	Mauro Bonifacio	Anna Carla Bassetti	Annarosa Meoni	Anna Fabbris
Giuseppe Russo	Gianluca Latini	Paolo Biscottini	Gianmario Borio	Giovanni Battistini	Chiara Merzagora	Filippo Ferrario
	Direttore RAI Centro	Antonio Calabrò	Gianluigi Mattietti	Laura Bosio	Gianfranco Messina	Nicoletta Geron
	di Produzione di Milano	Ralph Fassey	Marco Mazzolini	Riccardo Brambilla	Valerio Miotti	Mara Gualdoni
		Giovanni Iudica	Fortunato Ortombina	Simone Brero	Anna Rachele Nardella	Ermanno Guarneri
	Massimiliano Baggio	Gianluca Latini	Paolo Petazzi	Patrizia Brighi	Markus Ophälders	Gabriele Guarneri
	Direttore del	Dominique Meyer	Direttore della	Giovanni Carosotti	Paolo Paolini	Donatella Gulli
	Conservatorio	Fortunato Ortombina	Comunicazione	Guido Casati	Maurizio Pedoja	Danilo Kaddouri
	G. Verdi di Milano	Ernesto Schiavi	del Teatro alla Scala	Anna Crespi	Carlo Penzo	Luca Kaufman
			Paolo Besana	Clara Dell'Acqua	Lia Penzo	Valentina Sophie Kaufman
	Salvatore Accardo		Organizzazione	Enrica De Pirro	Giulio Pestalozza	Tiziana Magliocchetti
	Alfred Brendel		e produzione	Luisa Donzelli	Paolo Petazzi	Massimo Marchi
	Riccardo Chailly		Martina Mariani	Silvia Facchini	Fabio Pineider	Franco Merlo
	Hugues Dufourt		Fabio Pedroli	Daniela Ferrari	Francesca Pola	Bruno Dorianò Milone
	Francesco Filidei		Supporto organizzativo	Donata Ferrari	Giuseppe Polimeni	Fiammetta Matilde Morisani
	Luca Francesconi		Vito Nacci	Alberto Ferré	Grazia Polimeni	Piergiorgio Nicolazzini
	György Kurtág		Amministrazione	Letizia Ferré	Luigi Riboldi	Stefano Pacifici
	Helmut Lachenmann		e sviluppo	Aldo Fiacco	Franca Sacchi	Paolo Rota
	Giacomo Manzoni		Alessia Tagliabue	Fondazione	Orsola Ricciardi Spinola	Ilia Semeia
	Maurizio Pollini		Comunicazione	Antonio Carlo Monzino	Sabina Tersaroli	Marina Vaccarini
	Salvatore Sciarrino		Raffaella Valsecchi	Alessio Fornasetti	Maria Desirée	Franca Vannotti
				Riccardo Gianni	Tinelli di Gorla	Giuliana Verga
			Promozione	Tullia Gianoncelli	Mario Varaldo	Itala Vivan
			Irene Romagnoli	Angela Giuberti	Ivano Vassena	Brigitte Zanetti
			Biglietteria	Lorenzo Giubileo		Bianca Maria Zedda
			Angela Gerlando	Giovanni Iudica		Anna Zerbinati
				Lorenza Sibilia Iudica		
			Educational	Enrico Lainati		
			Giuseppe Califano	Valeria Lapi Marmo		
			Francesco Venturi	Paolo Lazzati		
				Giovanna Le Cardinal		

**Come
commissionare
nuove opere
e usufruire
dell'Art Bonus**

Nel corso della storia, sono numerosi i mecenati che hanno affermato concretamente la volontà di sostenere la creazione di nuova musica: dal conte Waldstein, a cui Beethoven dedica la omonima Sonata, al principe Razumovsky, che gli commissiona i tre celeberrimi *Quartetti per archi* op. 59, fino al direttore d'orchestra e mecenate svizzero Paul Sacher, che commissiona numerosi nuovi lavori, ormai entrati nel grande repertorio, a Stravinskij, Bartók e Richard Strauss, nonché a Birtwistle, Carter, Lutoslawski, tra gli altri.

Tutto ciò è possibile anche oggi, attraverso un'elargizione liberale al **Fondo per la Nuova Musica**, finalizzato in particolare al sostegno dei compositori, con commissioni di nuove opere, e all'organizzazione della prima assoluta o italiana dell'esecuzione.

La donazione permette di usufruire delle agevolazioni previste dall'**Art Bonus**, che garantisce – anche per i Festival sostenuti dal MiC, tra cui Milano Musica – un incentivo fiscale sotto forma di credito d'imposta, che consente di recuperare il 65% dell'erogazioni liberali a sostegno delle attività istituzionali.

Possono effettuare donazioni con Art Bonus persone fisiche e giuridiche. La donazione effettuata con Art Bonus consente alle persone o alle imprese di recuperare, al momento della dichiarazione dei redditi, il 65% di quanto versato sotto forma di credito d'imposta in tre quote di pari importo distribuite nell'arco di tre anni. Ad esempio, se l'erogazione è stata di 500 euro, sarà possibile recuperare 325 euro in tre anni.

È possibile effettuare la donazione a mezzo bonifico bancario, indicando: BENEFICIARIO: Milano Musica Associazione per la musica contemporanea; IBAN IT54W0335901600100000010284

CAUSALE: Art Bonus - Milano Musica Associazione per la musica contemporanea

Codice fiscale o p. IVA del mecenate

Gli uffici dell'Associazione sono a disposizione per ogni approfondimento (amministrazione@milanomusica.org).

Fondo per la Nuova Musica
dedicato a Luciana Abbado Pestalozza

**Milano Musica
ringrazia
gli Artisti
e i Mecenati
che negli anni
hanno aderito
al Fondo:**

Luisa Acerbi
Chitose Asano
Cecilia Balestra e Markus Ophälders
Giovanni Battistini
Barbara Bianchini
Alfred Brendel
Sergio Canapini
Gianluca Capuano
Silvia Facchini
Luca Francesconi
Paolo Lazzati
Maria Majno
Laura e Paolo Martelli
Valerio Miotti
Maurizio Pollini
Vadim Repin
Luigi Riboldi
Antonio Luigi Roberto
Orsola Ricciardi Spinola
Daria Tinelli di Gorla
Desi Tinelli di Gorla
Bianca Maria Zedda

Mitsubishi Electric Europe B.V. - Filiale italiana
nell'ambito del programma
di Responsabilità Sociale d'Impresa



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



FONDATORI PERMANENTI



FONDATORI SOSTENITORI



FONDATORI EMERITI



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

Consiglieri

Giovanni Bazoli
Barbara Berlusconi
Diana Bracco
Giacomo Campora
Claudio Descalzi
Marcello Foa
Melania Rizzoli
Fortunato Ortombina

SOVRINTENDENTE
E DIRETTORE ARTISTICO
Fortunato Ortombina

DIRETTORE MUSICALE
Riccardo Chailly

DIRETTORE
DEL CORPO DI BALLO
Frédéric Olivieri

DIRETTORE DEL CORO
Alberto Malazzi

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente

Gianluca Albo

Membri effettivi

Lucia Calabrese
Antonio Cattaneo



**Cecilia
Balestra**

Lontananze creative... e pancromatiche

Nuovamente quest'edizione raccoglie la sollecitazione di Luigi Nono: «Caminantes, no hay caminos, hay que caminar» (Viandanti, non ci sono vie, c'è da camminare), tratta da una poesia di Antonio Machado. Milano Musica riflette sulla necessità e sul desiderio di essere aperti all'ascolto, disponibili a cercare nuove vie e a esplorare il potenziale creativo dell'alterità, in una prospettiva che si espanderà progressivamente nelle future programmazioni.

Il titolo riecheggia la tensione, che può essere produttiva e creativa, tra polarità lontane; immagina la forza dell'altro e dello scambio interculturale; allude alla pluralità di colori e di scelte possibili che il programma presenta legando, in una luce di taglio, opere e lavori di compositori di generazioni diverse, a partire da due omaggi rilevanti a Morton Feldman e György Kurtág; invita a interrogare la profondità della percezione, dalle intonazioni microtonali alle infinite possibilità di organici rari, oggi sempre più esplorati. Le fantasie cromatiche di Piero Dorazio si legano all'immagine del Festival grazie alla partnership con le Gallerie d'Italia.

Nel ricordare Maurizio Pollini, ci interroghiamo nuovamente sul rapporto tra scrittura e interpretazione – a partire dalla rilevanza sempre maggiore che acquista oggi il rapporto tra compositore ed esecutore – e allo stesso tempo indaghiamo il potenziale artistico della memoria orale nella trasmissione culturale.

L'immaginario degli spazi coinvolti innerva la programmazione in arcate che intendono testimoniare il significato culturale, sociale e politico del fatto artistico: dal Teatro alla Scala, attraverso residenza interculturale alla Fabbrica del Vapore fino alla serata al Teatro PuntoZeroBeccaria, sono protagonisti gli strumenti a percussione. Torna nel circuito musicale l'Auditorium Angelicum. Grazie a Zona K con la performance *Signal in Milan*, le azioni fuggitive al parco Sempione del 2023 riscoprono l'esperienza sorprendente della musica che irrompe nel ritmo cittadino. L'elettronica è al centro dei concerti in Pirelli HangarBicocca e al Teatro Gerolamo.

In questa edizione vengono a convergere due traiettorie portate avanti da Milano Musica dal 2010... la ricerca artistica e la musica come strumento di sviluppo e di inclusione sociale, nel nostro paese e in Mozambico, con la conclusione del progetto di cooperazione culturale *Construindo com a Música* (2022-2026) – azione congiunta del Ministério de Educação e Cultura del Mozambico, AGAPE ets, in collaborazione con il Comune di Milano, Milano Musica e Associazione Diapason Progetti Musicali, finanziato dal MAECI attraverso l'Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo.

In questo contesto, due importanti residenze artistiche in Mozambico, nel 2024 e nel 2025, con Minh-Tâm Nguyen, Alexandre Esperet, Thibaut Weber delle Percussions de Strasbourg, e Matchume Zango insieme ad altri musicisti mozambicani, hanno portato a un primo passo di conoscenza, il più possibile da vicino, di una ricchissima tradizione musicale che potremo iniziare a condividere nel Festival.

A tutti coloro che sono con noi e che continuano a rendere possibile questo festival: *Warethwa!* ovvero un augurio poetico in lingua chope, parlata nel distretto di Zavala, terra d'origine della timbila... un invito al coraggio, alla forza, un gesto di saluto benaugurale e amicale.

An abstract graphic design featuring several torn paper strips. A large, vibrant red strip is positioned diagonally across the upper right. A smaller, dark green strip is layered over it, extending from the top center towards the bottom right. To the left of the green strip is a light beige or cream-colored strip. In the bottom left corner, there is another red strip, partially visible. The edges of all strips are irregular and torn, giving a layered, collage-like appearance against a plain white background.

**DALL'1 OTTOBRE
AL 19 NOVEMBRE 2013**

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA PROMOZIONE CULTURALE MUSICALE

TEATRO ALLA SCALA
Teatro alla Scala

TEATRO MUSICALE MILANO SINFONICA E DA CAMERA ELETTRONICA
INCONTRI CON COMPOSITORI E INTERPRETI PRESENTAZIONI

5 commissioni Milano Musica
2 prime assolute
5 prime italiane



mar. 6.10 / ore 20.30
BASILICA DI SAN SIMPLICIANO
La dolce mestiere
Gaspero direttore
Michele Campanella / Strosser violini
Andrea FELDMAN, VIOLIN
per Riccardo Lisciani Pistoletta

ven. 11.10 / ore 20
dum. 13.10 / ore 15
AUDITORIUM DI MILANO
Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi
Nikolaus Harnoncourt / Strosser violini
FELDMAN, TAKEKIMITSU
in coproduzione con
Fondazione Orchestra Sinfonica e
Coro Sinfonico di Milano
Gruppo Verdi nell'ambito della
Stagione Sinfonica 2013-14

mar. 16.10 / ore 20.30
AUDITORIUM SAN FERRELLI
med ensemble
Artisti in residenza 2012-2014
FELDMAN, GAGE, SEITHER,
TUNICCI

mar. 22.10 / ore 20.30
AUDITORIUM GRUPPO 24 ORE
New Vocalists Ensemble Stuttgart
CLAUDIO ALBA, FELDEL,
SCARABINO

ven. 25.10 / ore 20.30
sab. 26.10 / ore 20.30
PICCOLO TEATRO STUDIO
PERCORSI CAMMINANTI
di Giorgio Battistelli
danza
"Giorgio Bassanconi"
dell'Accademia
Teatro alla Scala
Antonio Gasparotto
Massad attore
Battistelli regia
Liscianella (anche costumi luci)
Vedette live elettronica

jun. 4.11 / ore 20.30
PICCOLO TEATRO STUDIO
THREE ROOMS
RepertorioZoro
artisti in residenza 2012-2014
PEROCCI, COLL, LANZA, VALLE

gio. 7.11 / ore 20.30
AUDITORIUM GRUPPO 24 ORE
Synth Quartet
Timothy pianoforte
FELDMAN

jun. 11.11 / ore 20
TEATRO ALLA SCALA
Shostakovich Quartet
BERG, FRANKSON, KURTAG,
JANACEK

sab. 16.11 / ore 20.30
AUDITORIUM DI MILANO
Otto Sinfonietta
Egon Ullrich direttore
BRATANJA, CLIPSHORN, LINDBERG,
WALLIN, NEES

dom. 18.11 / ore 20.30
TEATRO ELIO PICCOLI
DANZA PREPARATA
Barbara Bassolett
Hindl pianoforte
Worka coreografia alla scena luci
Gage

Abbreviazioni e biglietti
Biglietteria al Teatro alla Scala
presso il Segretariato del Teatro alla Scala
via Broletto 15 - 20121 Milano
tel. 02.881.147
Milano Musica - Associazione
per la Musica Contemporanea
via Rovato 32 - 20129 Milano
tel. 02.402.3078
www.milanomusica.org
www.teatroallascala.org

Feldman Morton

22° FESTIVAL DI MUSICA D'OGGI 2013

percorsi di musica d'oggi

per ricordare
Luciano Pistoletta

Sponsor istituzionale
INTESA  SANPAOLO


autunno americano

È dunque naturale che nel programma del 2026 si ricordi la presenza fuori dagli schemi di Giacinto Scelsi, e che non manchino omaggi retrospettivi in occasione del centenario della nascita di Morton Feldman e di György Kurtág. Feldman e Kurtág hanno in comune solo l'anno di nascita; ma non si può dimenticare l'amore di entrambi per Samuel Beckett, che ebbe nella loro opera conseguenze molto significative. Dei due solo Feldman (1926-1987) ebbe modo di incontrare personalmente Beckett, a Berlino nel 1976 in circostanze che egli stesso ha narrato in termini vagamente surreali. Da questo incontro è nato uno dei capolavori più affascinanti di Feldman, *Neither (Né l'uno né l'altro)*, la sua unica "opera", che fu rappresentata a Roma nel 1977, e che potremo ascoltare in forma di concerto con il soprano Livia Rado e l'Orchestra di Padova e del Veneto diretta da Marco Angius. Si

avrà la testimonianza di Michelangelo Pistoletto, l'artista che fu il primo e finora unico che ideò le scene per *Neither* a Roma (dirigeva allora Marcello Panni). In altra serata il Trio di Parma sarà interprete del Trio (1980), che nella sua ampiezza documenta la concezione del tempo musicale sospeso e dilatato di Feldman nella piena maturità.

Kurtág invece non ebbe rapporti personali con Beckett e ai suoi testi si rivolse soltanto dopo che era scomparso nel 1989. Tuttavia testi di Beckett fecero parte del mondo del compositore ungherese fin dal 1957: in quell'anno a Parigi egli poté assistere a una delle prime rappresentazioni di *Fin de partie*, di cui mezzo secolo dopo musicò alcune scene nella sua prima opera. Il 19 febbraio 2026 Kurtág ha festeggiato il suo centesimo compleanno, è ancora in piena attività (a Budapest il 20 febbraio scorso si è ascoltata una sua novità), e nel concerto a lui dedicato si potrà ascoltare anche *...pas à pas – nulle part...* (1993-98) l'unico suo lavoro su testo di Beckett finora mai eseguito a Milano. Appartiene al solo Kurtág, in piena autonomia dallo scrittore, la scelta e disposizione dei brevissimi testi, in gran parte tratti dalle *Mirlitonades*, e l'idea di accostare i *versiculets* francesi (così aveva pensato di chiamarli Beckett, prima di trovare il titolo definitivo) di queste poesie alle rielaborazioni di massime di Sébastien Chamfort riscritte dallo stesso Beckett in inglese. Insieme al ciclo da Beckett nel concerto del Hungarian Contemporary Music Ensemble si ascolteranno uno dei due cicli su testi di Rimma Daloš e pagine strumentali, dove tra l'altro si esalta il fascino del cymbalom.

Paolo Petazzi



Manifesto del 7° Festival Milano Musica György Kurtág, 1998



Manifesto del 27° Festival Milano Musica György Kurtág. Ascoltando Beckett, 2018

35° Festival Milano Musica

Il 35° **Festival Milano Musica Lontananze creative**, diversamente dall'edizione monografica dedicata a Francesco Filidei nel 2025, torna a una costellazione di concerti che – omaggiando due protagonisti diversissimi come Morton Feldman e György Kurtág, entrambi nati nel 1926, ed entrambi legati anche a testi di Samuel Beckett – confronta le sperimentazioni e le costruzioni di nuove dimensioni di ascolto delle successive generazioni. Nell'apertissima situazione di oggi il tema della potenzialità creativa della lontananza può essere inteso in modi diversi: dall'interesse per la scoperta di altre culture e di nuove tecnologie all'accostamento di repertori e autori che sperimentano rare intonazioni microtonali e che esplorano le possibilità sonore ed espressive di nuovi strumenti acustici ed elettrici.

I concerti al **Teatro alla Scala**, con rilevanti commissioni e co-commissioni internazionali, interpretano differenti "lontananze creative".

Il pianista **Filippo Gorini**, dopo il debutto scaligero nel Festival 2024, presenta gli esiti del suo progetto *Sonata for 7 Cities*, in cui la tradizionale routine di viaggio del solista si trasforma in una ricerca di esperienze e di scambi. Il progetto include nuovi brani commissionati a compositori, tra cui Beat Furrer e Stefano Gervasoni, da tempo protagonisti di indiscusso rilievo.

Nel concerto dell'**Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai**, solista **Minh-Tâm Nguyen** delle **Percussions de Strasbourg**, direttore **Michele Gamba** – in un programma presentato anche a Torino, nell'ambito di Rai NuovaMusica – Carmine Emanuele Cella indaga la prospettiva di un'orchestra del futuro con *When the moon of mourning is set*, concerto per vibrafono aumentato e grande orchestra, in prima assoluta con l'elettronica Ircam. In prima italiana anche *I don't know how to cry* di Georg Friedrich Haas, co-commissionato da Milano Musica.

Prima di entrambi i concerti, una programmazione cameristica "in eco" nel **Ridotto dei Palchi**: ancora Gervasoni con un nuovo brano per violino e pianoforte, affidato ad **Alba e Lorenzo Gentili-Tedeschi**, e Peter Eötvös con il suo *The Sirens Cycle* per soprano e quartetto d'archi, protagonisti il soprano **Alda Caiello** e il **Quartetto Noûs**, a preludio del sinfonico *Siren's song*, entrambi in prima italiana. Al Quartetto Noûs è affidato anche il concerto di apertura del Festival con una varietà di proposte, da Leoš Janáček a Luciano Berio, da Kurtág ad Adriano Guarnieri. Inoltre, si esibisce nel Ridotto anche la giovane pianista cinese **Yungyung Guo**, vincitrice del **Premio "Maurizio Pollini"**.

Gli artisti protagonisti dei concerti al Teatro alla Scala si ritrovano nei dialoghi *en plein air* dedicati a *Creazione e interpretazione*, a Palazzo Invernizzi, grazie alla collaborazione con l'omonima Fondazione Invernizzi.

A Kurtág e a Feldman sono dedicate serate monografiche, rispettivamente con i due cicli *Scenes from a Novel* e *...pas à pas - nulle part...* con l'**Hungarian Contemporary Music Ensemble**, diretto da **Gregory Vajda**, all'**Auditorium Angelicum**, e con *Neither*, opera in un atto per soprano e orchestra su libretto di Samuel Beckett di rarissimo ascolto in Italia, con l'**Orchestra di Padova e del Veneto**, diretta da **Marco Angius**, al Conservatorio, e con l'ampio *Trio* per violino, violoncello e pianoforte, interpretato dal **Trio di Parma**. Nel teatro musicale il posto di *Neither* è singolarissimo. Feldman chiese un libretto a Beckett nella consapevolezza che lo scrittore fosse, quanto lui, estraneo alle tradizioni operistiche ma imprevedibilmente Beckett scrisse il testo.

Al **Teatro Arsenale** e alla **Fabbrica del Vapore** il **Trio Abstrakt**, dall'originale combinazione saxofono-percussioni-pianoforte, l'**Ensemble Azione Improvvisa**, con fisarmonica-chitarra elettrica-tiorba ed elettronica, e lo **Schallfeld Ensemble** presentano **prime esecuzioni di brani di autori di diverse generazioni**: Alberto Posadas, Jérôme Combier, Silvia Borzelli, Milica Djordjević, Benjamin Scheuer, Giovanni Bertelli. Il pianista **Fabrizio Ottaviucci** dedica un concerto monografico a Giacinto Scelsi e il contrabbassista **Dario Calderone** presenta un ampio lavoro di Giorgio Netti.

Nuovi brani per solisti ed elettronica sono presentati in prima esecuzione sotto i *Sette Palazzi Celesti* di Anselm Kiefer in Pirelli HangarBicocca, grazie alla collaborazione con l'Ircam: *Trompe-oreille* di Georges Aperghis e *Metallics* di Yan Maresz, entrambi per tromba ed elettronica, interprete **Marco Blaauw**; il violinista **Diego Tosi** interpreta un brano con elettronica di Emanuel Nunes; *āroha* per violoncello, tastiere ed elettronica di Riccardo Nova e *Encens* per violoncello ed elettronica di Juste Janulytė, con **Francesco Dillon** ed **Emanuele Torquati**. I lavori di Nova e Janulytė saranno successivamente presentati al Festival ManiFeste di Parigi il 15 giugno 2026 e a Tokyo nel 2028.

Al **Teatro Gerolamo** l'arpista **Paola Perrucci** presenta due prime esecuzioni di Guarneri, con la regia del suono di **Alvise Vidolin**, e altri lavori di Berio e Gilberto Cappelli.

Nel segno dell'attenzione al repertorio organistico contemporaneo, il Festival 2026 ospita il giovane **Thomas Ospital**, organista titolare della Chiesa di Saint-Eustache a Parigi, in un recital nella Chiesa di Sant'Angelo con brani di Olivier Messiaen, Jean Guillou e György Ligeti, e un'improvvisazione conclusiva.

Un approccio culturale critico e innovativo nell'uso artistico delle **tecnologie audio e video** è in *Camera Music* di Giovanni Verrando, in prima assoluta, per voce maschile, cinque musicisti e diverse forme di video, che parte dalla nozione di musica relazionale, introdotta da Nicolas Bourriaud e Harry Lehmann, al **Teatro Elfo Puccini**. Protagonisti i musicisti milanesi di **mdi ensemble**, per anni in residenza a Milano Musica. Inoltre, nell'ambito della collaborazione con **MEET Digital Culture Center** è in programma *Dance-off*, nuovi brani per soprano e violino, con elettronica e video, di Carola Bauckholt, Enno Poppe, Georges Aperghis, Kristine Tjøgersen. Protagoniste **Juliet Fraser** e **Hannah Weirich**.

Grazie al nuovo sodalizio con la realtà teatrale **ZONA K**, si svolge attorno a Piazza Sempione la performance musicale itinerante *Signal in Milano*, ideata dal duo olandese **Stribos & Van Rijswijk**.

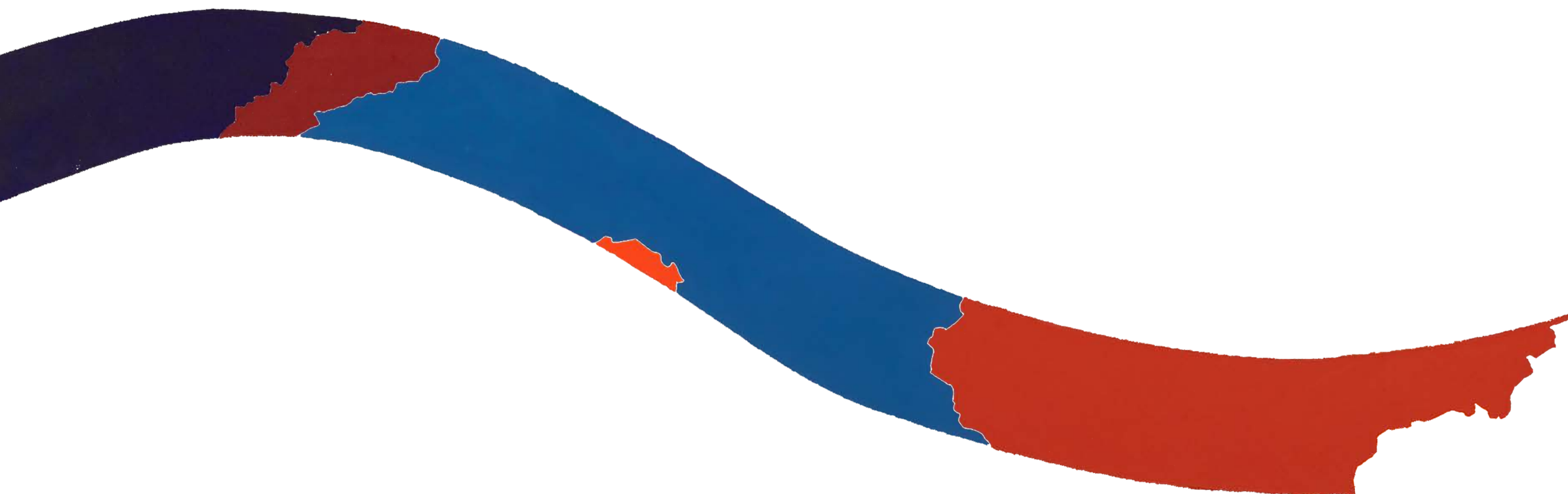
Gli Spazi del Contemporaneo alla **Fabbrica del Vapore** si aprono alla residenza interculturale delle **Percussions de Strasbourg** con uno dei più talentuosi percussionisti mozambicani, **Matchume Zango**, e la partecipazione dei percussionisti **Daniel Kollé** e **Matteo Savio**, a seguito di periodi di ricerca a Strasburgo e in Mozambico, a Maputo e nelle terre di origine della timbila, grazie al Progetto *Construindo com a Música*, sostenuto dal MAECI.

Il Festival si conclude con altre "lontananze creative" ricercate dai giovani musicisti dell'**Ensemble del Conservatorio di Musica G. Verdi** di Milano riuniti da m2c Istituto di musica moderna e contemporanea: dall'arpa di Torū Takemitsu, intonata quasi a simulare il koto, strumento giapponese a pizzico, alla lontananza nel tempo di Haas, che da Josquin Desprez arriva a una sua macroscopica variazione, dagli ambienti armonico-timbrici cangianti di Unsuk Chin all'impatto emozionale del dialogo tra chitarra elettrica ed ensemble di Dai Fujikura.

Complessivamente, il **Festival include 8 prime assolute e 13 prime in Italia, incluse 8 commissioni e co-commissioni** con Ircam-Centre Pompidou, Staatskapelle Dresden, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, Filippo Gorini, Trio Abstrakt, Schallfeld Ensemble, Tokyo Bunka Kaikan.

SEDI DEL FESTIVAL

Auditorium Angelicum piazza S. Angelo 2	Palazzo Invernizzi Corso Venezia, 32	Teatro Elfo Puccini corso Buenos Aires, 33
Chiesa di Sant'Angelo piazza S. Angelo, 2	Pirelli HangarBicocca via Chiese, 2	Teatro Gerolamo piazza C. Beccaria, 8
Conservatorio G. Verdi via Conservatorio, 12	Teatro alla Scala piazza della Scala biglietteria: largo Ghiringhelli, 1	Teatro PuntozeroBeccaria Via dei Calchi Taeggi, 20
Fabbrica del Vapore via G.C. Procaccini, 4	Teatro Arsenale via C. Correnti, 11	
MEET Digital Culture Center viale Vittorio Veneto, 2		



DOMENICA 26 APRILE 2026
TEATRO ALLA SCALA
RIDOTTO DEI PALCHI A.TOSCANINI

SPAZI DEL CONTEMPORANEO
IN COLLABORAZIONE
CON IL TEATRO ALLA SCALA

Quartetto Noûs
Lorenzo Gentili-Tedeschi, violino
Alberto Franchin, violino
Sara Dambruoso, viola
Ainhua Maria Castelló Amorós, violoncello

ORE 11.30
Durata 60'

György Kurtág
Hommage à András Mihály (1977/78, 9')
12 microludi per quartetto d'archi op. 13

Leoš Janáček
Quartetto per archi n. 1 "Sonata a Kreutzer"
(1923, 18')

Luciano Berio
Glosse (1997, 9')

Adriano Guarnieri
Dies Irae. Agli innocenti del mare
Quartetto per archi n. 2 (2020, 20')

Trio di Parma
Alberto Miodini, pianoforte
Ivan Rabaglia, violino
Enrico Bronzi, violoncello

ORE 19.30
Durata 80'

Morton Feldman
Trio (1980, 80')

Concerti in abbonamento
(a scelta)
Biglietti € 10

Testi da pagina 39 e 43

LUNEDÌ 27 APRILE 2026
CHIESA DI SANT'ANGELO

Thomas Ospital, organo
ORE 20
Durata 70'

Olivier Messiaen
Messe de la Pentecôte (1950, 30')
Jean Guillou
Säya (l'oiseau bleu) op. 50 (1993, 8'40)
Poème su una canzone popolare coreana

György Ligeti
Volumina (1961-62, 13')

Thomas Ospital
Improvvisazione

Concerto in abbonamento
(fisso e a scelta)
Biglietti € 10

con il supporto della
Fondazione Nuovi Mecenati - Fondazione franco-italiana
di sostegno alla creazione contemporanea

Testi da pagina 47

MARTEDÌ 28 APRILE 2026
TEATRO ALLA SCALA

Lorenzo Gentili-Tedeschi, violino
Alba Gentili-Tedeschi, pianoforte

ORE 18.30
RIDOTTO
DEI PALCHI
A.TOSCANINI
Durata 40'

Stefano Gervasoni
Sonatinexpressive (2011-12, 15')
per violino e pianoforte

Leoš Janáček
Sonata per violino e pianoforte
(1914-1921, 17')

Stefano Gervasoni
Ariette quasi retrouvée (2026, 6')
per violino e pianoforte
Prima esecuzione assoluta
in collaborazione con
Associazione Culturale Pasquale Anfossi

Concerto in abbonamento
(a scelta)
Biglietti € 10

Filippo Gorini, pianoforte
Beat Furrer
Klavierstück (2025, 15')
Prima esecuzione in Italia
Co-commissione Filippo Gorini, Milano Musica

ORE 20
TEATRO ALLA
SCALA
Durata 110'

Robert Schumann
Davidsbündlertänze op. 6 (1837, 35')

Stefano Gervasoni
Sonata (2024, 20')
Prima esecuzione in Italia
Co-commissione Filippo Gorini, Milano Musica

Ludwig van Beethoven
Sonata per pianoforte n. 31
in la bemolle maggiore op. 110
(1821-22, 20')

Concerto in abbonamento
(fisso)
Biglietti € 40 / 20 / 10

in collaborazione con
Teatro alla Scala
Società del Quartetto di Milano

main partner
INTESA
SANPAOLO

GALLERIA
ITALIA
MILANO

Testi a pagina 55

GIOVEDÌ 30 APRILE 2026
PALAZZO INVERNIZZI

Creazione e interpretazione
Dialogo musicale en plein air
tra il compositore Stefano Gervasoni,
il pianista Filippo Gorini
e il violinista Lorenzo Gentili-Tedeschi
ORE 19
Durata 60'

Fuori abbonamento
Biglietti € 5

in collaborazione con
Fondazione Romeo ed Enrica Invernizzi

GIOVEDÌ 30 APRILE e VENERDÌ 1 MAGGIO 2026

PIAZZA SEMPIONE

Strijbos & Van Rijswijk,
ideazione e regia
Emke Idema,
drammaturgia e coreografia
Juliana Azevedo, *soprano*
Laura Giavon, *soprano*
Federica Raja, *soprano*
Mijke Sekhuis, *soprano*

ORE 18.30
80' minuti

Strijbos & Van Rijswijk
Signal in Milano
Performance musicale itinerante en plein air

Da un'iconica piazza della città,
la performance si muove attraverso
le strade del quartiere Paolo Sarpi

Partecipazione gratuita
con prenotazione obbligatoria
su biglietti@zonak.it / 393.8767162

produzione
Strijbos & Van Rijswijk
in collaborazione con
LIFE Theatre Arts Media Festival di ZONA K

Testi da pagina 67

LUNEDÌ 4 MAGGIO 2026

TEATRO GEROLAMO

Paola Perrucci, arpa
Alvise Vidolin, regia del suono

ORE 20
Durata 60'

Adriano Guarnieri ⁽¹⁹⁴⁷⁾
Senti il crepitio di acque fragorose
(2007-26, 8')
per sette arpe e live electronics
Prima esecuzione assoluta nella nuova versione

Gilberto Cappelli ⁽¹⁹⁵²⁾
Un giardino per Annamaria (2017, 14')
per arpa amplificata

Luciano Berio ⁽¹⁹²⁵⁻²⁰⁰³⁾
Sequenza II per arpa (1963, 10')

Adriano Guarnieri
... e fu luce... (2025, 20')
per arpa e live electronics
Prima esecuzione assoluta

Concerto in abbonamento
(fisso e a scelta)
Biglietti € 10

in collaborazione con
Teatro Gerolamo
Centro di Sonologia Computazionale
Università degli Studi di Padova

Testi da pagina 71

GIOVEDÌ 7 MAGGIO 2026

TEATRO ARSENALE

Dario Calderone, contrabbasso

ORE 19
Durata 60'

Giorgio Netti ⁽¹⁹⁶³⁾
UR, 2 rites (2015-18, 55')
per contrabbasso solo

Trio Abstrakt
Salim(a) Javaid, saxofono
Alexandre Silva, percussioni
Marlies Debacker, pianoforte

ORE 21
Durata 70'

Milica Djordjevic ⁽¹⁹⁸⁴⁾
Šljaka (2026, 15')
per saxofono tenore, vibrafono e pianoforte
Prima esecuzione assoluta
co-commissione Trio Abstrakt, Milano Musica

Alberto Posadas ⁽¹⁹⁶⁷⁾
Kintsukuroi (2025, 33')
per saxofono, pianoforte e percussioni
Prima esecuzione in Italia

Georges Aperghis ⁽¹⁹⁴⁵⁾
Trio Funambule (2014, 14')
per pianoforte, saxofono e percussioni

Concerti in abbonamento
(a scelta)
Biglietti € 10

Testi da pagina 77

LUNEDÌ 11 MAGGIO 2026

TEATRO ELFO PUCCINI
SALA FASSBINDER

Giovanni Verrando in dialogo
con la musicologa **Ingrid Pustijanac**

ORE 19

mdi ensemble
Marcelo Marchetti, voce maschile
Elia Leon Mariani, violino elettrico
Paolo Fumagalli, viola elettrica
Giorgio Casati, violoncello elettrico
Samuel Toro Pérez, chitarra elettrica
Luca Ieracitano, tastiera midi
Paolo Brandi, regia suono
Paolo Casati, luci
Luca Valli, coordinamento tecnico

ORE 20
Durata 60'

Giovanni Verrando ⁽¹⁹⁶⁵⁾
Fifth Born Unicorn (2016, 7'40")
per violoncello trasformato e smontato
ed elettronica

Seventh Born Unicorn (2019, 6'10")
per clarinetto basso amplificato, demi-
clarinet filtrante ed elettronica

Camera Music (2022-26, 45' in otto brani)
per voce maschile, 5 esecutori musicisti,
elettronica e video

Giovanni Verrando, musica, testo e video
Giovanni Falascone, Giovanni Verrando,
programmazione informatica (Max/MSP)
Prima esecuzione assoluta
Commissione mdi ensemble

Concerti in abbonamento
(a scelta)
Biglietti € 10

in collaborazione con
Teatro Elfo Puccini

Testi da pagina 85

GIOVEDÌ 14 MAGGIO 2026

TEATRO ARSENALE

Ensemble Azione Improvvisa

Margherita Berlanda, fisarmonica

Pierpaolo Dinapoli, chitarra elettrica

Andrea Antonel, tiorba

Davide Bardi, elettronica

ORE 19

Durata 60'

Mauro Lanza⁽¹⁹⁷⁸⁾

You can easily return to the past
but no one is there anymore (2024, 15')

for 3 electrified instruments and computer voices
con il supporto di Fondazione Caritro e Centro Santa Chiara

Giovanni Bertelli⁽¹⁹⁸⁰⁾

Monarca (2026, 15')

per chitarra elettrica, tiorba, fisarmonica ed elettronica

Prima esecuzione in Italia

Commissione Associazione culturale Anomalia,
con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung

Marco Momi⁽¹⁹⁷⁸⁾

Semi alle bestiole salve (2021, 12')

per chitarra elettrica, tiorba, fisarmonica ed elettronica

Commissione Associazione culturale Anomalia,
con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung

Silvia Borzelli⁽¹⁹⁷⁸⁾

strata (reverse ruins) (2026, 15')

per chitarra elettrica, tiorba, fisarmonica ed elettronica

Prima esecuzione in Italia

Commissione Associazione culturale Anomalia,
con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung

Fabrizio Ottaviucci, pianoforte

ORE 21

Durata 60'

Giacinto Scelsi^(1905 -1988)

Suite n. 9 *Ttai* (1953, 38')

per pianoforte

Suite n. 10 *Ka* (1954, 19')

per pianoforte

Concerto in abbonamento
(a scelta)
Biglietti € 10

Testi da pagina 97 e 101

LUNEDÌ 18 MAGGIO 2026

TEATRO ALLA SCALA

Alda Caiello, soprano

Quartetto Noûs

Lorenzo Gentili-Tedeschi, violino

Alberto Franchin, violino

Sara Dambruoso, viola

Ainhua Maria Castelló Amorós, violoncello

ORE 18.30

RIDOTTO
DEI PALCHI
A.TOSCANINI

Durata 40'

Peter Eötvös⁽¹⁹⁴⁴⁻²⁰²⁴⁾

The Sirens Cycle (2015-16, 37')

per soprano e quartetto d'archi

Prima esecuzione in Italia

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Michele Gamba, direttore

Minh-Tâm Nguyen, percussioni

Étienne Démoulin, Ircam

realizzazione informatica musicale

Jérémie Bourgogne,

Ircam diffusione sonora

Per ricordare Luciana Pestalozza e Claudio Abbado

Carmine Emanuele Cella⁽¹⁹⁷⁸⁾

When the moon of mourning is set (2026, 30')

Concerto per vibrafono aumentato e grande orchestra

Prima esecuzione assoluta

Co-commissione Ircam-Centre Pompidou e Milano Musica,
in coproduzione con Les Percussions de Strasbourg

Peter Eötvös⁽¹⁹⁴⁴⁻²⁰²⁴⁾

Siren's song (2020, 12')

per orchestra

Prima esecuzione in Italia

Georg Friedrich Haas⁽¹⁹⁵³⁾

I don't know how to cry (2024, 20')

per orchestra

Prima esecuzione in Italia

Co-commissione Staatskapelle Dresden,
Tonkünstler-Orchester Niederösterreich e Milano Musica

Programma presentato anche a Torino venerdì 15 maggio 2026,
ore 20.30, nell'ambito di Rai NuovaMusica, Auditorium Rai
"Arturo Toscanini".

in collaborazione con

Teatro alla Scala

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

main partner

INTESA  SANPAOLO



con il supporto di

Fondazione Nuovi Mecenati - Fondazione franco-italiana di sostegno alla creazione contemporanea

Testi da pagina 107

FABBRICA DEL VAPORE

LOCALE EX CISTERNE

SPAZI DEL CONTEMPORANEO
IN COLLABORAZIONE CON
FABBRICA DEL VAPORE

TRADIZIONE E CONTEMPORANEITÀ
DELLE PERCUSSIONI TRA EUROPA E MOZAMBICO

Les Percussions de Strasbourg

Minh-Tâm Nguyen, percussioni

Alexandre Esperet, percussioni

Thibaut Weber, percussioni

Matchume Zango, percussioni

Daniel Kollé, percussioni

Matteo Savio, percussioni

MARTEDÌ 19 MAGGIO 2026

MONDI SONORI DELLE PERCUSSIONI

Concerti partecipativi aperti al pubblico

ORE 15 e 17

Fuori abbonamento
Biglietti € 5

GIOVEDÌ 21 MAGGIO 2026

WARETHWA | fase 1

La musica per timbila della tradizione chope del distretto di Zavala (Mozambico)

Gianira Ferrara, etnomusicologa

Concerto e restituzione della residenza artistica delle Percussions de Strasbourg e di Matchume Zango in Mozambico, a Strasburgo e a Milano (2024-2026)

ORE 18

ORE 19.15

Fuori abbonamento
Biglietti € 5

VENERDÌ 22 MAGGIO 2026

MONDI SONORI DELLE PERCUSSIONI

Concerti partecipativi dedicati ai ragazzi

ORE 9.30 e 11.30

Riservati alle scuole

TEATRO PUNTOZEROBECCARIA

SABATO 23 MAGGIO 2026

WARETHWA | fase 1

Concerto finale delle Percussions de Strasbourg e di Matchume Zango, con la partecipazione di Daniel Kollé e Matteo Savio

in collaborazione con

Fondazione Nuovi Mecenati - Fondazione franco-italiana di sostegno alla creazione contemporanea

in coproduzione con

Percussions de Strasbourg

Fuori abbonamento
Biglietti € 10

Testi da pagina 117

28

29

MERCOLEDÌ 20 MAGGIO 2026

PALAZZO INVERNIZZI

Creazione e interpretazione

Dialogo musicale *en plein air*
tra il compositore

Carmine Emanuele Cella,

il direttore d'orchestra **Michele Gamba**

e i percussionisti **Minh-Tâm Nguyen**

e **Matchume Zango**, con **Cecilia Balestra**

ORE 19

Durata 60'

Fuori abbonamento
Biglietti € 5

DOMENICA 24 MAGGIO 2026

CONSERVATORIO G. VERDI DI MILANO
SALA VERDI

Michelangelo Pistoletto

in dialogo con il musicologo

Veniero Rizzardi

ORE 18

Orchestra di Padova e del Veneto

Marco Angius, direttore

Livia Rado, soprano

ORE 19

Durata 60'

Morton Feldman ⁽¹⁹²⁶⁻¹⁹⁸⁷⁾

Neither (1976-1977, 60')

opera in un atto per soprano e orchestra

su libretto di **Samuel Beckett**

in forma di concerto nella versione originale

Concerto in abbonamento
(fisso e a scelta)
Biglietti € 10

In collaborazione con
Fondazione Romeo ed Enrica Invernizzi

In collaborazione con
Conservatorio G. Verdi di Milano
Fondazione Orchestra di Padova e del Veneto
Fondazione Michelangelo Pistoletto Cittadellarte

Testi da pagina 123

LUNEDÌ 25 MAGGIO 2026

FABBRICA DEL VAPORE
LOCALE EX CISTERNE

SPAZI DEL CONTEMPORANEO
IN COLLABORAZIONE CON
FABBRICA DEL VAPORE

Schallfeld Ensemble

Aleksandra Škrilec, flauto

Chiara Percivati, clarinetto

Marko Dzomba, saxofono

Maria Flavia Cerrato, pianoforte e tastiere

Hannes Schöggli, percussioni

Mirko Jevtović, fisarmonica

Lorenzo Derinni, violino

Myriam García Fidalgo, violoncello

Philipp Kienberger, contrabbasso

Davide Gagliardi, performer e live electronics

Davide Bardi, regia del suono

Leonhard Garms, direzione

ORE 20

Durata 75'

Jérôme Combier ⁽¹⁹⁷¹⁾

Notebook of possible time (2026, 12')

per ensemble ed elettronica

Prima esecuzione in Italia

Co-commissione Schallfeld Ensemble e Milano Musica,
con il sostegno di Ernst Von Siemens Musikstiftung

Benjamin Scheuer ⁽¹⁹⁸⁷⁾

Kinetische Konturen (2026, 20')

per ensemble ed elettronica

Prima esecuzione in Italia

Commissione Schallfeld Ensemble,
con il sostegno di Ernst Von Siemens Musikstiftung

Franck Bedrossian ⁽¹⁹⁷¹⁾

It (2004, rev. 2008, 14')

per sette strumenti

Lorenzo Troiani ⁽¹⁹⁸⁹⁾

L'onda diagonale (2025-26, 18')

per ensemble con spazializzazione

Prima esecuzione in Italia

Commissione Schallfeld Ensemble,
con il supporto del BMWKMS

Concerto in abbonamento
(a scelta)
Biglietti € 10

Testi da pagina 133

GIOVEDÌ 28 MAGGIO 2026

PIRELLI HANGARBICOCCA

Marco Blaauw, tromba

Diego Tosi, violino

Pierre Carré, Ircam elettronica

Robin Meier, Ircam elettronica

Clément Cerles, Ircam diffusione sonora

ORE 19

Durata 60'

Yan Maresz ⁽¹⁹⁶⁶⁾

Metallics (1995, 11')

per tromba ed elettronica

Concerto in
abbonamento
(a scelta)
Biglietti € 10

Georges Aperghis ⁽¹⁹⁴⁵⁾

Trompe-oreille (2025, 25')

per tromba ed elettronica

Prima esecuzione in Italia

Co-commissione Radio France / Ircam-Centre Pompidou

Emmanuel Nunes ⁽¹⁹⁴¹⁻²⁰¹²⁾

Einspielung I (1979, 23')

per violino ed elettronica ad libitum

Francesco Dillon, violoncello

Emanuele Torquati, tastiere

Pierre Carré, Ircam realizzazione

informatica musicale

Robin Meier, Ircam realizzazione

informatica musicale

Clément Cerles, Ircam diffusione sonora

ORE 21

Durata 75'

Riccardo Nova ⁽¹⁹⁶⁰⁾

āroha (2026, 20')

per violoncello, tastiere ed elettronica

Prima esecuzione assoluta

Co-commissione Ircam-Centre Pompidou,
Milano Musica, Tokyo Bunka Kaikan

Concerto in
abbonamento
(a scelta)
Biglietti € 10

Justé Janulytė ⁽¹⁹⁸⁴⁾

Encens (2026, 21')

per violoncello ed elettronica

Prima esecuzione assoluta

Co-commissione Ircam-Centre Pompidou,
Milano Musica, Tokyo Bunka Kaikan

Jonathan Harvey ⁽¹⁹³⁹⁻²⁰¹²⁾

Advaya (1994, 22')

per violoncello, sampler ed elettronica

Programma presentato anche a Parigi, lunedì 15 giugno 2026,
nell'ambito di ManiFeste, festival organizzato all'Espace de Protection
dell'Ircam-Centre Pompidou, e a Tokyo, sabato 19 febbraio 2028,
nell'ambito del festival Intemporel all'Asahi Hall, Tokyo Bunka Kaikan.

In collaborazione con
Pirelli HangarBicocca

main partner

INTESA  SANPAOLO

con il supporto di
Fondazione Nuovi Mecenati - Fondazione franco-italiana
di sostegno alla creazione contemporanea

EGALLEA  MILANO

Testi da pagina 141

VENERDÌ 29 MAGGIO 2026

MEET DIGITAL CULTURE CENTER
MEET THEATER

Juliet Fraser, soprano
Hannah Weirich, violino
Thomas Wegner, regia del suono

ORE 20
Durata 60'

DANCE-OFF

Carola Bauckholt (1959)
Coo-Cooooo-Coo? Where, where? (2024, 24')
per soprano e violino, con video di
Elizabeth Hobbs

Enno Poppe (1969)
Haare (2013-14, 11')
per violino
Prima esecuzione in Italia

Georges Aperghis (1945)
Selezione di brani da Récitations (1977-78, 10')
per voce

Kristine Tjøgersen (1982)
Shape-shifters (2024, 16')
per soprano e violino
con MicroKORG keyboard e video

Concerto in abbonamento
(fisso e a scelta)
Biglietti € 10

in collaborazione con
MEET Digital Culture Center

DOMENICA 31 MAGGIO 2026

TEATRO ALLA SCALA
RIDOTTO DEI PALCHI A.TOSCANINI

SPAZI DEL CONTEMPORANEO
IN COLLABORAZIONE
CON IL TEATRO ALLA SCALA

Yungyung Guo, pianoforte

ORE 19
Durata 60'

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Andante in fa maggiore KV 616 (1791, 7')

Karlheinz Stockhausen (1928-2007)
Klavierstück IX (1954-61, 12')

Wolfgang Amadeus Mozart
Sonata per pianoforte n. 1 in do maggiore
KV 279 (1774, 11')

Liza Lim (1966)
Transcendental Etude (2022, 7')

Béla Bartók (1881-1945)
da Three etudes op 18 (1918)
III. Rubato - Tempo giusto, capriccioso (2')
II. Andante sostenuto (4')

Maurice Ravel (1875-1937)
Jeux d'eau, M. 30 (1901, 5')

György Ligeti (1923-2006)
da Études, 2° libro (1988-94)
XI. En suspens (2')
XIII. L'escalier du diable (5')

Concerto della vincitrice del
Premio Maurizio Pollini istituito da
Milano Musica nell'ambito della
65ª edizione del Concorso Pianistico
Internazionale Ferruccio Busoni

Concerto in abbonamento
(a scelta)
Biglietti € 10

in collaborazione con
Fondazione Ferruccio Busoni – Gustav Mahler

MERCOLEDÌ 3 GIUGNO 2026

AUDITORIUM ANGELICUM

Hungarian Contemporary
Music Ensemble
Oszkár Varga, violino
Péter Bársony, viola
Judit Szabó, violoncello
Zsolt Fjéjvári, contrabbasso
András Szalai, cymbalom
Aurél Holló, percussioni
Anna Molnár, soprano
Zsolt Haja, baritono
Gregory Vajda, direttore

ORE 20
Durata 75'

György Kurtág (1926)
Szálkák (Schegge) op. 6c (1973, 6')
per cymbalom

Otto duetti op. 4 (1961, 4')
per violino e cymbalom

Signes Games and Messages
brani per violino solo (6')

Scenes from a Novel op. 19 (1979-82, 20')
15 canzoni su poesie di Rimma Daloš
per soprano, violino, contrabbasso e cymbalom

...pas à pas - nulle part... (1993-98, 35')
per baritono, percussioni, e trio d'archi

Concerto in abbonamento
(fisso e a scelta)
Biglietti € 10

in collaborazione con
Auditorium Angelicum

SABATO 6 GIUGNO 2026

CONSERVATORIO G. VERDI DI MILANO
SALA VERDI

Ensemble del Conservatorio di Musica
G. Verdi di Milano

ORE 20
Durata 60'

Progetto nell'ambito di m2c Istituto
di musica moderna e contemporanea
del Conservatorio di Milano

Georg Friedrich Haas (1953)
Tria ex uno. Sextett nach Josquin Desprez
(2001, 15')
per ensemble

Tōru Takemitsu (1930-1996)
Rain spell (1982, 9')
per ensemble

Dai Fujikura (1977)
Abandoned Time (2004, 10')
per chitarra elettrica ed ensemble

UnsuK Chin (1961)
Akrostichon-Wortspiel (1991-93, 17')
per soprano ed ensemble

Concerto in abbonamento
(a scelta)
Biglietti € 10

Produzione
Conservatorio G. Verdi di Milano

Georges Aperghis (1945)
Trompe-oreille (2025, 25')
per tromba ed elettronica
Prima esecuzione in Italia
Co-commissione Radio France, Ircam-Centre Pompidou
Marco Blaauw, tromba
Robin Meier, Ircam realizzazione informatica musicale
Clément Cerles, Ircam regia del suono
28 maggio 2026
Pirelli HangarBicocca

Giovanni Bertelli (1980)
Monarca (2026, 15')
per chitarra elettrica, tiorba, fisarmonica ed elettronica
Prima esecuzione in Italia
Commissione Associazione culturale Anomalia, con il sostegno di Ernst von Siemens Foundation
Ensemble Azione Improvvisa
14 maggio 2026
Teatro Arsenale

Silvia Borzelli (1978)
strata (reverse ruins) (2026, 15')
per chitarra elettrica, tiorba, fisarmonica ed elettronica
Prima esecuzione in Italia
Commissione Associazione culturale Anomalia, con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung
Ensemble Azione Improvvisa
14 maggio 2026
Teatro Arsenale

Carmine Emanuele Cella (1976)
When the moon of mourning is set (2026, 30')
Concerto per vibrafono aumentato e grande orchestra
Prima esecuzione assoluta
Co-commissione Ircam-Centre Pompidou e Milano Musica, in coproduzione con Les Percussions de Strasbourg
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Michele Gamba, direttore
Minh-Tâm Nguyen, percussioni
Étienne Démoulin, Ircam realizzazione informatica musicale
Jérémie Bourgogne, Ircam diffusione sonora
15 maggio 2026
Auditorium Rai "Arturo Toscanini", Torino
18 maggio 2026
Teatro alla Scala

Jérôme Combier (1971)
Notebook of possible time (2026, 15')
Prima esecuzione in Italia
Co-commissione Schallfeld Ensemble e Milano Musica
Schallfeld Ensemble
25 maggio 2026
Fabbrica del Vapore, Locale ex Cisterne

Milica Djordjević (1984)
Šljaka (2026, 15')
saxofono tenore, vibrafono e pianoforte
Prima esecuzione assoluta
Co-commissione Trio Abstrakt e Milano Musica
Trio Abstrakt
7 maggio 2026
Teatro Arsenale

Peter Eötvös (1944-2024)
The Sirens Cycle (2015-16, 37')
per soprano e quartetto d'archi
Prima esecuzione in Italia
Alda Caiello, soprano
Quartetto Noüs
18 maggio 2026
Teatro alla Scala
Ridotto dei Palchi A. Toscanini

Siren's song (2020, 12')
per orchestra
Prima esecuzione in Italia
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Michele Gamba, direttore
Minh-Tâm Nguyen, percussioni
18 maggio 2026
Teatro alla Scala

Beat Furrer (1954)
Klavierstück (2025, 15')
per pianoforte
Prima esecuzione in Italia
Co-commissione Filippo Gorini e Milano Musica
Filippo Gorini, pianoforte
28 aprile 2026
Teatro alla Scala

Stefano Gervasoni (1962)
Sonata (2024, 20')
per pianoforte
Prima esecuzione in Italia
Co-commissione Milano Musica, Filippo Gorini
Filippo Gorini, pianoforte
28 aprile 2026
Teatro alla Scala

Ariette quasi retrouvée (2026, 6')
per violino e pianoforte
Prima esecuzione assoluta
in collaborazione con Associazione Culturale Pasquale Anfossi
Lorenzo Gentili-Tedeschi, violino
Alba Gentili-Tedeschi, pianoforte
27 aprile 2026
Chiesa di Sant'Andrea, Savona
28 aprile 2026
Teatro alla Scala
Ridotto dei Palchi A. Toscanini

Adriano Guarnieri (1947)
... e fu luce... (2025, 20')
per arpa e live electronics
Prima esecuzione assoluta
Senti il crepitio di acque fragorose (2007-26, 8')
per sette arpe e live electronics
Prima esecuzione assoluta nella nuova versione
Paola Perrucci, arpa
Alvise Vidolin, regia del suono
4 maggio 2026
Teatro Gerolamo

Georg Friedrich Haas (1953)
I don't know how to cry (2024, 20')
per orchestra
Prima esecuzione in Italia
Co-commissione Staatskapelle Dresden, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich e Milano Musica
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Michele Gamba, direttore
15 maggio 2026
Auditorium Rai "Arturo Toscanini", Torino
18 maggio 2026
Teatro alla Scala

Justé Janulyté (1984)
Encens (2026, 21')
per violoncello ed elettronica
Prima esecuzione assoluta
Co-commissione Ircam-Centre Pompidou, Milano Musica e Tokyo Bunka Kaikan
Francesco Dillon, violoncello
Robin Meier, Ircam elettronica
Clément Cerles, Ircam diffusione sonora
28 maggio 2026
Pirelli HangarBicocca

Riccardo Nova (1960)
āroha (2026, 20')
per violoncello, tastiere ed elettronica
Prima esecuzione assoluta
Co-commissione Ircam-Centre Pompidou, Milano Musica e Tokyo Bunka Kaikan
Francesco Dillon, violoncello
Emanuele Torquati, tastiere
Pierre Carré, Ircam elettronica
Clément Cerles, Ircam diffusione sonora
28 maggio 2026
Pirelli HangarBicocca

Enno Poppe (1969)
Haare (2013-14, 11')
per violino
Prima esecuzione in Italia
Hannah Weirich, violino
29 maggio 2026
MEET – Digital Culture Center

Alberto Posadas (1967)
Kintsukuroi (2025, 33')
per saxofono, pianoforte e percussioni
Prima esecuzione in Italia
Trio Abstrakt
7 maggio 2026
Teatro Arsenale

Benjamin Scheuer (1987)
Kinetische Konturen (2026, 20')
Prima esecuzione in Italia
Commissione Schallfeld Ensemble
Schallfeld Ensemble
25 maggio 2026
Fabbrica del Vapore – Locale ex Cisterne

Lorenzo Troiani (1989)
L'onda diagonale (2025-26, 18')
Prima esecuzione in Italia
Commissione Schallfeld Ensemble
Schallfeld Ensemble
25 maggio 2026
Fabbrica del Vapore – Locale ex Cisterne

Giovanni Verrando (1965)
Camera Music (2025-26, 45' ripartiti in otto brani)
per voce maschile, 5 esecutori (chitarra elettrica, tastiera midi, violino elettrico, viola elettrica, violoncello elettrico, elettronica e video)
Prima esecuzione assoluta
Commissione mdi ensemble
mdi ensemble
11 maggio 2026
Teatro Elfo Puccini – Sala Fassbinder

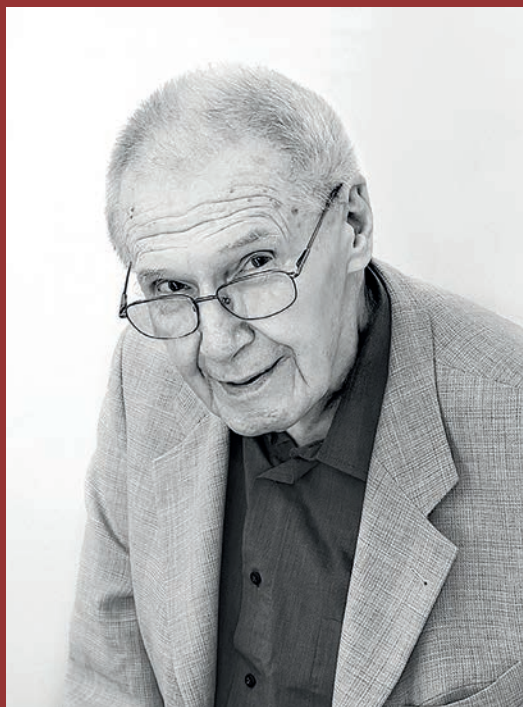
**CONCERTI SINFONICI E DA CAMERA
MUSICA ELETTRONICA E VIDEO
RESIDENZE ARTISTICHE
PERFORMANCE E DIALOGHI EN PLEIN AIR**



Luciano Berio
Clivebarda Photography



Adriano Guarnieri
Foto Silvia Perucchetti



György Kurtág
Foto Andrea Felvégi

DOMENICA 26 APRILE 2026

TEATRO ALLA SCALA
RIDOTTO DEI PALCHI A. TOSCANINI

SPAZI DEL CONTEMPORANEO
IN COLLABORAZIONE
CON IL TEATRO ALLA SCALA

Quartetto Noûs

Lorenzo Gentili-Tedeschi, violino

Alberto Franchin, violino

Sara Dambruoso, viola

Ainhua Maria Castelló Amorós, violoncello

György Kurtág (1926)

Hommage à András Mihály (1977/78, 9')

12 microludi per quartetto d'archi op. 13

Leoš Janáček (1854-1928)

Quartetto per archi n.1 "Sonata a Kreutzer" (1923, 18')

Luciano Berio (1925-2003)

Glosse (1997, 9')

Adriano Guarnieri (1947)

Dies Irae. Agli innocenti del mare

Quartetto per archi n. 2 (2020, 20')

ORE 11.30

Durata 60'

Si ascoltano oggi quattro quartetti che non hanno nulla in comune, quattro esempi della persistente vitalità di un genere da tempo radicalmente trasformato, in infiniti modi diversi.

Seguendo l'ordine cronologico iniziamo queste note con il primo quartetto di **Leoš Janáček**, composto in tempi rapidissimi nell'autunno 1923, mentre stava finendo la sua terzultima opera, nota come *La volpe astuta* (propriamente *Le avventure della volpe Bystrouška*), che andò in scena a Praga nel novembre 1924. Per il quartetto il compositore indica le date 30 ottobre-7 novembre, e aggiunge “su impulso della Sonata a Kreutzer di Tolstoj” (che lo aveva già ispirato nel 1908 per un Trio con pianoforte perduto, di cui non sappiamo nulla). La prima esecuzione ebbe luogo il 17 ottobre 1924 a Praga con il Quartetto boemo, in cui suonava il violinista e compositore Josef Suk, amico di Janáček, che aveva sollecitato la creazione del lavoro. Sempre il Quartetto boemo eseguì il primo quartetto in diverse città europee, tra l'altro nel 1925 a Venezia.

L'impulso ricevuto dal romanzo breve *Sonata a Kreutzer* non implica alcuna condivisione della rigidità moralistica e delle idee di Tolstoj sui pericoli della musica: per Tolstoj era colpa della musica se la protagonista finiva assassinata dal marito, che la riteneva colpevole di adulterio con il violinista con cui suonava la celebre sonata di Beethoven, trovando in ciò una fuga dall'esaurito rapporto coniugale. Al contrario sappiamo da Josef Suk che Janáček considerava il suo quartetto una protesta contro il dispotismo maschile nel rapporto con le donne. E troviamo una testimonianza diretta in una lettera del 1924 a Kamila Stösslová (la giovane donna cui il compositore dal 1917 si sentì legato da un amore impossibile e cui tra l'altro sono rivolte le “lettere intime” del suo secondo quartetto): “Avevo in mente una povera donna, tormentata, battuta e ammazzata, di cui lo scrittore russo Tolstoj ha narrato nella *Sonata a Kreutzer*”.

È difficile individuare nei quattro brevi tempi del quartetto una dettagliata intenzione descrittiva della narrazione di Tolstoj, con la quale il rapporto probabilmente riguarda soprattutto le atmosfere del pezzo, in modo vago. In ogni caso si impongono la straordinaria tensione espressiva, la libertà e l'originalità di un pensiero musicale lontano dai procedimenti classici di elaborazione tematica, incline piuttosto alla ripetizione variata che crea processi di forte crescendo di intensità, segnati da una personalissima evidenza teatrale. All'inizio troviamo due idee in tempo diverso che formano il primo tema. Le prime due battute Adagio presentano un'idea di appassionata intensità che viene ripresa nel quarto movimento e che ritorna in numerose varianti, come elemento musicale unificante all'interno del quartetto. Poi si passa subito a un andamento “Con moto” e a una nuova idea di sapore vagamente popolare. Il contrasto Adagio/Con moto si ripete più volte, in modi diversi, prima che vengano esposte altre idee.

Se nelle atmosfere del primo tempo si può forse riconoscere, secondo Franco Pulcini (e altri studiosi) “il ritratto della donna, nella sua prigione coniugale, il secondo ne rappresenta le tentazioni alla vista del violinista”. Si evoca una polka e tra l'altro per due volte si ascolta un intenso, inquietante tremolo sul ponticello. Nel terzo tempo (Con moto – Vivo – Andante) il primo violino e il violoncello dialogano in imitazione, evocano in modo liberamente deformato un tema della sonata di Beethoven e vengono bruscamente interrotti dagli interventi del secondo violino e della viola in *fortissimo* “sul ponticello”. Questo forte,

“teatrale” contrasto si ripete più volte ed è seguito da una concitata sezione in tempo “Vivo” e da situazioni espressive che fanno pensare che nel terzo tempo esplodano le passioni e i conflitti.

Nel quarto tempo ritorna l'idea iniziale del Quartetto n. 1, e questo ritorno è la premessa per le vicende musicali che evocano il compiersi della tragedia, fino all'ultimo punto culminante “feroce”, che solo a tre battute dalla fine si spegne in *pianissimo*.

György Kurtág aveva riconosciuto nel suo primo quartetto il pezzo degno di occupare nel catalogo il posto di op. 1. Era il 1959, Kurtág aveva 33 anni e, dopo un importante soggiorno a Parigi, aveva superato una paralizzante crisi creativa. Al quartetto d'archi ritornò per la prima volta nel 1977, componendo *Hommage à Mihály András, 12 Microludi* op.13. La partitura porta le date 6 11 1977 – 31 1 1978; la prima esecuzione, a Witten con il Quartetto Eder, ebbe luogo il 21 aprile 1978. L'autore la definisce “microsuite ben temperata, senza costrizione di tonalità” (e così rende implicitamente omaggio a Bach).

L'estrema concisione dei dodici “microludi” aveva già caratterizzato altri lavori strumentali di Kurtág, dove ogni frammento, ogni gesto ha l'intensità visionaria di parole strappate ad un silenzio al limite dell'afasia, di immagini folgoranti di breve durata. In tutte le sue opere appare compiuta la definizione di un personalissimo microcosmo: Kurtág è un poeta dei suoni che racchiude verità espressive tra le più intense in pagine di concentratissima brevità. La severa concentrazione e la rarefazione della scrittura possono idealmente richiamare Webern, non per affinità stilistica, ma per la ricerca di racchiudere in un gesto profondi significati espressivi, sempre con un segno lieve, mentre Bartók, che Kurtág considera la sua “lingua madre”, è sempre presente, da lontano.

Nel secondo quartetto di Kurtág, intitolato come omaggio ad András Mihály (1917-1993, compositore, violoncellista, direttore e didatta), la successione dei dodici brevissimi e sempre vari “microludi” comprende frammenti di grande intensità poetica, rapide folgorazioni, lievi o violente, echi di canto.

Dopo *Sincronie* (1964) passarono quasi 30 anni prima che **Luciano Berio** componesse il suo terzo quartetto, *Notturmo* (1993), definito dal compositore “il mio omaggio a Paul Celan”, un lavoro “silenzioso”, “come un discorso irrisolto perché è fatto di parole non dette”. Un carattere del tutto diverso ha *Glosse* (1997) che Berio non volle chiamare “quarto Quartetto”, non per caso, come egli stesso spiega narrandone la genesi. In meno di nove minuti riesce a sorprendere più volte l'ascoltatore con svolte improvvise, perché il pezzo è concepito come una successione di brevi commenti (le “glosse” del titolo) nati dalla riorganizzazione di appunti per un nuovo quartetto che non fu scritto. Il percorso dunque ha una sua logica del tutto particolare, e finisce in modo “aperto”. Ecco il testo di Berio:

La nascita di un lavoro musicale è una faccenda piuttosto complessa e, spesso, anche piuttosto misteriosa. È forse per questo che il compositore è talvolta reticente a descrivere la genesi dei suoi lavori. Da qualche tempo lavoravo sporadicamente a un nuovo quartetto d'archi (il quarto) quand'ecco che mi viene chiesto di contribuire al Concorso Borciani con il “pezzo d'obbligo” per i finalisti. Felice di rendere omaggio alla memoria di Borciani e del Quartetto Italiano, ho selezionato gli appunti che andavo raccogliendo e, modificandoli qui e là, li ho collegati as-

sieme evitando l'impressione di uno sviluppo omogeneo o di una variazione continua. Ho rinunciato dunque a un 'quarto quartetto' e al suo posto è nato *Glosse*, fatto di brevi commenti a un quartetto virtuale o, più precisamente, a un quartetto che non c'è.

Il secondo Quartetto di **Adriano Guarnieri**, composto nel 2020, è stato eseguito per la prima volta a Genova, al Teatro Carlo Felice, il 20 dicembre 2021 dal Quartetto Noûs: fin dal titolo, *Dies irae*. Agli *innocenti del mare*, richiamandosi alla tragedia dei naufragi dei migranti, il pezzo dichiara subito le ragioni della dolorosa indignazione, della tensione, della violenza espressiva, ma anche dell'intensità lirica che ne caratterizzano la concezione. Il compositore definisce il suo secondo Quartetto "assai spigoloso, duro e nel finale melanconico".

Nella tormentata e densa concitazione della scrittura brevi, frammentari incisi portano l'indicazione "lirico", nelle prime pagine al secondo violino, poi alla viola, poi al violoncello e così via: ma sono incisi destinati ad essere "sopraffatti da agglomerati sonori assai densi di tensione intervallare". Prevalgono a lungo trilli, disegni tesissimi, forti contrasti, finché intorno a metà del pezzo una indicazione come "Largo cantabile" sembra annunciare che ci si avvia ad una svolta. Osserva ancora Guarnieri: "il lirismo prende via via il sopravvento sulla varietà dei frammenti spigolosi, sino ad un apice sonoro che sfocia in una cellula all'unisono in cui è proposto il tema medievale del *Dies irae*". Il percorso rimane inquieto e tormentato, ma si conclude in un sommesso *pianissimo*. Le ultime note sono del violoncello. Solo alla fine, nota Guarnieri, il pezzo "lascia trasparire un'alba dell'umano". Dopo un percorso che impegna in modo arduo interpreti e ascoltatori, la furiosa tensione sembra concedere un qualche respiro.

Paolo Petazzi

QUARTETTO NOÛS

Lorenzo Gentili-Tedeschi, violino
Alberto Franchin, violino
Sara Dambruoso, viola
Ainhoa María Castelló Amorós, violoncello

Fondato nel 2011, è oggi una delle realtà cameristiche più vitali e innovative della sua generazione, apprezzata per incisività sonora, profonda coesione e un approccio creativo e personale al repertorio.

Nel 2015 è vincitore del Premio "Piero Farulli", nell'ambito del Premio Abbiati, come miglior giovane formazione cameristica e del Premio "Arthur Rubinstein – Una Vita nella Musica" assegnato dal Teatro La Fenice di Venezia.

La sua formazione artistica unisce la grande scuola italiana alle migliori tradizioni europee: l'Accademia "Walter Stauffer" di Cremona, la Musik-Akademie di Basilea, l'Escuela Superior de Música "Reina Sofía" di Madrid, l'Accademia Chigiana di Siena e la Musikhochschule di Lubecca, sotto la guida di maestri appartenenti a importanti quartetti internazionali.

La versatilità e l'originalità interpretativa del Quartetto si riflettono in programmi che spaziano dai classici del repertorio alla musica d'oggi, includendo progetti unici e collaborazioni interdisciplinari con compagnie di teatro e danza. Si esibisce regolarmente nelle più rinomate stagioni concertistiche italiane, si è esibito in prestigiose sedi internazionali in Europa, Nord America, America Latina e Asia e i suoi concerti sono stati trasmessi da Rai Radio 3, RSI,

Radio Clásica e Venice Classic Radio. Ha suonato con musicisti di fama internazionale, tra cui Tommaso Lonquich, Andrea Lucchesini, Alain Meunier, Sonig Tchakerian, Boris Petrushansky, Rafael Aguirre, Bruno Canino, Alessandro Taverna, Enrico Bronzi e Roberto Plano. Collabora con l'etichetta Warner Classics con la quale ha pubblicato un disco di opere di Puccini, Boccherini, Verdi e Respighi (2019). Per Brilliant Classics ha realizzato un progetto discografico dedicato ai quartetti della compositrice italiana Silvia Colasanti (2020) e nel 2025 la prima incisione italiana dell'integrale dei quartetti di Šostakovič oltre ai *Due pezzi per ottetto d'archi* op.11 con il Quartetto di Cremona, e il quintetto con pianoforte con Roberto Plano.

DOMENICA 26 APRILE 2026

TEATRO ALLA SCALA

RIDOTTO DEI PALCHI A. TOSCANINI

SPAZI DEL CONTEMPORANEO
 IN COLLABORAZIONE
 CON IL TEATRO ALLA SCALA

Trio di Parma

Alberto Miodini, pianoforte

Ivan Rabaglia, violino

Enrico Bronzi, violoncello

ORE 19.30

Durata 80'

Morton Feldman (1926-1987)

Trio (1980, 80')



Morton Feldman
 Foto Lelli e Masotti

Morton Feldman, *Trio* (1980)

Verso la metà degli anni Settanta, Morton Feldman, cinquantenne, era un compositore dalla reputazione consolidata. Lo si riteneva, con qualche semplificazione di troppo, un artista della “scuola” di John Cage, a cui era accomunato dall’attitudine poetica che si identificava nell’espressione «lasciar vivere i suoni di vita propria», ma da cui era lontano in quasi tutto. La musica di Feldman si era resa inconfondibile per la delicatezza, per la predominanza di pianissimo e di silenzi “parlanti”, per l’orchestrazione ricercata, per le combinazioni timbriche spesso bizzarre ma anche per un rispetto assoluto delle tecniche strumentali tradizionali. I suoi tratti *informali* erano poi dichiaratamente ispirati all’equivalente pittorico nordamericano del secondo Novecento: spesso Feldman, nel descrivere procedimenti e caratteristiche della sua musica, faceva ricorso a concetti e metafore tratte dalla pittura, come quello di “superficie”. Poi, quasi repentinamente, vi fu una svolta che avvenne probabilmente proprio quando Feldman decise di affrontare il teatro, a modo suo naturalmente, utilizzando un breve testo di Beckett per la sua prima (non-)opera, ossia *Neither*, messa in scena per la prima volta nel 1977. Dovendo lavorare su un’estensione per lui insolita, Feldman scoprì un modo diverso di disporre nel tempo il suo materiale sonoro, e da quel momento in poi iniziò a sperimentare, più che con la composizione, proprio con il tempo dell’ascolto; così nei dieci anni successivi – fino a che visse – si succedettero brani strumentali, per ogni genere di formazioni, dalle durate sempre più estese, culminate nelle cinque-sei ore (a seconda del metronomo) del secondo *Quartetto* per archi del 1983. E forse fu anche per una personale risposta all’affermarsi, in quegli anni, del minimalismo di Philip Glass e Steve Reich che Feldman iniziò a basare il suo stile compositivo sul *pattern*, su brevi figure, oggetti musicali che vengono sottilmente variati rimanendo però sempre riconoscibili, e giustapposti in sequenze ripetitive ma irregolari e non prevedibili, entro una griglia metrica in continua trasformazione. Feldman sosteneva che questo modo di procedere corrispondeva a:

un tentativo cosciente di ‘formalizzare’ un disorientamento della memoria (...). Nella regolarità (benché vi siano diverse gradazioni di tempo) vi è la suggestione che quello che stiamo ascoltando sia funzionale e direzionale, ma presto ci rendiamo conto che si tratta di un’illusione: un po’ come camminare per le vie di Berlino, dove tutti gli edifici sembrano simili – anche se non lo sono.

Mutavano anche i riferimenti visuali: dall’informale alla figura, in corrispondenza quasi perfetta con quanto accadeva sulle tele dell’amico Philip Guston, ma anche una nuova attrazione per le simmetrie imperfette tipiche dell’arte anonima del tappeto. La domanda *Why Patterns?* diviene così il titolo di una composizione del 1979 per flauti, glockenspiel e pianoforte che, tranne che nella breve sezione conclusiva, rinuncia a coordinare in partitura le tre parti strumentali, le quali debbono procedere in parallelo, seguendo ognuna una propria griglia metrica, in una polifonia spontaneamente organizzata. In questa nuova prospettiva Feldman continuava a sperimentare:

«Dovresti sentire il mio *Trio*» diceva in un colloquio con il compositore James Tenney «Il *Trio* dura un’ora e mezza. Ma è interessante il modo in cui la durata di questi grandi pezzi colpisce soprattutto i non compositori o i non musicisti. Il fatto che la strumentazione, in un certo senso, sia diventata molto, molto convenzionale... Funziona meglio così: è come quella meravigliosa immagine, di rane vere in uno stagno immaginario. O era uno stagno vero con rane immaginarie? Credo che entrambe le cose funzionino. E c’è qualcosa nel fatto di usare questi strumenti convenzionali che conosciamo così bene... [...] Sono stufo dell’orchestrazione inventiva».

Il *Trio* infatti segna un ritrovato interesse per le formazioni cameristiche classiche – violino e pianoforte, violoncello e pianoforte, quartetto d’archi... – che per ciò stesso si fanno veicolo di un’esperienza di ascolto ancora più straniante. Così quello che dovrebbe essere un mondo sonoro familiare, tradizionale, si popola di una grande quantità di elementi inusuali, formati da aggregazioni di altezze e timbri in cui spesso i tre strumenti sembrano mimetizzarsi l’uno con l’altro; nella dinamica uniformemente delicata, dove prevalgono i *ppp* e i *ppppp*, salvo isolate eccezioni (un paio di attacchi *f-ppp* al violino, qualche *mp*, un unico brevissimo *fff* al pianoforte) la tavolozza di Feldman è però ricchissima di sfumature: compaiono inflessioni microtonali, frequente è l’impiego di armonici e note sostenute negli archi, e molto variato è l’uso del pedale del pianoforte. Di questo sono fatti i *pattern* che si succedono isolati, «gruppi sonori autosufficienti che mi permetta tono di interrompermi senza preparazione per passare a qualcos’altro», in una sorta di imprevedibile processione.

A chi ascolta si richiede più concentrazione che attenzione: in questo modo è più facile essere partecipi di un flusso di avvenimenti entro i quali ci si trova a esercitare la memoria in un modo non troppo diverso da chi legge Proust, quando vengono evocati personaggi e avvenimenti introdotti centinaia di pagine prima. In questa prospettiva, l’estensione temporale diviene una necessità: «I miei pezzi non sono lunghi; solo, appartengono al paesaggio del tempo che costruisco. Direste forse che l’*Odissea* è troppo lunga? Questi pezzi hanno una lunghezza naturale». In questo “naturale” è compresa la scelta degli interpreti, che sono liberi di sentire quale tempo risulti più appropriato alla loro realizzazione del pezzo. Feldman infatti non fornisce indicazioni in questo senso, né metronomiche né verbali. Le registrazioni commerciali del *Trio* oscillano infatti tra i 75 e i 95 minuti.

Naturale è anche l’arco paradossalmente narrativo del *Trio*, che si estingue in un lento rarefarsi: «Trovo che, man mano che il pezzo diventa più lungo, debba esserci meno materiale. Il pezzo stesso, stranamente, non riesce a sopportarlo»; il *Trio* «muore di morte naturale. Muore di vecchiaia».

Veniero Rizzardi

TRIO DI PARMA
Alberto Miodini, pianoforte
Ivan Rabaglia, violino
Enrico Bronzi, violoncello

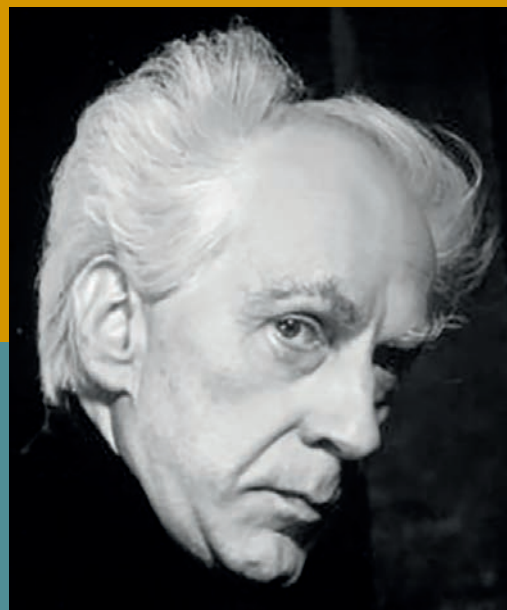
Fondato nel 1990 al Conservatorio “A. Boito” di Parma, sotto la guida di Pierpaolo Maurizzi, si è perfezionato con il Trio di Trieste presso la Scuola di Musica di Fiesole e l’Accademia Chigiana di Siena. Invitato a partecipare all’Isaac Stern Chamber Music Workshop presso la Carnegie Hall di New York nel 2000, ha ottenuto riconoscimenti prestigiosi, tra cui il Concorso Internazionale “Vittorio Gui” di Firenze, il Concorso di Musica da Camera di Melbourne, il Concorso ARD di Monaco, il Concorso di Musica da Camera di Lione oltre che il Premio Abbiati nel 1994.

Ha suonato in importanti istituzioni musicali, tra cui la Carnegie Hall e il Lincoln Center di New York, la Wigmore Hall di Londra, la Konzerthaus di Vienna, l’Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Società del Quartetto di Milano e il Teatro La Fenice di Venezia. Ha collaborato con musicisti quali Vladimir Delman, Carl Melles, Anton Nanut, Bruno Giuranna, Simonide Braconi, Alessandro Carbonare, Eduard Brunner e Guglielmo Pellarin e ha effettuato registrazioni radiofoniche e televisive per la RAI oltre che per Bayerischer Rundfunk, NDR, WDR, MDR, Radio Bremen, ORT, BBC Londra e ABC-Classic Australia. Affianca all’attività concertistica un’intensa produzione discografica che comprende opere integrali di Brahms,

Beethoven e Ravel, oltre alle registrazioni dedicate a Shostakovich per Stradivarius – premiata da *Classic Voice* (2008) – e a Pizzetti, Liszt, Schumann e Dvořák per l’etichetta Concerto. Ha inoltre inciso Schubert per Decca e Čajkovskij dal vivo alla Wigmore Hall di Londra per Movimento Classical. Parallelamente, si dedica all’insegnamento collaborando regolarmente con l’Accademia Nazionale di Santa Cecilia, il Mozarteum di Salisburgo e il Conservatorio di Parma dove tiene anche un Master di Alto Perfezionamento in Musica da Camera. Ivan Rabaglia suona un violino Giuseppe Baldantoni (1850); Enrico Bronzi suona un violoncello Vincenzo Panormo (1775).

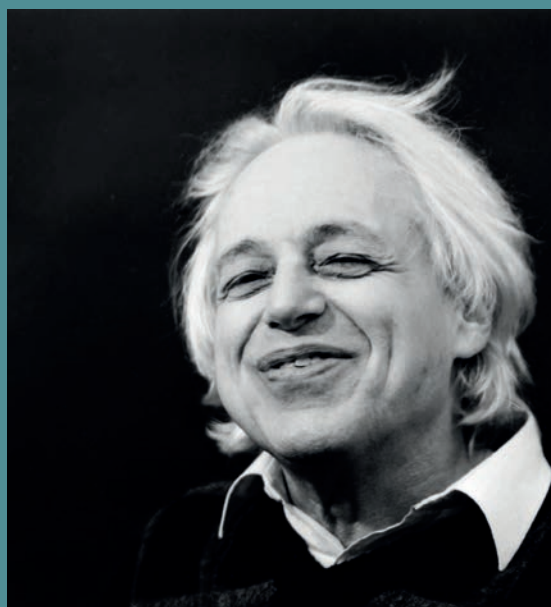


Jean Guillou
Foto Jacques le Goff



Olivier Messiaen
Foto Ralph Fassey

György Ligeti



LUNEDÌ 27 APRILE 2026
CHIESA DI SANT'ANGELO

Thomas Ospital, organo

ORE 20

Durata 70'

Olivier Messiaen (1908-1992)

Messe de la Pentecôte (1950, 30')

Jean Guillou (1930-2019)

Säya (l'oiseau bleu) op. 50 (1993, 8'40)

Poème su una canzone popolare coreana

György Ligeti (1923-2006)

Volumina (1961-62, 13')

Thomas Ospital (1990)

Improvvisazione

con il supporto della

Fondazione Nuovi Mecenati - Fondazione franco-italiana
di sostegno alla creazione contemporanea

nuovi
o cen
viati
FONDAZIONE
FRANCO-ITALIANA
PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA

Nel marzo del 1948 il quotidiano «France-soir» pubblicò un'inchiesta sui personaggi francesi più conosciuti nel mondo. Dopo Marcel Pagnol, René Clair, André Malraux e Charles Trenet, il 28 marzo fu la volta di **Olivier Messiaen**. Il giornalista Robert de Saint-Jean spiegava così come era nata la fama di Messiaen negli Stati Uniti: «Nei primi articoli su Parigi liberata dai tedeschi, i corrispondenti americani raccontavano alla rinfusa ai loro lettori che la Tour Eiffel era ancora in piedi, che Picasso dipingeva sempre donne con tre occhi in rue des Grands-Augustins, che i cappelli delle signore somigliavano a delle eliche e che si era affermato un nuovo musicista: Olivier Messiaen»¹. Messiaen si era guadagnato la reputazione di musicista d'avanguardia già negli anni Trenta, con una serie di audaci sperimentazioni, soprattutto per quanto riguardava le strutture ritmiche, che avevano scombussolato il tran tran del modernismo musicale. Naturalmente l'intervista enfatizzava il cliché dell'artista rivoluzionario, sottolineando il fatto che Messiaen componeva d'estate in montagna vivendo come un eremita, che prendeva ispirazione dagli uccelli («je les ai beaucoup écoutés, couché dans l'herbe, un crayon et un carnet à la main...»), che riteneva i bramini hindu avanti a noi di secoli dal punto di vista ritmico. La bizzarria del personaggio, infine, era coronata dal doppio incarico di organista titolare della Sainte-Trinité e di professore di armonia al Conservatorio, cosa che costringeva il musicista a perdere due ore al giorno in metro per correre da un capo all'altro di Parigi. Per quanto farisaica, questa intervista ci restituisce un'interessante immagine di Messiaen quarantenne nel momento forse culminante del suo prestigio internazionale come capofila della musica d'avanguardia, in coincidenza con il completamento della *Sinfonia Turangalila*, un lavoro titanico che suggeriva la fase eroica della sua produzione. Dopo lo sforzo di sintetizzare vent'anni di ricerche in una sinfonia di un'ora e mezza, Messiaen sentì il bisogno di tuffarsi di nuovo in un periodo di sperimentazione. Il terreno più sicuro da battere per esplorare nuove forme espressive era il proprio strumento, l'organo. Uno dei primi lavori dopo la *Turangalila*, infatti, fu la *Messe de la Pentecôte*, iniziata nel 1950 e terminata il 21 gennaio 1951, ancora con il titolo di *Messe du Saint Esprit*. Molti anni dopo, analizzando il lavoro nel quarto volume del *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Messiaen affermò che la *Messe* era il frutto di vent'anni di improvvisazioni, un'arte che aveva trovato in lui forse l'ultimo grande maestro, il cui insegnamento è ancora vivo in organisti capaci di improvvisare in maniera creativa come Thomas Ospital. Lo scrittore Julien Green ha lasciato un vivo ricordo di un'improvvisazione di Messiaen ascoltata alla radio nel 1949:

Sentita un'improvvisazione di Messiaen. Una musica che si potrebbe dire sia stata composta dopo la fine del mondo. È di una bellezza mostruosa, che rivela immense caverne dove scorrono fiumi e luccicano cumuli di pietre preziose. Non sappiamo dove ci troviamo, forse in India. Il compositore suonava l'organo della Trinité. Mai le volte di questo orribile edificio hanno udito suoni più inquietanti. A volte avevo l'impressione che si aprisse l'inferno, spalancandosi all'improvviso. C'erano cascate di strani rumori che scombussolavano l'orecchio².

Messiaen aveva cominciato a elaborare da tempo la partitura della *Messe*, che in realtà è tutt'altro che un dionisiaco flusso di coscienza. Messiaen introdusse la composizione

1 "C'est le merle et non le rossignol qui inspire Olivier Messiaen", in France-soir, Dimanche 28-Lundi 29 Mars 1948, p. 2.

2 Copia dattiloscritta conservata nei Fonds Messiaen della Bibliothèque nationale de France, cit. in Peter Hill-Nigel Simeone, *Messiaen*, Yale University Press, New Haven-London 2005, p. 185.

gradualmente nelle funzioni liturgiche, a partire dalla domenica di Pentecoste del 1951, che cadeva il 13 maggio. Nel bollettino parrocchiale della Trinité presentava così il nuovo lavoro ai fedeli:

Per la Messa di mezzogiorno, riservata alla musica moderna, ho composto appositamente due brani: l'offertorio e il congedo. L'Offertoire commenta le parole "Les choses visibles et invisibles" che recitiamo ogni domenica nel Credo, e che si applicano perfettamente al regno dello Spirito Santo, un regno interiore di grazia invisibile. I colori cupi dei registri, la costruzione con "personaggi ritmici", l'alternanza del fagotto 16' che brontola nel basso estremo, con ottavino e *tierce* che riproducono i suoni di campane lontane in un registro estremamente acuto, raffigurano l'opera della grazia. La Sortie, intitolata "Le vent de l'Esprit", utilizza un testo degli Atti degli Apostoli: "Un vento impetuoso riempi tutta la casa" (tratto dall'Epistola del giorno). Un fortissimo, all'inizio molto violento, si leva in rapidi vortici, come un coro di allodole, simbolo di gioia³.

Lo stesso schema vale anche per le rimanenti sezioni della Messa, eseguite in successive occasioni liturgiche. L'Entrée (Les langues de feu) s'ispira a un altro versetto degli Atti degli Apostoli, "Delle lingue di fuoco si posarono su ciascuno di loro"; la Consécration (Le don de Sagesse) commenta il Vangelo di Giovanni, "Lo Spirito Santo vi farà ricordare tutto ciò che io vi ho detto"; la Communion (Les oiseaux et les sources), infine, riprende il Cantico dei tre fanciulli dal Libro di Daniele, "Benedite, fonti, il Signore; benedite il Signore, uccelli del cielo". La *Messe*, in effetti, è una meditazione musicale sulla Pentecoste, e s'inserisce nel novero delle musiche sacre di Messiaen. Se da un lato è evidente l'ispirazione teologica nella scelta accurata delle citazioni bibliche, dall'altro colpisce in questa partitura il desiderio dell'autore di condividere con gli altri organisti una serie di informazioni non strettamente necessarie all'esecuzione. All'inizio dell'Entrée, per esempio, una nota specifica che la musica è concepita in "ritmi greci trattati con durate irrazionali", così come che l'Offertoire presenta "3 ritmi hindu: tritîya, caturthaka, nihçankalîla trasformati in personaggi ritmici: il primo non cambia, il secondo aumenta, il terzo diminuisce". In altre parole, in certi momenti il pedagogo prevale sull'esegeta biblico, e Messiaen sembra voler condividere con l'esecutore la gioia per le ricerche musicali che stava conducendo in quegli anni. Un'altra caratteristica della partitura è il suo esplicito descrittivismo, particolarmente in rilievo nella Communion e nella Sortie, dove sono indicati i punti a imitazione delle gocce d'acqua o degli uccelli, specificando addirittura il canto del merlo o il coro delle allodole. Ci sono altri aspetti notevoli della *Messe de la Pentecôte*. Uno è senz'altro la complessa trama di relazioni con la tradizione, che si ramifica in tre direzioni principali: il *cantus planus*, la metrica classica greca e l'influenza della musica moderna. Su quest'ultima, è lo stesso Messiaen nella sua analisi della *Messe* a indicare le tecniche compositive di autori che l'avevano ispirato come Bartók e Berg, o addirittura il materiale da cui ha attinto, come nel caso del tema di Golaud del *Pelléas et Mélisande* di Debussy. I ritmi della poesia greca, forse per analogia con la lingua delle sacre scritture, sono alla base dell'intero lavoro, ma Messiaen non si accontenta di usarli nella loro forma primitiva, bensì li sottopone a una sorta di «tortura», per usare la sua espressione. Tradotto in termini musicali significa prendere, per esempio, i cinque piedi del verso saffico e permutarli secondo schemi metrici complessi di ripetizioni e sovrapposizioni. Il tema del canto pia-

3 Cit. in Peter Hill-Nigel Simeone, *Messiaen*, pp. 194-195.

no, infine, si lega alla dimensione spirituale della musica sacra, ma anche in questo caso Messiaen usa i neumi per incorporarli nel proprio stile, trasformando il profilo delle antiche melodie tramite elementi ornamentali e decorativi.

L'uso di ritmi della tradizione induista all'interno della *Messa*, nell'*Offertoire* e nella *Con-sécration*, pone delle interessanti domande sull'atteggiamento di Messiaen verso forme religiose non cristiane, specialmente se si considera il contesto nel quale essi sono calati, in particolare nella sezione dell'*Offertoire* ispirata dall'espressione del Credo "le cose visibili e invisibili". A un cattolico raffinato come Messiaen non poteva sfuggire il fatto che il Simbolo niceno è una formula di fede nell'unicità di Dio, e di conseguenza la scelta di inserire la tradizione musicale induista in un contesto inequivocabilmente cristiano implicava considerazioni di carattere teologico. Lo stesso Messiaen spiega in quale prospettiva vada interpretato questo passo:

Le cose visibili e invisibili! Ma c'è tutto in queste parole! Dimensioni note e ignote: dal possibile diametro dell'universo a quello di un protone – durate note e ignote: dall'età delle galassie a quella dell'onda associata a un protone – il mondo spirituale e il mondo materiale, la grazia e il peccato, gli angeli e gli umani – i poteri della luce e i poteri delle tenebre – le vibrazioni dell'atmosfera, il canto liturgico, il canto degli uccelli, la melodia delle gocce d'acqua, il brontolio della bestia dell'apocalisse – tutto sommato tutto ciò che è chiaro e palpabile, e tutto ciò che è oscuro, misterioso, soprannaturale, tutto ciò che supera la scienza e la ragione, tutto ciò che non possiamo scoprire, tutto ciò che non capiremo mai...⁴.

La tradizione induista, quindi, è sottoposta a un processo di assimilazione all'interno del linguaggio di Messiaen, com'era avvenuto anche per il *cantus planus* e la metrica greca, non per il desiderio di sottomettere alla propria fede forme diverse di pensiero religioso ma per la meraviglia suscitata dalle qualità intrinseche della musica hindu come espressione dell'unicità del creato. Un atteggiamento analogo si ritrova anche nella musica di uno dei maggiori organisti del nostro tempo, **Jean Guillou**, che di Messiaen è stato allievo. Guillou, organista della chiesa di Saint-Eustache a Parigi fino al 2014, incarico passato poi a Ospital, ha tenuto concerti in tutto il mondo, ed è stato come Messiaen un eccezionale improvvisatore. Nel 1993, a Seul, fu invitato a improvvisare sul tema di una nota canzone coreana, un'elementare melodia di quattro note. «È come un diagramma – spiega l'autore nell'introduzione della partitura – e questa sua incantatoria essenzialità mi ha affascinato; ecco perché ho deciso di tornarci sopra per una composizione scritta». All'inizio la musica è misteriosa e rarefatta, e su questo sfondo immobile si staglia il canto del fantomatico uccello blu del titolo. Nella parte centrale l'organo gonfia le canne con armonie sempre più dense e robuste, per scivolare di nuovo alla fine nei misteriosi gorgheggi dell'inizio.

A differenza di Messiaen e Guillou, **György Ligeti** non era un organista, ma aveva studiato lo strumento con una certa assiduità al Conservatorio di Kolozsvár negli anni della guerra. Tanto bastò, tuttavia, per indurre la Radio di Brema nel 1961 a commissionare a Ligeti, fuggito in Occidente nel 1956 dopo la Rivolta di Budapest, un lavoro per l'organo della Cattedrale. Poco prima, due pezzi di Ligeti per orchestra, *Apparitions* e *Atmosphère*, rispettivamente del 1960 e del 1961, avevano destato scalpore nel mondo della musica contemporanea, procurando allo sconosciuto profugo ungherese la reputazione di compositore coraggioso, fuori dagli schemi e dotato di una formidabile immaginazio-

4 Olivier Messiaen, *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*, Tome IV, Alphonse Leduc, Paris 1997), p. 89.

ne sonora. Le sue idee, infatti, gettavano un sasso nello stagno del serialismo puntillista di quegli anni, con una musica non priva di effetti teatrali. Nel finale di *Apparitions*, per esempio, i musicisti devono battere con le mani i bocchini degli ottoni, suonare il glockenspiel con il righello, brandire un enorme martello sopra un sacco pieno di bottiglie di vetro. In un articolo sulla rivista «die Reihe» intitolato *Metamorfosi della forma musicale* (1960), Ligeti metteva in luce le contraddizioni insite nel desiderio di uniformare ogni aspetto della composizione a un principio seriale:

Prendiamo un'analogia illuminante: giocare con la plastilina. I grumi distinti dei vari colori si disperdono gradualmente man mano che si impasta il materiale; il risultato è un agglomerato in cui si possono ancora distinguere chiazze di colore, mentre il tutto è caratterizzato dalla mancanza di contrasto. Continuando a impastare, le piccole chiazze di colore scompaiono a loro volta, lasciando il posto a un grigio uniforme. Questo processo di appiattimento non può essere invertito. Sintomi simili si possono individuare nelle composizioni integralmente seriali. Il postulato della serie significa, qui, che ogni elemento dovrebbe essere utilizzato con la stessa frequenza e dovrebbe ricevere la stessa importanza. Ciò porta irresistibilmente a un aumento dell'entropia. Più precisa è la rete di operazioni con materiale preordinato, maggiore è il grado di uniformità del risultato. L'applicazione totale e coerente del principio seriale nega, alla fine, il serialismo stesso. Non c'è davvero alcuna differenza fondamentale tra i risultati dell'automatismo e i prodotti del caso; la determinazione totale finisce per essere identica alla totale indeterminatezza⁵.

Ligeti proponeva dei processi compositivi di segno totalmente diverso, plasmando il suono come uno scultore che rifinisce meticolosamente ogni dettaglio per ottenere una forma fluida e continua, generata da un fitto reticolo di minuscoli contrappunti temporali che si perdono nel corpo dell'orchestra diventata una sorta di megattera sonora. Il nuovo pezzo per organo *Volumina*, scritto in pochissimo tempo tra dicembre 1961 e gennaio 1962, non deluse le aspettative suscitate dal suo nuovo stile, trasformando uno strumento così connotato dal punto di vista storico e ideologico in un *object musical* completamente nuovo. Per capire come sia arrivato a concepire un pezzo come *Volumina*, bisogna tener conto delle esperienze fatte negli anni precedenti dal trentenne Ligeti, che si trovava per la prima volta a contatto con l'avanguardia musicale occidentale, quasi totalmente sconosciuta nell'Europa dell'Est sotto il controllo sovietico. Oltre alla conoscenza di Stockhausen e della cerchia di Darmstadt, infatti, Ligeti scoprì personaggi come John Cage e il neo-dadaismo del mondo Fluxus, del quale per un certo periodo fu un compagno di viaggio, pur senza legarsi a nessuna di queste tendenze. Una delle novità dell'estremo sperimentalismo di quegli anni fu la creazione delle cosiddette partiture grafiche, che sostituivano la tradizionale scrittura musicale con l'invenzione di segni totalmente nuovi e senza alcuna codificazione, una dimensione esplorata prima dai compositori americani come Cage e Morton Feldman, poi in Europa da Mauricio Kagel, Sylvano Bussotti, Haubenstock-Ramati. *Volumina* è l'unica partitura di Ligeti concepita in forma grafica, cosa che in assoluto non gli era molto congeniale ma che in questo caso corrispondeva perfettamente alla natura del pezzo. Il lavoro, infatti, è basato esclusivamente sull'uso di cluster, che sull'organo consentono un notevole ventaglio di possibilità, non solo perché si sviluppano su due manuali e la pedaliera, ma anche perché combinati con l'azione dei registri offrono una infinita serie di trasformazioni timbriche. In altre parole, Ligeti conosceva abbastanza bene le caratteristiche dello strumento da intuire che avrebbe potuto

5 György Ligeti, *Metamorphoses of Musical Forms*, in die Reihe 7 (1960), Form – Space, p. 10.

sviluppare in maniera più immediata sull'organo, con un solo esecutore (senza calcolare gli assistenti necessari per manovrare i registri), le idee manifestate nei rivoluzionari lavori per orchestra, che richiedevano decine e decine di musicisti da coordinare. In queste partiture il rigido costruttivismo serialista era sostituito da forme in movimento basate sul colore del suono, di densità variabile, in cui le transizioni possono essere impercettibili, oppure bruscamente rapide, come un cielo attraversato da nuvole. L'organo, grazie all'azione meccanica dei mantici e al diverso tipo di attacco del suono, era lo strumento ideale per ottenere il *continuum* sonoro, l'arcata unica di suono che Ligeti aveva esplorato nei lavori per orchestra. Malgrado l'apparente carattere aleatorio, la partitura, rivista nel 1967, è una delle più accuratamente definite (in calce ci sono ben quattro pagine di istruzioni aggiuntive, oltre a quelle sparpagliate nel testo):

In *Volumina* un'indicazione esatta dell'altezza non ha importanza, poiché la tessitura è composta da cluster, quindi tutto ciò che ho dovuto fare è stato definire i limiti dei cluster e indicare come i limiti cambiano sia nello spazio che nel tempo. La partitura fornisce indicazioni davvero precise, a parte i punti in cui è richiesta una certa flessibilità. Qualsiasi esecutore che segua le istruzioni della partitura produrrà più o meno lo stesso suono⁶.

Le controverse vicende della prima esecuzione alla radio, il 4 maggio 1962, sono la cartina di tornasole del carattere dirompente di questo lavoro, che per il mondo dell'organo equivale allo scandalo del *Sacre du printemps*. I fatti sono stati raccontati in maniera inesatta e contraddittoria dai vari attori della vicenda a distanza di anni, ma i punti fermi sono che il concerto previsto nella Cattedrale di Brema fu annullato e che la messa in onda radiofonica avvenne in piena emergenza, tanto che *Volumina* fu trasmesso monco dei minuti finali perché il nastro su cui era stato registrato si rivelò troppo corto. Circa lo strumento che prese fuoco mentre l'organista Karl-Erik Welin stava provando il lavoro ci sono ricordi contrastanti, così come sui motivi della cancellazione del concerto da parte delle autorità ecclesiastiche. La fama di distruttore di organi, analoga a quella di Beethoven per i pianoforti e di Jimi Hendrix per le chitarre elettriche, resta tuttavia la prova più evidente di come con un solo lavoro Ligeti abbia cambiato per sempre il volto dell'organo contemporaneo.

Oreste Bossini

⁶ György Ligeti in *Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself*, Eulenburg, London 1983, p. 40.



La Chiesa di Sant'Angelo, in occasione dei concerti per organo del 34° Festival Milano Musica 2025.

Foto Studio Hänninen

THOMAS OSPITAL Organista

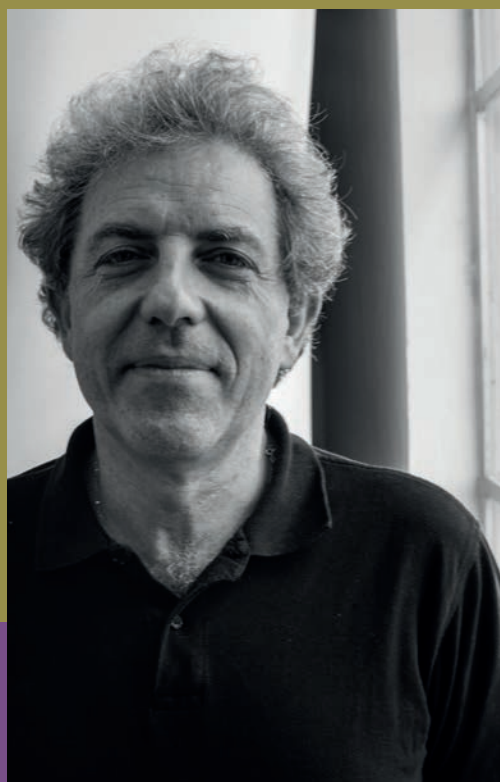
Nato nei Paesi Baschi (Francia) nel 1990, ha studiato al Conservatorio di Bayonne con Esteban Landart e si è diplomato presso il Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse di Parigi sotto la guida di Olivier Latry, Michel Bouvard, Thierry Escaich, Philippe Lefebvre, Fabien Waksman, Isabelle Duha e Pierre Pincemaille. Vincitore di diversi concorsi internazionali, tra cui Saragozza, Chartres, Tolosa e il Grand Prix Florentz dell'Académie des Beaux-Arts, ha ricoperto il ruolo di "Young Artist in Residence" presso la Cattedrale Saint Louis King of France a New Orleans (USA).

Nel 2015 è vincitore del concorso per la nomina a titolare del grande organo della Chiesa di Saint-Eustache a Parigi e dal 2016 al 2019 è il primo organista in residenza della Maison de la Radio. Si è esibito in Francia e all'estero come solista, in formazioni di musica da camera e con orchestre sinfoniche. Appassionato di improvvisazione, si dedica anche all'accompagnamento di film muti e nel 2016 ha composto la musica originale supplementare per il film *Django* di Étienne Comar. Ha inciso il primo disco dedicato a Liszt (Hortus, 2017) e un secondo a Bach e ad improvvisazioni (Radio France, 2018), in dialogo con la prima registrazione assoluta degli *Études-Chorales* di Thierry Escaich.

Dal 2018 collabora regolarmente con il coro da camera Dulci Jubilo, con il quale ha realizzato tre registrazioni di repertorio contemporaneo, tra cui le *Quatre Suites pour le Magnificat* di Jean-Adam Guilain, all'organo della Cappella Reale di Versailles (Château de Versailles Spectacles, 2025). Affianca all'attività concertistica quella didattica, tenendo regolarmente masterclass d'interpretazione ed improvvisazione. È stato professore di armonizzazione alla tastiera al Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse di Parigi dal 2017 al 2023 e dal 2021 è professore di organo.



Beat Furrer
Foto David Furrer



Stefano Gervasoni
Foto Davide Santi

MARTEDÌ 28 APRILE 2026

TEATRO ALLA SCALA

Lorenzo Gentili-Tedeschi, violino
Alba Gentili-Tedeschi, pianoforte

Stefano Gervasoni ⁽¹⁹⁶²⁾
Sonatinexpressive (2011-12, 15')
per violino e pianoforte

Leoš Janáček ⁽¹⁸⁵⁴⁻¹⁹²⁸⁾
Sonata per violino e pianoforte
(1914 - 1921, 17')

Stefano Gervasoni
Ariette quasi retrouvée (2026, 6')
per violino e pianoforte
Prima esecuzione assoluta
in collaborazione con
Associazione Culturale Pasquale Anfossi

ORE 18.30

**RIDOTTO DEI PALCHI
A.TOSCANINI**

Durata 40'

Filippo Gorini, pianoforte

Beat Furrer ⁽¹⁹⁵⁴⁾
Klavierstück (2025, 15')
Prima esecuzione in Italia
Co-commissione Filippo Gorini, Milano Musica

Robert Schumann ⁽¹⁸¹⁰⁻¹⁸⁵⁶⁾
Dauidsbündlertänze op. 6 (1837, 35')

Stefano Gervasoni ⁽¹⁹⁶²⁾
Sonata (2024, 20')
Prima esecuzione in Italia
Co-commissione Filippo Gorini, Milano Musica

Ludwig van Beethoven ⁽¹⁷⁷⁰⁻¹⁸²⁷⁾
Sonata per pianoforte n. 31
in la bemolle maggiore op. 110
(1821-22, 20')

ORE 20

TEATRO ALLA SCALA

Durata 110'

in collaborazione con
Teatro alla Scala
Società del Quartetto di Milano

main partner
INTESA  SANPAOLO

GALLERIA
ITALIANA
MILANO

“Mutevolezza capricciosa” in Gervasoni e Janáček

Stefano Gervasoni è nato nel 1962, circa mezzo secolo dopo i maggiori protagonisti delle esperienze radicali del secondo dopoguerra. Per loro stessi, e per quelli nati dopo di loro, era inevitabile un ripensamento e una rinnovata riflessione sui rapporti con la storia. Nei due concerti di oggi si ascoltano tre pezzi di Stefano Gervasoni: Alba e Lorenzo Gentili-Tedeschi propongono la prima assoluta di *Ariette quasi retrouvée* (2026), dopo la *Sonatinexpressive* (2011-12) e dopo la Sonata di Janáček per violino e pianoforte, mentre nel programma del concerto di Filippo Gorini c'è la prima italiana della Sonata per pianoforte. Già i tre titoli rimandano (in modi diversi) a un rapporto con la storia, che nella poetica di Gervasoni è vissuto in modo complesso. Questa poetica, pur essendo sempre ben riconoscibile, non si presta a definizioni univoche e schematiche. Si può forse parlare di ritegno espressivo, precisando però che tale ritegno non impedisce esiti di grande intensità. Si può sottolineare che nel rapporto con il passato non c'è alcuna rinuncia alla ricerca, semmai attenzione a comporre la distanza che da quel passato ci separa. E soprattutto si può parlare di dialogo tra intuizione e riflessione, dove la consapevolezza riflessiva non va a detrimento dell'invenzione. Naturalmente i tre pezzi in programma oggi offrono della poetica di Gervasoni una immagine circoscritta (tra l'altro perché escludono la voce e il rapporto con la parola): un peso particolare ha la riflessione sulla Sonata, che non riguarda soltanto il pezzo del 2024 che porta questo titolo, e su cui si può leggere l'ampio testo dello stesso compositore. In una qualche misura la riflessione sul “problema” della sonata investe, in modo del tutto diverso, anche il primo pezzo di Stefano Gervasoni oggi in programma, composto nel 2011-12 (e corretto nel 2014 e nel 2023). Il titolo, *Sonatinexpressive*, pone un interrogativo, evoca un dilemma (destinato a restare senza soluzione): Sonata inespressiva o Sonatina espressiva?

Sonata “inespressiva”, perché, scrive Gervasoni, “lo sviluppo architettonico della Sonata [...] sterilizza o domina l'impulso espressivo della piccola forma”. Oppure Sonatina “espressiva”, in cui, nota Gervasoni, ci si consente di “dire”, ma solo “microscopicamente, come dietro un velo, in sordina, perché la tentazione dell'espressione e del lirismo non vadano assolte ma solo aggirate, fatte convivere con il desiderio di trattenerle per proteggerle, per consentire loro di rinnovarsi con ancora più forza.”

Il dilemma “resta volutamente senza soluzione”, e lo svolgimento del pezzo ha un carattere enigmatico, non privo di umorismo nella sua capricciosa varietà. All'inizio, “Molto esitando” si indugia su un disegno del violino punteggiato da interventi del pianoforte, continuamente variato in modo sottile e inserendo a sorpresa un armonico (nel corso del pezzo il disegno iniziale viene in seguito brevemente richiamato dal pianoforte). I due strumenti si soffermano per qualche pagina anche sul successivo “Spensierato”; ma poi la capricciosa varietà non consente indugi. “Desolato pensieroso”, “Giocosso”, “Deciso”, “Meccanico”, “Scorrevole”, “Lento, quasi recitativo-Calmo-Poco meno giocoso”, “Deciso. Desperately kitsch”, ma anche “Adagio sognante” e “Andantino meccanico” sono solo una parte delle indicazioni che si succedono e talvolta ritornano, invitando gli interpreti a qualcosa che potrebbe somigliare a un gioco di maschere, che però, nell'atteggiarsi in modo talvolta scherzoso, mantiene una costante ambiguità: forse non sono sempre maschere, e forse non si tratta di un gioco.

La nuova e breve *Ariette quasi retrouvée* (2026) si ricollega all'esperienza della *Sonatinexpressive* di cui, come osserva l'autore, riprende lo spirito “con un'intonazione più severa”. In un tempo molto più breve ritorna la “mutevolezza capricciosa”. Al fortissimo “metronomico, impassibile” della prima pagina segue la fragile delicatezza dell’“Adagissimo, un poco incerto” della seconda; ma la terza diviene “Furioso, veloce possibile”, e un nuovo netto contrasto introduce subito dopo lo “Scorrevolesissimo”. Dopo una riga “Calmo e lento” un “Improvviso, crudele” e “Più mosso” conduce alla conclusione “Adagissimo, raggelato”, che ci riporta all'Adagissimo della seconda pagina in un clima sospeso e interrogativo.

L'unica sonata di **Leoš Janáček** per violino e pianoforte fu eseguita per la prima volta a Brno il 16 dicembre 1922; ma ebbe una genesi complessa, che si estende dal 1914 al 1921 (due sonate precedenti erano state distrutte). In diverse lettere il compositore indica la data 1914, collegando il lavoro alla Sonata ai “clangori” dell'inizio della guerra; ma tale data può valere solo per una prima stesura, senza tener conto delle revisioni e dei rifacimenti. La *Ballada*, che nella versione definitiva è il secondo movimento, fu pubblicata per prima come pagina isolata; l'ultimo movimento fu scartato e completamente riscritto (la versione precedente è conservata); altri movimenti furono rivolti e spostati. Qualche affinità si riconosce con le opere teatrali dello stesso periodo: nell'arco degli anni, della Sonata Janáček compose le due opere sui viaggi del signor Brouček sulla luna e nel XV secolo (che furono rappresentate a Praga nel 1920) e *Kát'a Kabanová* (Brno 1921), del cui clima per alcuni aspetti “russo” partecipa anche la Sonata.

L'intera Sonata si colloca sotto il segno di una grande libertà rapsodica, con toni più inquieti (e talvolta aggressivi) nel primo e nel quarto movimento. Una stringata tensione e un piglio nervoso, vagamente tzigano-ungherese caratterizzano il primo tempo, in forma-sonata. Colpisce subito la forte divaricazione tra il lirismo della scrittura del violino e le veloci figurazioni del pianoforte: i due strumenti sono spesso (non sempre) nettamente differenziati, come se all'uno fosse riservato il canto e all'altro una diversa dimensione.

Più semplice è la concezione della *Ballada*, che nella Sonata è il momento di maggiore espansione lirica, talvolta impregnata di sapore popolare. Caratteri popolari riconosciamo anche in alcune movenze di danza del successivo “Allegretto”, che ha il ruolo di uno Scherzo. Nel quarto tempo, che inizia “Adagio”, si ritorna alla nervosa complessità del primo, con la netta divaricazione della scrittura dei due strumenti; ma con i ruoli invertiti: all'inizio il lirismo cantabile tocca al pianoforte, mentre i brevi, nervosi incisi del violino propongono la dimensione “parlante” che è tra gli aspetti più originali di Janáček. E alla fine si conclude “con il balbettante e isterico recitativo” del violino (la citazione proviene dal libro di Franco Pulcini su Janáček).

Paolo Petazzi

Stefano Gervasoni

Ariette quasi retrouvée (2026) riprende, con un'intonazione più severa, lo spirito di *Sonatinexpressive* (2012) — pezzo “postmoderno” nel quale sperimentavo una scrittura multistilistica, ma senza citazioni — e la mutevolezza capricciosa, insieme al lirismo ellittico, della Sonata per violino di Janáček (1914–15). Direi che il nuovo brano è basato su una cantabilità sfuggente, che non può — per coscienza storica — installarsi durevolmente, pena l'anacronismo. È un desiderio di cantabilità, un dono o un obiettivo che tutti i compositori hanno avuto ed espresso in modi diversi: chi con riserbo, chi in maniera più esplicita. Fino a Maderna (e poi oltre, ma spesso in modo astorico o slabbrato). Fino a Nono? Oggi è divenuta miraggio, utopia. Per questo un titolo volutamente allusivo, che rimanda a una cantabilità... introvabile.

Stefano Gervasoni,
Ariette quasi retrouvée,
manoscritto,
dettaglio di pag. 1

Manuscript detail of the first page of *Ariette quasi retrouvée*. The score is written for piano and includes handwritten red annotations. At the top, it says "Metronomico, impalpabile" and "Ariette quasi retrouvée". The tempo is marked "♩ = 90". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like "fz", "sfz", and "fz. →". The piece is in a key with one sharp (F#).



Stefano Gervasoni, Patricia Kopatchinskaja e Maxime Pascal, 34° Festival Milano Musica, 2 maggio 2025, Teatro alla Scala. Foto StudioHänninen

ALBA GENTILI-TEDESCHI
Pianista

È invitata come pianista solista, camerista e performer in stagioni e festival nazionali e internazionali. Laureata al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano con lode e menzione d'onore nella classe di Silvia Rumi, ha proseguito gli studi di composizione sino al corso superiore come allieva di Irlando Danieli. Si è diplomata nel 2011 all'Accademia Pianistica di Imola

sotto la guida di Piero Rattalino e contemporaneamente a Berlino (dove vive dal 2006) con Linde Großmann all'Universität der Künste, nella quale è docente dal 2022. Dal Lingotto di Torino all'Auditorium di Milano, dal Dark Mofo Festival in Australia alla Concertgebouw di Amsterdam, dal Grand Théâtre in Lussemburgo al de Singel di Anversa, dal Tanzquartier di Vienna a tutti i maggiori teatri di Berlino, collabora regolarmente con compositori e performer attivi nella

musica e nel teatro contemporanei e sperimentali. Convinta dell'importanza della fusione di tutte le arti con la musica, esplora le molteplici possibilità espressive del suo strumento. Conta numerose prime esecuzioni e prime assolute, alcune raccolte nei due CD pubblicati dal Duo Kermani-Gentili (*Ode an die Rhapsodie, Invocation*), e nelle incisioni con il Trio Transmitter (*Camera Obscura, Alone Together*).

LORENZO GENTILI-TEDESCHI
Violinista

Nato a Milano nel 1988, è primo violino di spalla del Teatro Regio di Torino dal 2025. Si è diplomato con lode al Conservatorio “Gaetano Donizetti” di Bergamo per poi perfezionarsi a Sion con Francesco De Angelis, di cui è stato assistente. È stato membro dell'Orchestra del Teatro alla Scala, della London Philharmonic Orchestra e dell'Orchestra del Teatro Carlo Felice di Genova in qualità di spalla dei secondi, esibendosi negli anni in alcune delle sale più prestigiose del mondo, tra cui Carnegie Hall di New York,

Musikverein di Vienna, Philharmonie di Berlino, Concertgebouw di Amsterdam e Royal Albert Hall di Londra per i BBC Proms. Attivo come solista e camerista, si è esibito al Palazzo del Quirinale in diretta Rai 3, all'Istituto Italiano di Cultura di Londra, al Palazzo Ducale di Genova, per la Società dei Concerti e del Quartetto di Milano, al Festival MITO, all'Auditorium S. Gervasio di Matera per Materadio 2019 oltre che al Rubin Theatre di New York. Specializzato nel repertorio contemporaneo, ha inciso per Kairos le Musiche per il “Paradiso” di Dante di Sciarrino con l'Orchestra di Padova

e del Veneto in veste di violino solista, ottenendo il premio “Coup de Coeur - Musique Contemporaine 2022” dall'Académie Charles Cros. Per dieci anni è stato inoltre membro di mdi ensemble, formazione milanese premiata dalla critica con il Premio Abbiati 2021, ospite dei più importanti festival italiani ed europei, tra cui il Festival Milano Musica, la Biennale di Venezia, il Festival Présences di Parigi, il Festival Jeunesse di Vienna, il Chelsea Music Festival di New York. Ha affiancato all'attività concertistica quella accademica, insegnando violino nei Conservatori di Reggio Emilia, Modena, Rimini e Genova.

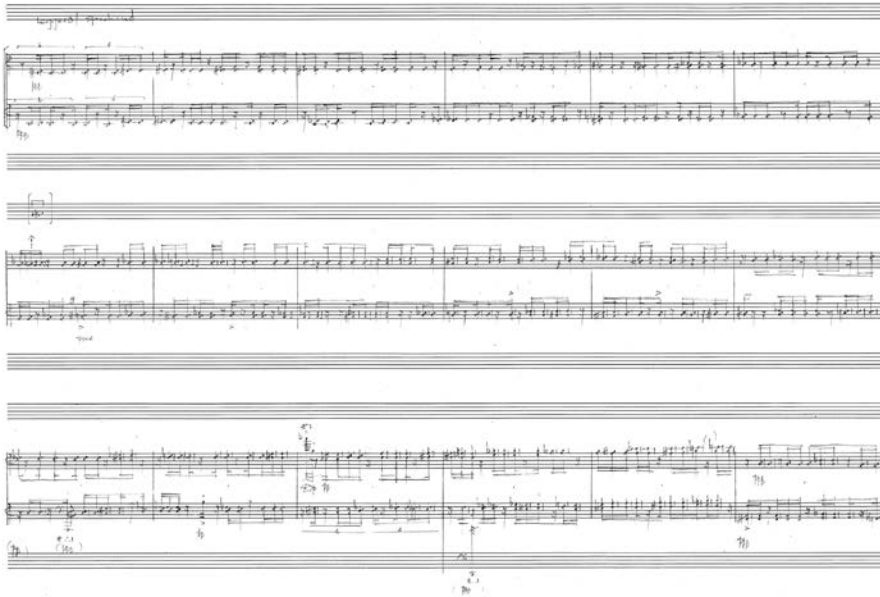
Beat Furrer, *Studie IV*

Compositore, direttore e pianista, autore di una ampia produzione vocale, anche per il teatro (in una dimensione non convenzionale), fondatore a Vienna del complesso Klangforum Wien, Beat Furrer (nato a Schaffausen nel 1954, ma viennese di formazione e attività) è da tempo un protagonista riconosciuto. Nel 2006 ha avuto alla Biennale di Venezia il Leone d'oro, e in quella occasione si è ascoltata *FAMA* (2005); ma il suo teatro ha avuto scarsa diffusione in Italia. E a proposito di molti lavori strumentali si potrebbe dire in termini schematici che vi si riconosce la filtrata elaborazione di un nucleo concentrato di materiali proiettati nel tempo e nello spazio attraverso procedimenti di variazione, addensamento, combinazione e disgregazione.

In *Studie IV* (2025) all'inizio, dalla insistita ripetizione di *cluster* (grappoli di note) lentamente ascendenti, nascono a poco a poco motivi, o figure "parlanti", finché, con un contrasto improvviso, si profilano rapide figure discendenti nel registro grave, e poco dopo altrettanto improvvisamente si fa posto a "strutture accordali discendenti, che in modo caleidoscopico sono integrate in linee cromatiche discendenti e sviluppate in reciproco rapporto dialogico con queste" (osserva Furrer).

Il processo provvisoriamente approda a una melodia discendente; ma subito lo spazio si dilata con rapidi disegni spezzati in tutti i registri, e nella seconda metà del pezzo, dopo una breve ripresa del movimento di *cluster* iniziale ("martellato, con frenesia"), si sviluppa il processo di dialogo tra strutture diverse, come nuovi motivi *martellato* e linee cromatiche discendenti, "come se i motivi *martellato* volessero liberarsi dal flusso del movimento in senso discendente". Finché nella sezione conclusiva, più lenta, in una dimensione temporale dilatata, "attraverso il definirsi di tre linee discendenti uguali ma poste in tempi diversi a distanza di ottava, nasce una molteplicità di costellazioni melodiche (quasi in un meccanismo che nella caduta si differenzia)", come nota Furrer.

Beat Furrer, *Klavierstück*, manoscritto, dettaglio di pag. 1



Robert Schumann, *Davidsbündlertänze*

La Lega di Davide (*Davidsbund*) esisteva solo nella fantasia di Schumann, ma riuniva nello stesso ideale artistico persone reali, come l'amata Clara Wieck o Mendelssohn, e personaggi inventati come Florestano ed Eusebio, che rappresentavano aspetti diversi della personalità del compositore. Florestano ed Eusebio firmano, separatamente o insieme, ognuna delle "danze" degli affiliati alla Lega di Davide, un ciclo di diciotto pezzi, composto tra il 20 agosto e la fine di settembre 1837, pubblicato con il titolo *Davidsbündlertänze* op. 6 nel gennaio 1838 in due quaderni di 9 pezzi ciascuno. Nella seconda edizione, tredici anni dopo, Schumann volle cancellare i nomi e alcune frasi che sottolineavano atteggiamenti diversi dei due protagonisti dell'identificazione autobiografica, l'impeto di Florestano e il poetico concentrarsi nell'interiorità di Eusebio. Tale identificazione peraltro nulla toglie alla ricchezza dei contrasti e alla straordinaria varietà inventiva di questo capolavoro, uno dei vertici della stagione pianistica del giovane Schumann, che ebbe a scrivere (in una lettera a Clara del 17-19 marzo 1838) che le "danze", da intendersi in senso fantastico, alla Hofmann, stanno alle "scènes mignonnes" del *Carnaval* "come volti a maschere".

Florestano "firma" i n. 3, 4, 6, 8 e 9 del primo quaderno, e al n. 9 "contrae dolorosamente le labbra". Nel secondo quaderno firma il n. 1, 3. Eusebio firma il n. 2, 5 e 7 del primo, e i n. 2, 5 e 9 del secondo. Anche per Eusebio c'è nel 1838 una frase, a conclusione del secondo quaderno: "Come se non bastasse Eusebio volle dire ancora ciò che segue; e una grande gioia esprimevano i suoi occhi". Insieme Florestano ed Eusebio firmano il pezzo iniziale del primo quaderno e quelli n. 4, 6, 7 e 8 nel secondo. All'inizio del ciclo, nelle prime battute, si indica esplicitamente "Motto von C. W.": il "motto" che funge da punto di partenza è preso dalla Mazurka op. 6 n. 5 di Clara Wieck. In omaggio a lei Schumann pubblicò il ciclo con il numero d'op. 6, anche se era posteriore ad altre pagine con numero più alto.

Stefano Gervasoni, *Sonata*

Riprende qui il discorso su Stefano Gervasoni avviato nel testo sul concerto precedente. Composta nel 2024 e dedicata a Filippo Gorini, che la ha eseguita per la prima volta al Konzerthaus di Vienna il 26 febbraio 2025, la *Sonata* di Stefano Gervasoni rivela l'assoluta consapevolezza dell'impegno che comporta il cimentarsi con un genere dalla storia così ricca e complessa. A questo proposito sono molto significative le riflessioni del compositore nel suo testo pubblicato in occasione della prima e qui ripreso. La *Sonata* ci coinvolge in un percorso di ascolto intensamente meditato, ricco di varietà e di contrasti, ma con significativi elementi unificanti, di richiamo da una sezione all'altra (vien da pensare forse alla Sonata di Liszt). Il percorso prende avvio da un Andantino di sospesa suggestione, che ritroveremo, modificato, ma ben riconoscibile, quasi alla fine, e che presenta un materiale che all'interno della Sonata assume una funzione unificante. Già alla seconda pagina si passa a un "Lento, lirico", che diviene "Mosso" e si conclude rapidamente. Dopo un altro breve episodio ritorna il lento della seconda pagina; ma questa volta con l'indicazione *antilirico*. Il composi-

tore precisa in una nota che il carattere antilirico “deriva dalla ripetizione meccanica di un gentile motivo melodico che progressivamente si espande. Comunque ogni ripetizione riparte sempre dall'inizio, interrompendo meccanicamente il suo sviluppo e neutralizzando ogni intensificazione emozionale”. Si ha una graduale accelerazione, sempre più scorrevole. Si torna a un “Andantino o poco più” che è punto di partenza per una nuova accelerazione.

Nella *Sonata* non c'è spazio per lunghi indugi, e una ventina di minuti basta al compositore per creare una varietà di situazioni, in cui tuttavia sono determinanti i legami interni, le logiche connessioni. “Nessuna nota va sprecata, nessun valore espressivo può essere disperso”, ha scritto Gervasoni, parlando quasi di “un esercizio di disciplina etica nel confrontarsi con questa forma”. Una disciplina che coinvolge direttamente l'ascoltatore in un rapido succedersi di invenzioni ricche di fantasia ed evidenza espressiva quanto lontane da ogni rischio di retorica. La rapidità e la essenzialità di questa articolazione rende difficile tentarne una adeguata descrizione sintetica.

La penultima Sonata di Beethoven

La *Sonata* op. 110, del 1821 nei suoi caratteri lirici e riflessivi, definisce liberi percorsi fortemente segnati dalla soggettività. Nel primo tempo si possono riconoscere i lineamenti della forma-sonata, ripensata però in modo del tutto originale: l'intensità cantabile del primo tema è densa di dettagli che il compositore usa poi in nuove prospettive. Le rapide figurazioni in trentaduesimi che seguono sembrano suggerire una libera fantasia, ma fungono da transizione al secondo tema. La tensione lirica del secondo tema si spinge nei registri acuti della tastiera; il breve sviluppo si basa solo sulle quattro battute iniziali.

L'irrompere del successivo “Allegro molto” in fa minore (in forma di Scherzo con Trio) determina un brusco mutamento del clima espressivo. È una pagina caratterizzata da alternanze dinamiche tra forte e piano, da drammatici chiaroscuri, inclusa l'allusione a melodie popolari. Inquietante, instabile e ardita la scrittura della sezione centrale.

Nel movimento successivo Adagio e Fuga formano un unico blocco. Nell'interiorizzato linguaggio dell'Adagio il pianoforte sembra voler trascendere i propri limiti fisici per adentrarsi nel dominio della vocalità, con esiti strumentali originalissimi: la tensione con cui Beethoven fa divenire “parlante” lo strumento a tastiera culmina forse nel celebre *la* naturale ribattuto, che evoca l'effetto della *Bebung* sul clavicordo. Al recitativo segue la nuda desolazione del “Klagender Gesang” (*Arioso dolente*), ma dalla cadenza in cui si spegne il lamento fiorisce il pacato, limpido attacco della fuga, che rappresenta l'anelito a ritrovare una razionale, umanistica fiducia (è radicalmente diversa dalla fuga che conclude la *Sonata* op. 106 con aspra, convulsa complessità). La fuga si interrompe improvvisamente per riprendere l'Arioso dolente: “Ermattet, klagend” (*Perdendo le forze, dolente*) scrive Beethoven, evocando uno stato di prostrazione, che si manifesta nel frantumarsi della melodia del lamento. Al suo estinguersi la ripetizione di un accordo in crescendo annuncia una nuova sicurezza, e riappare, in una luce quasi irreali, la fuga rovesciata. In un italiano approssimativo Beethoven scrive qui “poi a poi di nuovo vivente” (*nach und nach wieder auflebend*): la fuga approda alla luminosa affermazione conclusiva, in cui viene abbandonata la scrittura contrappuntistica.

Paolo Petazzi

Stefano Gervasoni

Stefano Gervasoni,
Sonata,
manoscritto,
dettaglio di pag. 1

Questo è il primo pezzo da me scritto che reca nel titolo un nome “tecnico” con un esplicito riferimento a una forma della tradizione: “sonata”. Ma non è una sonata, perché oggi non è più possibile scrivere sonate secondo il modello della forma-sonata codificata e sublimata dalla prima scuola viennese, se non limitandosi ad anacronistici esercizi di stile. Tuttavia, questo pezzo si fonda su una profonda riflessione sui valori architettonici di questa forma e sul loro ruolo nell'espressività dei contenuti musicali che in essa prendono corpo.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Sonata" by Stefano Gervasoni. The score is written on four systems of staves, each with a piano (p) and vocal (v) part. The tempo is marked "Andantino 1=80ca". The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in red ink are present throughout, including "a Filippo Goriini" at the top right, "f. ped." (fine pedal) at the bottom of the first system, "f. ped." at the bottom of the second system, "f. ped." at the bottom of the third system, and "f. ped." at the bottom of the fourth system. The score also includes a section marked "Lento, lirico" and "p sempre".

Per due motivi. Il primo è quello del tempo. La musica nuova, nella sua esplorazione dell'inaudito e della percezione sonora in modi nuovi, deve ricercare strategie organizzative che strutturino il tempo e diano ai contenuti una narrazione intrigante ed emotivamente coinvolgente. Omogeneità e disomogeneità, varietà e uniformità degli elementi che compongono un pezzo, la loro abbondanza o sobrietà, la loro apparente fattura complessa o semplice, nulla sarebbero senza una logica organizzativa che preveda ripetizioni e ritorni, presentazioni in registri diversi, frammentazioni e ricombinazioni, trasposizioni in ambiti armonici differenti (dove "armonia" è usata in senso lato, includendo anche il suo complementare, "inarmonia"). La forma costruisce il senso, ne crea la dimensione poetica e il particolare colore espressivo.

Il secondo motivo è il rapporto che la sonata istituisce con la tradizione. I compositori contemporanei veramente creativi e innovativi non hanno guardato alla forma-sonata come a un canone da rispettare, ma come a un archetipo fondamentale: un processo che spinge oltre il conosciuto, che può condurre al di là delle colonne d'Ercole del già udito e guidare verso l'inaudito. Così, dopo le sonate di Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert e di tanti altri compositori del mondo germanico, francese, mitteleuropeo, est-europeo e balcanico, la continua sperimentazione della sua architettura è rimasta una costante (si pensi, nella musica del XX e del XXI secolo, ai mirabolanti esempi della Sonata di Berg, della *Kammersymphonie* di Schönberg, delle Sonate di Boulez o della Sonata di Ives, solo per citarne alcuni tra i più noti). Il motivo di tanto interesse e fecondità sta, a mio avviso, nel fatto che la sonata è una straordinaria macchina capace di temperare l'espressione e costringerla all'oggettività, mettendola a distanza e, al tempo stesso, in luce. In questo modo, impedisce lo sfogo compiaciuto e narcisistico dell'"Artista", che si autolebbrava nel nome di una presunta libertà creativa basata su "spontaneità", apertura verso l'irrazionale e istintualità. Nel processo di temperamento, l'espressività si affina, così come i mezzi attraverso cui si manifesta: il sogno dell'artista diventa collettivo, capace di raccontare per tutti; le emozioni si fanno condivise; gli elementi significanti personali si sublimano; quelli della tradizione si rivelano in una nuova dimensione o scompaiono in una macchina del tempo che non ha più una sola direzione, con passato e futuro che si intrecciano in percorsi molteplici.

Tutto ciò è stato incessantemente all'opera durante i mesi di lavoro su questo pezzo, tra dubbi feroci ed entusiasmi inconfessabili, richiamandomi a una responsabilità superiore per aver accettato la sfida lanciata da Filippo Gorini per il suo progetto *Sonata for 7 Cities*. Scrivere una "Sonata" oggi, dopo secoli di sonate. E proprio a Vienna, una delle capitali storiche più importanti della sonata. Direi quasi un esercizio di disciplina etica nel confrontarsi con questa forma: nessuna nota va sprecata, nessun valore espressivo può essere disperso. La sonata non è chiacchiera, confessione, esternazione intima o visione fugace, né aforisma ermetico, preludio alla vanità del suono: è un discorso il più pubblico possibile, concreto e avvincente, pur rivolgendosi direttamente, e in maniera individuale, a ciascun ascoltatore disposto ad accoglierlo.



Filippo Gorini, 33° Festival Milano Musica, 9 maggio 2024, Teatro alla Scala.
Foto StudioHänninen

FILIPPO GORINI Pianista

Nato a Carate Brianza, si è diplomato presso il Conservatorio "Gaetano Donizetti" di Bergamo e il Mozarteum di Salisburgo, perfezionandosi con Maria Grazia Bellochio, Pavel Gililov, Alfred Brendel e Mitsuko Uchida. Vincitore del Premio Abbiati 2022 come miglior solista, ha ricevuto inoltre il Borletti-Buitoni Trust Award (2020), il primo premio e il premio del pubblico al Concorso Telekom Beethoven di Bonn (2015). Si è recentemente esibito al Teatro San Carlo di Napoli, al LAC di Lugano, al Teatro La Fenice di Venezia, al Teatro Carlo Felice di Genova, al Teatro dell'Argentina di Roma e in importanti sale europee e internazionali tra cui

Carnegie Hall di New York, Wigmore Hall e Konzerthaus di Vienna. Nel 2024 ha debuttato al Teatro alla Scala per il Festival Milano Musica. È apparso in festival quali il Schubertiade di Hohenems, il Festival Bach di Montreal, il Festival di Ravello e il Ravenna Festival e ha debuttato con la Nagoya Philharmonic Orchestra, con l'Orchestre National de Lille e con l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Dal 2025 porta avanti il progetto *Sonata for 7 Cities* che, fino al 2027, lo porterà a trascorrere residenze artistiche in sette metropoli mondiali, mirando a mostrare un nuovo modo di concepire la vita di un musicista: ogni residenza comprende attività divulgative e filantropiche, oltre all'esecuzione di sette brani

commissionati a compositori quali Beat Furrer, Stefano Gervasoni, Yukiko Watanabe, Michelle Agnes Magalhaes, Federico Gardella, Oscar Jockel. Incide per Alpha Classics e i suoi primi tre CD, con alcune delle ultime opere di Beethoven (*Variazioni Diabelli*, *Sonata* op.106 e op.111) e *L'Arte della fuga* di Bach, che ha poi presentato in una serie di concerti in Europa e Canada, sono stati accolti con unanimi consensi. Di recente uscita "Live in Vienna", primo dei sette CD legati al progetto *Sonata for 7 Cities*. Attivo nel mondo della musica contemporanea, ha eseguito opere di Stockhausen, Kurtág, Boulez e Lachenmann; nell'ambito della musica da camera, ha collaborato con musicisti quali Steven Isserlis, Marc Bouchkov, Itamar Zorman, Pablo Ferrández.



Signal in Graz

GIOVEDÌ 30 APRILE e VENERDÌ 1 MAGGIO 2026

PIAZZA SEMPIONE

Strijbos & Van Rijswijk,
ideazione e regia
Emke Idema,
drammaturgia e coreografia
Juliana Azevedo, *soprano*
Laura Giavon, *soprano*
Federica Raja, *soprano*
Mijke Sekhuis, *soprano*

ORE 18.30

Durata 80'

Strijbos & Van Rijswijk

Signal in Milano

Performance musicale itinerante en plein air

Da un'iconica piazza della città,
la performance si muove attraverso
le strade del quartiere Paolo Sarpi

produzione

Strijbos & Van Rijswijk

in collaborazione con

LIFE Theatre Arts Media Festival di ZONA K

Signal in Milano

Signal in Milano è un'opera musicale *en plein air* che si dispiega attraverso la voce umana nel tessuto urbano della città.

I compositori olandesi Stribos & Van Rijswijk stimolano l'immaginazione attraverso il suono, trasformando la città familiare in un campo di ascolto e il quotidiano in straordinario.

La voce cantata appare, scompare e ritorna, circonda, interrompe e si fonde con la vita quotidiana, la storia e l'architettura della città. Piuttosto che separare performer e pubblico, *Signal In Milano* invita gli ascoltatori a muoversi liberamente attraverso l'opera. Ad ogni passo, la composizione cambia e il pubblico diventa co-artista, dando forma a una narrazione personale plasmata dal movimento, dalla prossimità e dall'attenzione. La performance parte da Piazza Sempione e si snoda attraverso le vie del quartiere di Paolo Sarpi, per concludersi in Via Cesare Cesariano.

Signal in Graz



STRIJBOS & VAN RIJSWIJK

Stribos & Van Rijswijk sono una coppia di artisti olandesi, attivi da oltre vent'anni nel campo della composizione e dell'arte sonora.

Nel corso della loro lunga collaborazione, hanno firmato musiche per la danza, il teatro e le sale da concerto, affiancando a questa produzione una pratica *site-specific* che indaga le relazioni tra suono, spazio e pubblico.

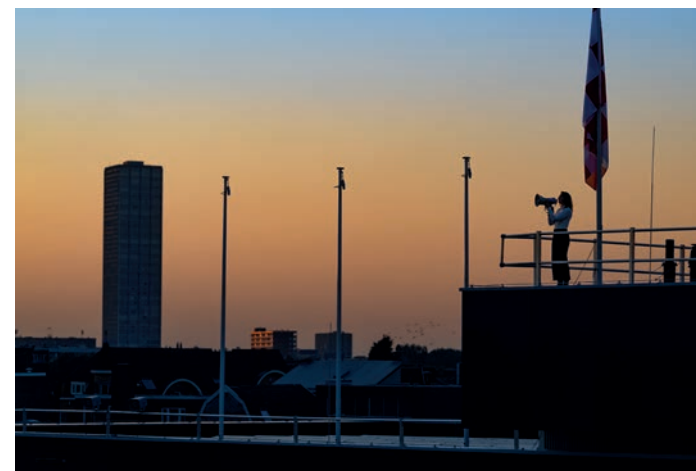
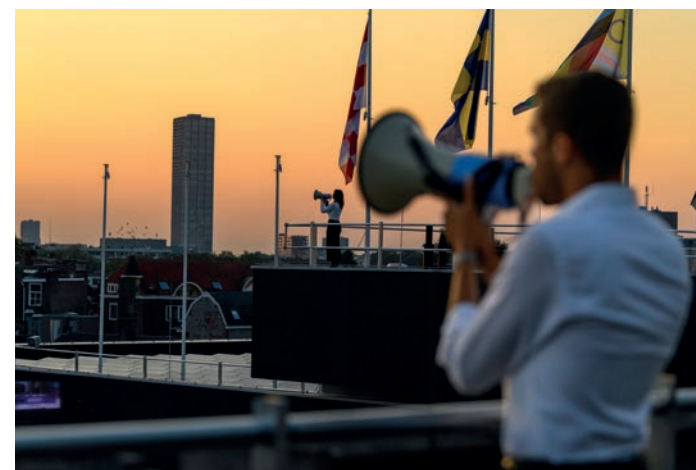
Le loro creazioni si ispirano alla storia e alla topografia dei luoghi in cui prendono

forma e uniscono con forza musica, suono e voci, dando vita a paesaggi naturali o urbani attraverso cui il pubblico si muove in un'esperienza unica e immersiva.

I loro progetti spesso nascono dalla collaborazione con comunità, artisti, ecologisti, architetti, scienziati e pensatori, in un approccio che pone al centro l'esperienza condivisa.

Suono, musica e spazio sono così elementi con i quali il pubblico può interagire decidendo come costruire il proprio percorso d'ascolto.

Signal in Tilburg





Adriano Guarnieri
Foto Silvia Perucchini



LUNEDÌ 4 MAGGIO 2026 TEATRO GEROLAMO

Paola Perrucci, arpa
Alvise Vidolin, regia del suono

ORE 20

Durata 60'

Adriano Guarnieri (1947)

Senti il crepitio di acque fragorose
(2007-26, 8')

per sette arpe e live electronics
Prima esecuzione assoluta nella nuova versione

Gilberto Cappelli (1952)

Un giardino per Annamaria (2017, 14')
per arpa amplificata

Luciano Berio (1925- 2003)

Sequenza II per arpa (1963, 10')

Adriano Guarnieri

... e fu luce... (2025, 20')
per arpa e live electronics
Prima esecuzione assoluta

in collaborazione con
Teatro Gerolamo
Centro di Sonologia Computazionale
Università degli Studi di Padova

Nuove immagini dell'arpa. Berio, Guarnieri, Cappelli

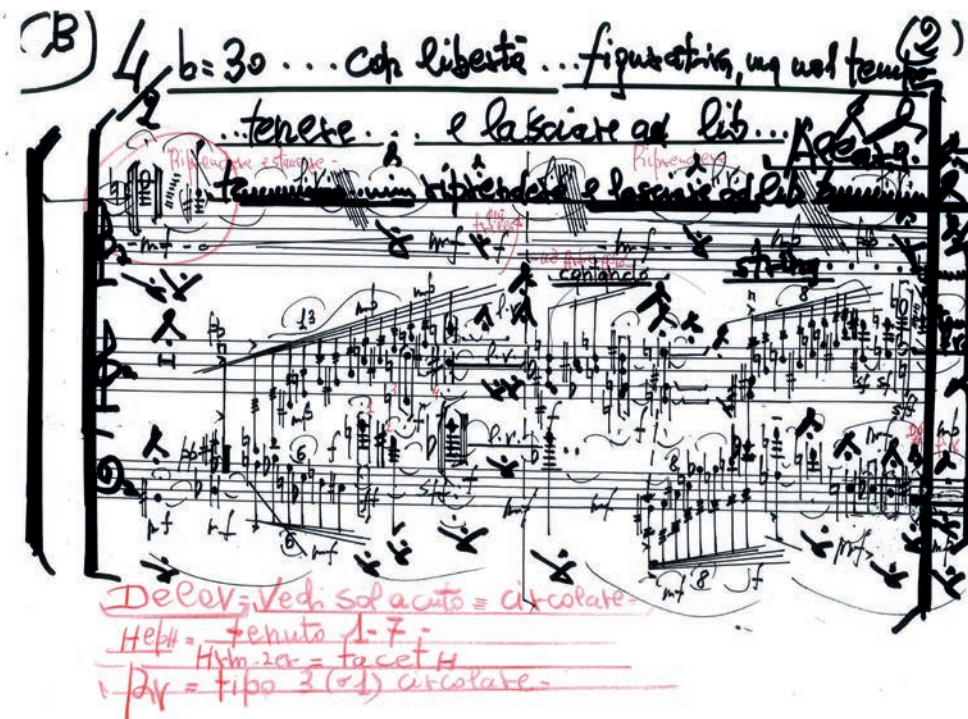
Per **Luciano Berio** «il titolo *Sequenza* sottolinea il fatto che i pezzi sono costruiti quasi sempre a partire da una sequenza di campi armonici, dai quali scaturiscono con un massimo di caratterizzazione le altre funzioni musicali»: ne consegue una varietà di comportamenti strumentali la cui concretezza e freschezza inventiva ha determinato il successo e la grande diffusione delle *Sequenze*.

Prima della *Sequenza II* Berio si era già accostato all'arpa in *Circles* per voce femminile, arpa e due percussionisti (1960) e in seguito tornò a questo strumento in *Chemins I* (1965), che ripensa e commenta *Sequenza II* per arpa e orchestra. Dopo *Circles*, la *Sequenza II* (1963) segna una svolta nelle vicende della musica per arpa, e Berio la considera una sfida alle immagini stereotipate dello strumento. Scrive, nel suo testo sulla *Sequenza II*:

Le immagini stereotipate legate al cosiddetto impressionismo francese ci hanno lasciato una visione abbastanza limitata dell'arpa, come se la sua peculiarità fosse quella di lasciarsi suonare da discinte fanciulle dai lunghi capelli biondi, capaci di cavarne solo seducenti *glissando*. Ma l'arpa ha anche un altro volto, più duro, forte e aggressivo. *Sequenza II* vuole mettere in luce alcuni di questi volti, facendoli apparire anche simultaneamente: in certi momenti deve suonare come una foresta percorsa dal vento.

L'immagine della foresta percorsa dal vento evoca efficacemente la novità del volto che l'arpa rivela nella *Sequenza II*, e che non è soltanto “duro, forte e aggressivo”, ma poeticamente variegato, lontano tuttavia, anche nei momenti sommessi, dalla tradizione cosiddetta “impressionista”.

Da questa tradizione sono naturalmente lontani altri autori che in tempi recenti hanno rivolto all'arpa la loro ricerca scrivendo per Paola Perrucci. Tra loro un posto particolare ha **Adriano Guarnieri**: nel suo catalogo l'arpa ha un ruolo di rilievo, insieme con voce, flauto e live electronics, in *Solo di donna* (2003) e con altro organico (due soprani, violino, flauto, violoncello e voci recitanti) nell'opera da camera *Nell'alba dell'umano – processo a Costanza*, un lavoro di grande finezza, composto tra il 2007 e il 2008. Culmine forse del lavoro di Guarnieri sull'arpa all'interno di un lavoro teatrale è l'inizio del II atto di *Pietra di diaspro* (2004-6, rappr. Ravenna e Roma 2007), che staccato dall'opera divenne *Senti il crepitio di acque fragorose* per sette arpe e live electronics. Qui, come nell'opera, una delle arpe è dal vivo, le altre sei sono state registrate da Paola Perrucci. Inutile qui ricordare il rilievo del numero 7 nell'Apocalisse. Il testo di *Pietra di diaspro* unisce liberamente frammenti tratti dall'Apocalisse, da quattro poesie di Paul Celan e da una di Jacques Maritain, in arditi accostamenti di immagini. Come sempre in Guarnieri non c'è una narrazione di tipo tradizionale: dall'Apocalisse si riprende soltanto la contrapposizione tra il simbolo del potere (Babilonia) e la visione utopica della Gerusalemme celeste. Per comprendere *Senti il crepitio di acque fragorose* qui basta ricordare che all'inizio del secondo atto il frammento di testo ripreso dall'Apocalisse dice: "Vieni, ascolta, senti la voce di molte acque, come voce di molti arpisti arpeggianti sulle loro arpe". L'energia e l'asprezza della scrittura evoca l'onomatopea di cascate d'acqua, che nella loro corposa sostanza divengono più mosse o vorticosi, in un incandescente flusso materico non solo e non sempre onomatopeico.



Adriano Guarnieri, *...e fu luce...*, manoscritto, dettaglio delle pagg. 1 e 2

In occasione di questo concerto Guarnieri ha voluto riscrivere la parte dell'arpa del vivo, e farla iniziare e concludere da sola, senza le sei registrate. Nella nuova versione il pezzo si ascolta per la prima volta.

Una novità assoluta è il pezzo per arpa e live electronics che Guarnieri ha composto per Paola Perrucci nel 2025, ... *e fu luce* Il titolo non lascia dubbi sul modo in cui il pezzo si conclude; ma l'approdo al lirismo della luminosa cadenza finale viene raggiunto attraverso un percorso tormentato e ricco di contrasti. Dal libero inizio si passa di colpo a un *improvvisamente "furioso"*, presto seguito da alcune pagine di carattere lirico-cantabile. Vengono poi una irruzione di impetuosa violenza (*focoso*), un nuovo Adagio lirico, e infine la sezione che attraverso accelerazioni e indugi conduce alla grande luce della cadenza finale.

Una scrittura completamente diversa presentano i due pezzi per arpa amplificata di **Gilberto Cappelli** (1952): oggi si ascolta il secondo, *Un giardino per Annamaria* (2017), composto nel ricordo della insigne flautista Annamaria Morini (1950-2016), che tra l'altro ha anche formato un duo con Paola Perrucci. Da molti anni ormai Gilberto Cappelli si è mosso in una direzione di ricerca tesa a fare emergere in primo piano un tormentato e intensissimo rovello espressivo. Da tempo sono lontane le ricerche giovanili nelle quali l'inquietudine indagine sul suono poteva essere ricollegata alla lezione di Sciarrino per alcuni aspetti della scrittura. In *Un giardino per Annamaria* la ininterrotta tensione e il rovello espressivo nascono dalla concentrazione su una lenta successione di accordi, dal radicalismo con cui Cappelli si limita per l'arpa ad una scrittura quasi esclusivamente accordale, in un tempo sospeso e flessibile, con linee melodiche ridotte all'essenziale, come prosciugate. Quasi ossessivamente ricorre l'indicazione "profondamente" o "con tutta la forza".

Paolo Petazzi

PAOLA PERRUCCI
Arpista

Paola Perrucci ha iniziato gli studi musicali all'età di otto anni, diplomandosi con lode al Conservatorio Rossini di Pesaro. Si è perfezionata all'Accademia Chigiana con Riccardo Brengola, all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e alla Hochschule für Musik di Vienna con Adelheid Miller, Prima Arpa dell'Opera di Stato. Nel 1986 è stata Prima Arpa dell'Orchestra Giovanile Italiana e vincitrice del Concorso Internazionale di Musica Contemporanea di Udine. Si è dedicata alla riscoperta del repertorio storico sette-ottocentesco per arpa, utilizzando strumenti d'epoca e approfondendo la prassi del

ALVISE VIDOLIN
Regia del suono

Figura storica della regia del suono e del live electronics. Dopo aver compiuto studi scientifici e musicali a Padova, inizia nel 1975 la docenza al corso di Musica Elettronica al Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia, ruolo che ricoprirà fino al 2009. Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di molte opere, collaborando con compositori quali Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Adriano Guarnieri, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino, per esecuzioni in teatri e festival internazionali.

basso continuo e della realizzazione d'insieme. Esegue musiche dal periodo rinascimentale a quello moderno, curando anche la revisione di brani inediti. Parallelamente, ha studiato Composizione conseguendo il diploma in Musica Corale e Direzione di coro al Conservatorio di musica "G.B. Martini" di Bologna sotto la guida di Tito Gotti e proseguendo gli studi con Cesare Grandi. È autrice di diverse composizioni, alcune premiate con menzione d'onore. Ha registrato per RAI e Radio Svizzera Italiana e hanno scritto per lei autori quali Giacomo Manzoni, Gilberto Cappelli, Alessandro Melchiorre, Adriano Guarnieri, con il quale ha collaborato in diverse composizioni: *Solo Di Donna*,

Collabora dal 1974 con il Centro di Sonologia Computazionale (CSC-DEI) dell'Università di Padova partecipando alla sua fondazione, svolgendo attività didattica, di ricerca e di responsabile della produzione musicale. Co-fondatore dell'Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI), ne ha assunto la presidenza nel triennio 1988-1990. Dal 1977 ha collaborato in varie occasioni con la Biennale di Venezia, soprattutto in veste di responsabile del Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale (LIMB), curatore della *International Computer Music Conference* (1982) e della mostra storica *Nuova Atlantide-II continente della Musica Elettronica 1900-1986*.

Processo a Costanza e nell'opera *Pietra di Diaspro*, oltre a numerosi compositori delle ultime generazioni. Ha inciso CD di musica ottocentesca e contemporanea per le case discografiche IDI e Dynamic su arpa storica Erard e moderna, ottenendo ottime recensioni e record di ascolti anche su piattaforme digitali. Forma con Carlo Mazzoli un Duo cameristico che esegue musiche del primo Ottocento per fortepiano e arpa. Si occupa inoltre di didattica sulla ritmica contemporanea, ambito in cui ha pubblicato un metodo. È fondatrice dell'Associazione Culturale intitolata a Charles Nicolas Bochsa e dal 2018 organizza Convegni di studi storici sul repertorio arpistico.

Dal 1992 al 1998 ha collaborato con il Centro Tempo Reale di Firenze come responsabile della produzione musicale. È inoltre membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono, socio corrispondente dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti e docente di Live Electronics – Sound and Music Computing alla Summer Academy della Accademia Musicale Chigiana. Ha pubblicato lavori di carattere scientifico e divulgativo e tenuto numerose conferenze sui rapporti fra musica e tecnologia. Svolge inoltre attività di ricerca scientifica nel campo del Sound and Music Computing studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici e dall'intelligenza artificiale.

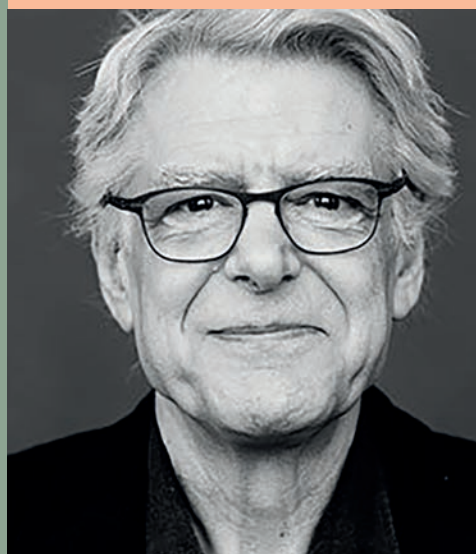


Giorgio Netti

Milica Djordjević
Foto Janet Sinica



Alberto Posadas
Foto Harald Hoffmann



Georges Aperghis

GIOVEDÌ 7 MAGGIO 2026
TEATRO ARSENALE

Dario Calderone, contrabbasso

ORE 19

Durata 60'

Giorgio Netti ⁽¹⁹⁶³⁾
UR, 2 rites (2015-18, 55')
per contrabbasso solo

Trio Abstrakt
Salim(a) Javaid, saxofono
Alexandre Silva, percussioni
Marlies Debacker, pianoforte

ORE 21

Durata 70'

Milica Djordjević ⁽¹⁹⁸⁴⁾
Šljaka (2026, 15')
per saxofono tenore, vibrafono e pianoforte
Prima esecuzione assoluta
co-commissione Trio Abstrakt, Milano Musica

Alberto Posadas ⁽¹⁹⁶⁷⁾
Kintsukuroi (2025, 33')
per saxofono, pianoforte e percussioni
Prima esecuzione in Italia

Georges Aperghis ⁽¹⁹⁴⁵⁾
Trio Funambule (2014, 14')
per pianoforte, saxofono e percussioni

Giorgio Netti è un compositore meticoloso, con una precisa idea di musica, lontana dalle mode, spesso frutto di un lungo lavoro a stretto contatto i musicisti dedicatari delle sue composizioni, e di uno studio approfondito delle potenzialità degli strumenti, considerati alla stregua di organismi viventi:

Ogni strumento è una camera di risonanza vivente, la voce di un corpo-memoria in attesa di tradurre ciò che lo attraversa [...] ogni strumento è insieme unico (qui, adesso, così) e stratificata memoria di tutte le musiche, tutti i passaggi, tutti i “messaggi” che lo hanno attraversato dal proto-antenato fino alla sua forma attuale. La sua unicità è data proprio da quella stratificazione filtrata (o meglio digerita, compresa) e la sua potenzialità espressiva attinge direttamente da lì.

Netti evita le tecniche esecutive “d’avanguardia” come elemento standardizzato, come parte di un vocabolario di maniera. Cerca piuttosto di esplorare lo strumento attraverso la sua storia, la sua letteratura:

mi interessa la specificità del corpo strumentale, lo strumento come punto di fuga, verso il quale una lettura del mondo, sonoro, si orienta: mi attrae come possa venire attraversato dalle correnti più impensate, dalla tradizione al più spinto sperimentalismo e il suo corpo rimanere inalterato.

UR, due «riti» per contrabbasso, composti tra il 2015 e il 2018 e dedicati a Dario Calderone, nascono dall'esplorazione della doppia natura del contrabbasso e da un accostamento di questo strumento con il carattere sacro attribuito al toro in diverse culture:

è una riflessione su i due ruoli principali del contrabbasso nella storia della musica: l'intensa energia unificatrice del suo suono pedale, e il basso continuo, poi diventato walking (e talking) bass, come motore nascosto di tutte le danze. Ho esplorato questa doppia natura, continua e discreta, in parallelo alla sacralità del toro in molte culture, (figura per me particolarmente vicina al contrabbasso) e in particolare al mito del Minotauro.

Nei due “riti”, strettamente interconnessi, speculari ma asimmetrici, tutto si muove senza cesure e senza contrasti evidenti, intrecciando tre linee di sviluppo che per il compositore rappresentano altrettante metafore sonore legate ai miti taurini: il suono teso («come potente pulsione alla vita»); i nodi e le pieghe che determinano l'articolazione del materiale sonoro («quale inesauribile principio generativo»), la progettazione e l'attraversamento del labirinto («come arrischiante metafora del comporre»). Il primo rito (*U*), eseguito per la prima volta al Festival Eclat di Stoccarda nel 2016, è articolato in tre parti: la prima esplora le relazioni fra il grave e l'acuto, partendo da un lungo *do diesis* tenuto, sulla seconda corda, e dalla meticolosa ricerca dei suoi suoni armonici, coinvolgendo gradualmente le altre tre corde per intessere «un labirinto d'echi e compresenze», oscillante fra la metrica distesa e la pulsazione incalzante; la seconda parte da questa pulsazione per creare una trama di suoni molto diversa, più incalzante ritmicamente, come «una spericolata danza per la sopravvivenza, fra una coscienza (strumentale) sempre più articolata e il suo corpo potente»; la terza parte è come una breve sintesi dei due processi, ma come sospesa, «proiettata su un altrove». Il secondo rito (*R*), eseguito per la prima volta alla Biennale Musica di Venezia nel 2018, è diviso in due parti: la prima, tutta suonata senza arco, solo con vari tipi di pizzicato e di suoni battuti (con le dita sulle corde), è «come un improvviso ritorno alle

origini dello stupore nel sentir vibrare una corda tesa»; la seconda ritrova l'arco, usato però in senso percussivo (*spiccato*, *battuto*):

quasi fosse un'altra mano che abile arriva là dove la destra non può. Un arco che non tira, ma che agilissimo si muove in tutte le gradazioni fra il colpo e l'appoggio. Chiamato ad una acrobatica danza dalla mano sinistra, con quella infine si fonde per generare e custodire un armonico incanto.

Gianluigi Mattiotti

Dario Calderone,
31° Festival Milano
Musica, 1° giugno
2022, Palazzo
Reale
Foto
Studio Hänninen



DARIO CALDERONE
Contrabbassista

Nato a Roma nel 1978 e attualmente residente ad Amsterdam, è un artista multidisciplinare, compositore e musicista. Riconosciuto a livello internazionale come contrabbassista, ha collaborato con compositori e artisti quali Pierre Boulez, Salvatore Sciarrino, Annea Lockwood, Christian Marclay e Dhruva Ghosh. È stato membro di alcuni ensemble di musica contemporanea, tra cui l'Algoritmo (2005–2010), il Nieuw Ensemble (2009–2019) e il Trio Feedback (2020–2024) e ha effettuato tournée con il Klangforum Wien, il Constantinople e l'Atlas Ensemble per poi entrare a far parte del MAZE Ensemble.

Ha contribuito in modo significativo allo sviluppo del repertorio solistico per contrabbasso, presentando in prima esecuzione centinaia di nuove opere di compositori quali Peter Ablinger, Giorgio Netti, Alberto Posadas, Helena Tulve, Yannis Kyriakides, Bernhard Lang e Silvia Borzelli. Ha inciso diversi album solistici e da camera per Hat Hut Records, Stradivarius, Kairos, Wergo, Unsounds e Moving Furnitures Records. Il suo lavoro si articola tra composizione e installazione sonora, pratiche artistiche partecipative e registrazione ed è guidato dall'adesione al Deep Listening, inteso come metodo di ricerca artistica, impegno sociale e attenzione ecologica. Al centro della sua attività pone l'ascolto come atto intenzionale e relazionale da

cui nascono progetti che esplorano il rapporto tra suono, ambiente, memoria ed esperienza collettiva. Spesso sviluppa il suo lavoro in formati partecipativi — workshop, incontri di ascolto e interventi site-specific — che superano le convenzioni della sala da concerto. Nel 2025 ha co-fondato Stichting Eco Acoustics, una piattaforma artistica indipendente dedicata alla promozione dell'ascolto come strumento di connessione tra mondi umani e più-che-umani. La sua ricerca include anche lo yoga del sogno, il sogno collettivo e l'ascolto dei sogni come pratiche di coesione e trasformazione sociale.

Sullo stesso modello del Trio Accanto, ma di più recente formazione il Trio Abstrakt riunisce tre strumenti, il sassofono, il pianoforte e le percussioni, in una combinazione che qualche tempo fa poteva apparire insolita, ma che proprio grazie all'attività e alla forza propositiva di questi ensembles, ha negli anni costruito (e continua a costruire) uno specifico repertorio, che ha molto stimolato la fantasia dei compositori e aperto nuove prospettive sonore agli ascoltatori, dimostrando anche le potenzialità espressive, teatrali, performative offerte da questo particolare organico.

Il *Trio Funambule* di **Georges Aperghis**, frutto di un workshop tenuto dal compositore ai Ferienkurse di Darmstadt nel 2014 insieme al Trio Accanto (che poi lo aveva eseguito al festival Eclat di Stoccarda nel 2015), sfrutta magistralmente la combinazione dei tre strumenti. In questo lavoro, il compositore francese si dimostra ancora un vero uomo di teatro, capace di creare disegni musicali a partire dalla fisicità del gesto strumentale, sviluppandoli un gioco acrobatico, in un'atmosfera circense, piena di effetti e colpi di scena, come una danza su una fune, con movimenti esitanti, ondeggianti, sempre in equilibri precario:

La mia idea iniziale era quella di scrivere sequenze molto brevi e poi trovare una “sintassi” che mi consentisse di concatenarle in modo brusco, senza sviluppi, rompendo l'idea di una linea continua a favore di un continuo cambiamento di atmosfera (aiutato in particolare dai cambiamenti di timbro delle percussioni). Lavorando sulle diverse combinazioni, mi sono improvvisamente venute in mente situazioni circensi, funamboli ecc. che passano da uno spazio sonoro all'altro spesso in modo apparentemente arbitrario. È per questo che ho scelto per le percussioni strumenti come il flauto a coulisse, il flexatone, la sega musicale ecc. Ovviamente queste “situazioni”, questi “personaggi” sono puramente musicali. Non c'è teatro, nulla da vedere se non i tre interpreti in situazione di concerto.

Questo gioco acrobatico è ottenuto con una scrittura strumentale complessa e filigranata, con un intreccio di cellule ritmiche contrastanti e sfasate che creano una trama mobile e incalzante, ma senza elaborazioni e trasformazioni dei materiali sonori: tutto procede per piccoli passi, con circospezione, tra momenti di tensione, pause e brevi cambi di tempo, come se l'acrobata esitasse o come se incombesse addirittura una caduta. Il sax contralto sfrutta diverse modalità di esecuzione (soffio e canto nello strumento), quasi sempre con frasi rapidissime e microtonali, dialogando strettamente con il pianoforte. Il percussionista si inserisce in questo duetto, colorandolo a tratti con un gusto ludico, ironico, con pennellate del flauto a coulisse, di una superball, di un gong ad acqua, di un hi-hat, con percussioni di legno (nacchere, mokugyo) e altre di metallo (*Glockenspiel*, *flexatone*, vari oggetti metallici). Il pezzo si sviluppa tra scarti improvvisi di sonorità e di dinamica, zone puntillistiche, brevi assoli, momenti al limite del silenzio, come se si trattenesse il sospiro, un episodio rarefatto e uno dalle sonorità cristalline, come fossero momenti di esitazione. Nel finale, gli elementi progressivamente si addensano, i disegni si fanno più intensi frenetici, con squarci ritmati, l'intervento martellante dei timpani, l'urlo di una raganella... come se il funambolo accelerasse i passi per arrivare a destinazione.

Esplicitamente scritti per il Trio Abstrakt sono invece i due nuovi lavori di **Alberto Posadas** e di Milica Djordjević. Quello del compositore spagnolo si intitola *Kintsukuroi*, che significa «riparazione con l'oro» e si riferisce a una tecnica giapponese del XV secolo utilizzata per riparare oggetti in ceramica frantumati:

Anziché nascondere le crepe, queste vengono valorizzate e trasformate in “cicatrici dorate” che trasformano un oggetto comune in un pezzo unico, portatore della propria storia. Per questa riparazione vengono combinati materiali di natura contrastante: uno “nobile”, che mescola la resina con polvere d'oro, d'argento o di platino, e un altro, più quotidiano, come la ceramica.

Posadas, che nella sua musica si è sempre basato su un attento studio delle proprietà acustiche degli strumenti, che ha usato come modelli di costruzione formale strutture ricavate da studi scientifici, dall'arte, dall'architettura (come la prospettiva, i labirinti, le illusioni ottiche), ma anche dalla conformazione geologica di un arcipelago, in questo pezzo è partito dall'osservazione del suono prodotto dalla rottura di un oggetto. Come in un lavoro al microscopio, esaminando questo suono al rallentatore, ha ricavato una grande varietà di suoni che normalmente passano inosservati nell'ascolto in tempo reale: suoni percussivi secchi o risonanti, trame ruvide e basate sull'attrito, collisioni, interferenze e vibrazioni parassite. Aggiungendo ai tre strumenti, oggetti di uso quotidiano, non espressamente destinati alla produzione di suono (tubi metallici, barre piatte, molle, magneti, una frusta d'acciaio, spatole e raschietti da muro, spiedini per barbecue ecc.), ha realizzato «un meta-strumento che dissolve le gerarchie e riveve la che qualsiasi oggetto ha il potenziale per diventare una fonte sonora». La rottura iniziale è un grumo “bruitistico” dove si mescolano brevi suoni del sax contralto (con la sordina wahwah, con suoni sforzati e multifonici), un mi bemolle grave del pianoforte (con il pedale abbassato), che risuona come un gong, dei cluster col palmo della mano nei registri estremi della tastiera, un mix di strumentini e di oggetti (nelle percussioni) che rappresenta la prima di una serie di “installazioni”, sempre corredate da una serie precisa di istruzioni («lasciar cadere una catena metallica dentro un bicchiere; agitare un bicchiere che contiene delle biglie e dei dadi; sfregare una barra con uno scalpello per ottenere un ronzio»). Da queste sonorità iniziali, si snoda poi una sorta di «narrazione della ricostruzione», che passa da frammenti percussivi e taglienti a suoni di natura fluttuante e quasi elettronica, sempre sfruttando tecniche esecutive molto ricercate e indicate dettagliatamente nella partitura (il pianoforte può creare delle distorsioni, piazzando dei magneti su alcune corde; o dei suoni prolungati, utilizzando sulle corde un e-bow; o ancora un “effetto mandolino”, sfregando le corde con una tessera di plastica). Il graduale intreccio di elementi disgiunti, l'emergere di risonanze virtuali, le modulazioni spettrali generano uno sviluppo lineare e continuo, ma con squarci che lasciano riaffiorare «tracce del passato», via via reintegrate nella texture. Questo periodico ritorno della “rottura” iniziale, un po' come le “cicatrici dorate” dell'antica tecnica di restauro giapponese, offre «una riflessione sulla fragilità, la trasformazione e l'accettazione del cambiamento (*mushin*), celebrando la bellezza dell'irregolarità, delle fessure e di ciò che è rotto. Come nel *kintsukuroi*, le giunture rimangono visibili: sono proprio esse a generare significato, memoria e coesione, tracciando un viaggio sonoro in costante divenire».

Il nuovo lavoro di **Milica Djordjević**, *Šljaka*, per sax tenore, vibrafono e pianoforte, testimonia ancora l'esuberante fantasia sonora che emerge nella sua musica aspra e veemente, fatta di gesti forti, di colori accesi, nella quale si possono cogliere anche ricordi degli anni vissuti in Serbia, legati sia all'esperienza della guerra che alla musica popolare. Molti suoi lavori nascono da esperienze semplici, da eventi quotidiani (come il ricordo dei bicchieri che sobbalzavano al passaggio dei treni, quando abitava in un appartamento vicino a una ferrovia), elementi fisici e sensoriali che si trasformano in materiali sonori e processi musicali, in un approccio creativo molto vicino a quello dell'espressionismo astratto in pittura: a partire da un gesto netto e dalla forte carica evocativa, crea percorsi formali sempre spiazzanti, trame dense, piene di passaggi oscuri e interne turbolenze, dotate di una ruvidezza estrema, con scariche di energia, contrasti, bruschi sconvolgimenti, continue increspature della materia sonora, come dimostrano bene le texture febbrili dei suoi pezzi per orchestra: ad esempio *Čvor* (2021), fatto materiali grezzi che danno l'impressione di stasi nonostante il loro sviluppo interno e l'interna tensione che esplode nel finale, o *Mali svitac...* (2023), che si ispira a una lucciola e all'energia della sua luce, Ma questi caratteri sono evidenti anche nei lavori vocali, come *Manje te u majke groze* (2011), in quelli per ensemble come *Transfixed* (tra le indicazioni in partitura c'è anche scritto «cercare il suono più sgradevole, lacerante, stridente, come le unghie su una lavagna»), in quelli cameristici, come *The Death of the Star-Knower* (2009), *How to Evade?* (2011), *Phosphorescence* (2014), *Pod vodom raskršća snova* (incroci subacquei di sogni) (2018), per clarinetto, violoncello e pianoforte, che evoca la qualità oscura e misteriosa comune al subconscio e al fondo dell'oceano. In *Šljaka*, la compositrice serba fa riferimento al mondo della metallurgia, dove «la scoria (*Šljaka*) è il sottoprodotto di consistenza rocciosa e aspetto vetroso che viene separato dal metallo durante la fusione del minerale. Sebbene spesso venga considerata un semplice rifiuto industriale, si tratta in realtà di una sostanza estremamente utile e versatile, dotata di una resistenza eccezionale: un materiale complesso e vetrificato che è riuscito a sopravvivere alle temperature più elevate della fornace. In questo brano, il suono non è trattato come una serie di note, ma come minerale grezzo sottoposto a intense pressioni termiche e meccaniche, fino alla cristallizzazione finale. Dopo temperature estreme e la fusione, quando il materiale entra in contatto con l'aria fredda e l'acqua, si frantuma in un paesaggio di frammenti fragili e vetrosi. Il brano non si conclude nel silenzio, ma nel “residuo” della lotta: un campo di clic meccanici e di respiri esausti. La “sporcizia”, la graniglia e il tintinnio meccanico degli strumenti non sono accidenti; sono l'essenza raffinata del materiale. Ciò che rimane alla fine è un'architettura “positiva”: una fondazione costruita dai detriti indistruttibili del fuoco».

Gianluigi Mattiotti

TRIO ABSTRAKT
Salim(a) Javaid, saxofono
Marlies Debacker, pianoforte
Alexandre Ferreira Silva, percussioni

Una dichiarazione d'amore alla nuova musica da camera: l'Ensemble si dedica con la massima precisione e dedizione alla produzione contemporanea degli ultimi trent'anni. Nato come spazio creativo condiviso tra Salim(a) Javaid (saxofono), Marlies Debacker (pianoforte) e Alexandre Ferreira Silva (percussioni), il trio intreccia la tradizione cameristica a un dialogo costante con il presente.

L'Ensemble mira a dare vita alla “musica di oggi”, basandosi su una collaborazione non gerarchica con i compositori. Da questo processo collaborativo nascono nuove opere di grande respiro che esplorano le possibilità sonore della performance cameristica moderna. In questo contesto, il Trio ha sviluppato anche nuovi format concertistici, come confluences e spotlight. Hanno scritto per loro compositori come Isabel Mundry, Franck Bedrossian, Alberto Posadas, Milica Djordjević e Giorgio Netti. L'organico di saxofono, pianoforte e percussioni permette all'Ensemble di immergersi in diversi stili

musicali, integrando influenze provenienti da musica improvvisata, elettronica, classica e jazz. Si esibisce in festival e organizzazioni internazionali di musica contemporanea, tra cui Wittener Tage für Neue Kammermusik, Milano Musica, Acht Brücken Köln, Wiener Konzerthaus, Biennale di Venezia, NOW! Festival, Musica Strasbourg, Transit Festival Leuven, Mozartfest Würzburg, CNDM Madrid, ZKM Karlsruhe, March Music Days Ruse e WDR Funkhaus.



Marlies Debacker e Salim(a) Javaid,
 33° Festival Milano Musica, 5 maggio 2024,
 Teatro alla Scala, Ridotto dei Palchi
 “A. Toscanini”
 Foto Studio Hänninen



Giovanni Verrando
Foto Vico Chamla

LUNEDÌ 11 MAGGIO 2026

TEATRO ELFO PUCCINI
SALA FASSBINDER

Giovanni Verrando in dialogo
con la musicologa **Ingrid Pustijanac**

ORE 19

Durata 60'

mdi ensemble

Marcelo Marchetti, voce maschile
Elia Leon Mariani, violino elettrico
Paolo Fumagalli, viola elettrica
Giorgio Casati, violoncello elettrico
Samuel Toro Pérez, chitarra elettrica
Luca Ieracitano, tastiera midi
Paolo Brandi, regia suono
Paolo Casati, luci
Luca Valli, coordinamento tecnico

Giovanni Verrando (1965)

Fifth Born Unicorn (2016, 7'40")
per violoncello trasformato e smontato
ed elettronica

Seventh Born Unicorn (2019, 6'10")
per clarinetto basso amplificato, demi-
clarinet filtrante ed elettronica

Camera Music (2022-26, 45' in otto brani)
per voce maschile, 5 esecutori musicisti,
elettronica e video

Giovanni Verrando, musica, testo e video
Giovanni Falascone, Giovanni Verrando,
programmazione informatica (Max/MSP)

Prima esecuzione assoluta
Commissione mdi ensemble

ORE 20

Durata 60'

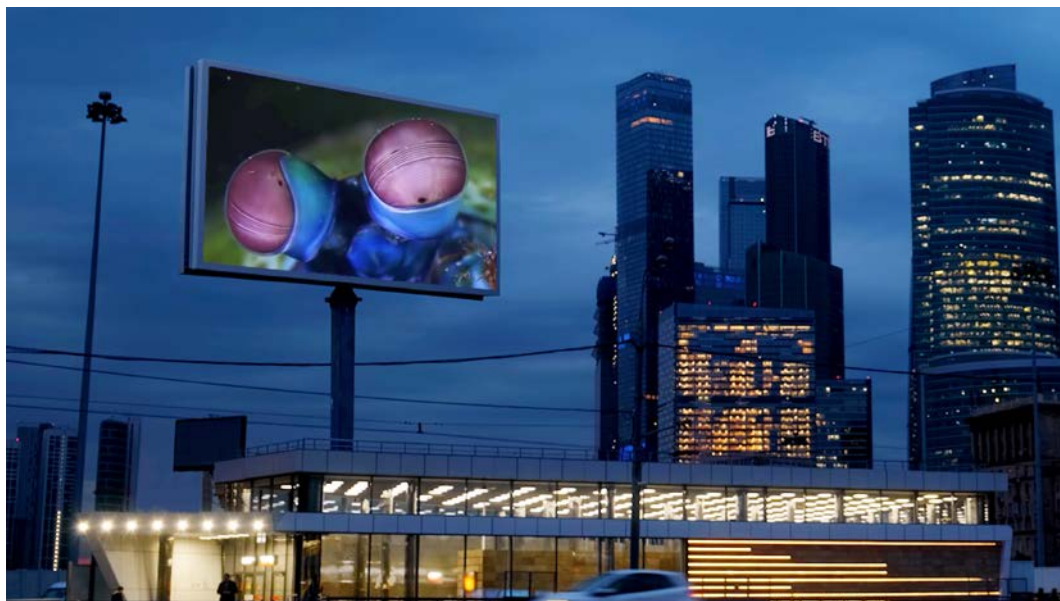
in collaborazione con
Teatro Elfo Puccini

Il Ciclo degli Unicorni, iniziato nel 2001, da un percorso musicale – come lo defini Verrando – ha gradualmente acquisito tratti di una vera e propria traversata di spazi e territori che in quel momento carico di urgenze, tecniche ed estetiche, ne lasciava presagire solo una minima parte. Certamente, l'estensione del titolo (“remind me what we’re fighting for”), presente nelle prime tre composizioni (rispettivamente I. per flauto amplificato, II. pianoforte amplificato, III. violino elettrico ed elettronica) ne manifestava già la natura profondamente trasformativa, per il compositore stesso, per il suo pubblico e per lo stato dell’arte nell’ambito dei linguaggi compositivi attuali. Ma è solo oggi, grazie alla lettura retrospettiva, che diventa possibile cogliere la ridefinizione dei paradigmi del comporre che il Ciclo ha tracciato. Configurandosi come una sorta di diario di bordo le cui rotte si manifestano gradualmente, in processo di svelamento imprevedibile, il percorso si orienta, tuttavia, secondo una bussola espressa da Verrando in riferimento al *Quinto Unicorno*, ma valida per tutto il Ciclo: «Per rappresentare le figure musicali che ho in mente, devo sempre partire dal suono, dal mio suono». E il fatto che il suono sia un multiverso, pullulante di vita, informazioni, zone d’ombra ancora tutte da scoprire, ce lo dicevano ancora Grisey e Romitelli, ma per Verrando, come per tutti i compositori che hanno vissuto la profonda trasformazione che la composizione assistita dal computer dell’era digitale ha avviato, il suono è molto di più. Si colloca a cavallo di tanti domini, acustico, psicoacustico, organologico, cognitivo, antropologico, e rivela sempre di più la sua natura relazionale. Apparentemente ovvia, la dimensione relazionale ha attivato una faticosa, scomoda e problematica ridefinizione del concetto stesso di musica. Improvvisamente ci si accorge che forse, come dice Daniele Ghisi nella prefazione del volume *Musica e multimedialità* di Verrando:

l’idea di musica “pura”, scritta e prodotta per un ascolto attento, è un fenomeno puramente occidentale, [...] che dobbiamo difendere con passione, ma che oggi non può essere l’unica via privilegiata.

Che cosa è successo? Lo chiariamo ritornando al diario di bordo tracciato dal Ciclo degli Unicorni: la chiave di volta è rappresentata dal *Quarto Unicorno* per viola d’amore preparata (2015), strettamente imparentato con il *Quinto Unicorno* (*Fifth Born Unicorn*) per violoncello trasformato e smontato ed elettronica (2016). Il suono, bussola della traversata, manifestato attraverso le pieghe della complessità spettromorfologica, ora si incarna nei dispositivi per la sua produzione al punto da indurre una profonda trasformazione organologica, necessaria per lo svelamento di quelle zone d’ombra e territori inesplorati che gli strumenti tradizionali, seppur estesi e ibridati dalla dimensione elettronica (amplificazione, live electronics, ecc.) non erano in grado di offrire. Il ripensamento trascina con sé anche un significativo recupero della dimensione visiva, in quanto i gesti dell’interprete diventano amplificatori del significato del suono stesso. Lo sentiremo nell’esecuzione del *Quinto Unicorno* in cui la parte “smantellata” viene costruita a partire dai suoni generati sulle singole componenti dello strumento come l’anima, il ponticello, il capotasto, i pirolì che si ridistribuiscono tra il gesto – visibile – dell’interprete e l’elettronica. Un’ulteriore ricerca viene sviluppata ripensando la funzione dell’eccitatore ovvero il mezzo che mette in vibrazione lo strumento; da

un tradizionale arco con variazioni di pressione e posizione, si passa a diversi dispositivi (nastro di stoffa lievemente zigrinato, anima per metà circonferenza ricoperta dallo stesso nastro di stoffa zigrinato, attacca-cordiera zigrinato) capaci di risaltare inediti contenuti timbrici del violoncello uniti dalla qualità “zigrinata” che l’ascoltatore non fatterà a riconoscere come colore dominante del brano. L’esplorazione di un timbro – forse possiamo rischiare impiegando in senso più esteso il concetto di “tonalità” – diventa nella seconda metà degli anni Venti un campo di ricerca pervasivo per Verrando e contribuisce alla messa a fuoco del concetto di meta-descrittore. Concetto tecnico che tuttavia si comprende bene se osserviamo come si configura il campo d’azione per il *Settimo Unicorno* (2019) per clarinetto basso amplificato, mezzo-clarinetto filtrante ed elettronica così configurati: clarinetto basso viene suonato con la sola mano sinistra, senza imboccatura, con le labbra dell’interprete appoggiate direttamente sul collo dello strumento mentre il mezzo-clarinetto, che include la parte inferiore di un clarinetto di un si bemolle preparato con un mini-speaker collocato all’interno, è azionato dalla mano destra. Questo “apparato” è stato composto ripensando il funzionamento del clarinetto come dispositivo filtrante, che in condizioni normali filtra il fiato dell’esecutore e che, in questo caso, filtra ogni sorta di suono che viene immesso sia dall’esecutore che dall’elettronica. Il colore dominante è definito dalla natura “aerea” del dispositivo fondata sul respiro e sulle diverse tonalità che esso può acquisire grazie alla modulazione sia della grana (dal frullato, staccato, ecc.) che del timbro complessivo (più o meno brillante, opaco, ecc.). Ancora più che nel brano precedente, la configurazione della scena della performance si impone in tutta la sua complessità, il suono puro, sebbene ancora bussola dell’esplorazione, si carica di relazioni con il gesto, con la presenza fisica dell’interprete in uno spazio pervaso di teatralità intrinseca, con la dimensione metaforica e simbolica del contenuto. In quegli anni questa multidimensionalità veniva per la prima volta esplicitata in modo ancora più relazionale in *Instrumental Freak Show* (2017-2020). Questo “concerto/spettacolo” è il punto d’arrivo della nostra traversata, ma anche il tassello mancante che collega il Ciclo degli Unicorni e il progetto multimediale *Camera Music* (2022-2026) che questa sera sentiamo in prima esecuzione assoluta. Entrambi condividono un ripensamento della figura del compositore che, nell’esperienza di Verrando, vede una graduale conquista e integrazione di diverse dimensioni come quella performativa (“sperimento direttamente sullo strumento tutti i suoni che compongo”), costruttiva (“progetto gli strumenti-apparato per i quali compongo”), elettronica (“creo i suoni e i processi”), per approdare a nuove funzioni dell’artista che si fa sempre più “plurale” in quanto i progetti diventano sempre più transmediali e presentano sfide di coordinamento e coerenza di molteplici piani linguistici. *Camera Music* è tutto questo, e senza addentrarci nella complessa esegesi della problematizzazione del tema del potere che si annida alla radice di questo progetto e che l’ascoltatore non mancherà di esperire nelle diverse declinazioni che vengono articolate da ciascuno degli otto brani, proviamo a riprendere il concetto di meta-descrittore che invece, sul piano tecnico, può offrirci una chiave di lettura dall’interno. Si tratta di un livello in cui sembra collocarsi la complessa relazione tra la sfera del linguaggio e il mondo dei suoni e che è



Camera Music #2,
fotogramma

tutt'ora oggetto di studio di varie discipline. In *Camera Music* la sfera della complessità relazionale è stata costruita in modo da esaltare, attraverso principi di coerenza tra i vari domini – sia per risonanza sia, a volte con l'effetto quasi brutale, di contrasto e opposizione – la natura profondamente politica del progetto. Di brano in brano, la scelta della “tonalità”, intesa dunque come colore e qualità spettromorfologica dominanti del materiale sonoro, si relaziona con le qualità corrispondenti del testo verbale, qualora presente (come nel caso dei brani 1. *In praise of my splendid voice*, 2. *La mer*, 3. *Je hais la haine*, 6. *You should go there too*), sia sul piano propriamente timbrico affidato alla scelta dell'apparato strumentale e dei diversi piani dell'elettronica, sia su quello semantico. È a questo punto che si inserisce, con coerente e ricercato effetto “sconvolgente”, il piano del video. La complessità viene così incarnata, in ciascun brano secondo lo specifico piano per la creazione del surplus semantico che attiverà, con conseguenze imprevedibili, una catena di risonanze per ciascuno di noi. Così, senza accorgercene, alla fine potremmo ritrovarci anche noi nel mezzo di una traversata guidati da bussole potenti di un mondo in cui l'uomo e natura ritornano ad essere un tutt'uno, un mondo ancora tutto da immaginare, come suggeriva Rilke parlando degli Unicorni: «Sie nährten es mit keinem Korn, nur immer mit der Möglichkeit, es sei» / «E così lo nutrivano non di fieno né di grano, ma della possibilità che potesse esistere».

Ingrid Pustijanac

Giovanni
Verrando

Camera Music

*“Les humains sont plutôt des prolongements d'un environnement,
d'un milieu de vie, ou des membres d'un collectif plus large
englobant des non-humains, plutôt que des forces
qui s'approprient des territoires”*
Philippe Descola

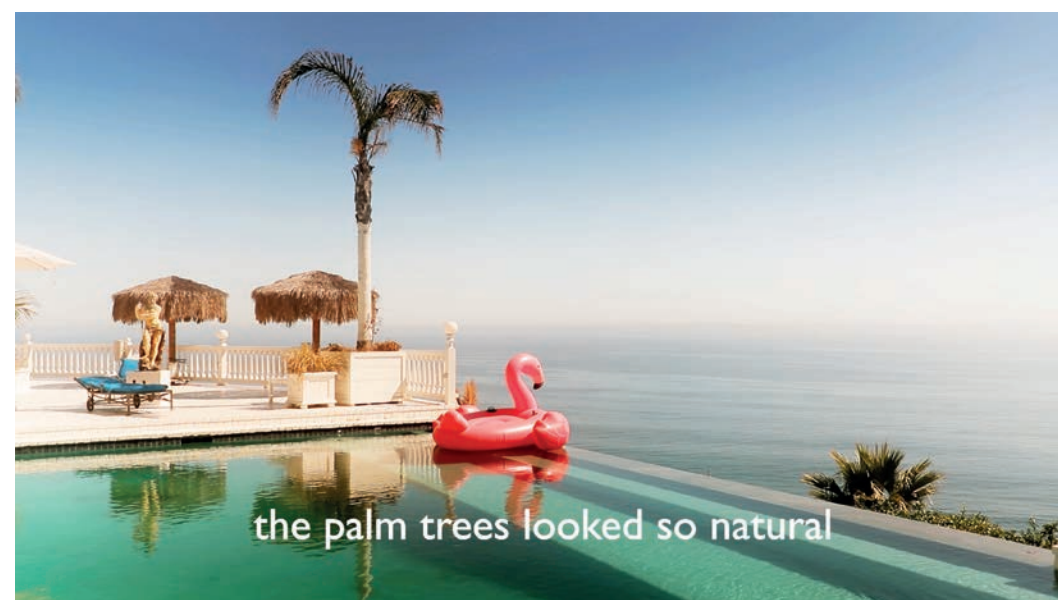
Camera Music è una raccolta di otto brani per voce maschile, cinque musicisti, elettronica e stock footage clips (video acquisiti dalle piattaforme commerciali online, selezionati e montati).

Camera Music tratta del desiderio di potere che gli esseri umani esercitano sul contesto naturale e sociale. È un lavoro concepito in modo transdisciplinare, nel quale musica, testo e video ruotano intorno a un asse centrale – il tema del potere – e ne discettano talvolta con ironia, altre volte in maniera più dolorosa e aspra.

La scelta di utilizzare clips di stock footage nasce dal fatto che, proprio su quelle piattaforme online, ci si imbatte in un'iconografia sfrontatamente rappresentativa del potere, declinata in molte maniere utili a produrre l'intero ciclo.

Camera Music risponde, in modo personale e necessariamente incompleto, alla domanda sulla funzione dell'oggetto d'arte, sulla sua relazione con la società, l'ambiente e lo scenario che lo circonda.

Camera Music #6,
fotogramma





Camera Music #5, fotogramma

Camera Music

Camera Music #1, “In praise of my splendid voice” / “Elogio della mia splendida voce”

per voce, chitarra elettrica, violoncello elettrico e clip video da piattaforme digitali

Camera Music #2, “La Mer”

per voce, tastiera MIDI, viola elettrica, induttore (violoncello elettrico) e clip video da piattaforme digitali

Camera Music #3, “Je hais la haine”/“Odio l’odio”

per voce, trio d’archi elettrici e clip video da piattaforme digitali

Camera Music #4, “Beatitudine”

per chitarra elettrica, trio d’archi elettrici e clip video da piattaforme digitali

Camera Music #5, “Macroeconomics (waste I)” / “Macroeconomia (rifiuti I)”

per voce, chitarra elettrica, tastiera MIDI, violino elettrico, viola elettrica, elettronica e clip video da piattaforme digitali

Camera Music #6, “You should go there too” / “Dovresti andarci anche tu”

per voce, tastiera MIDI, trio d’archi elettrici e clip video da piattaforme digitali

Camera Music #7, “Ittiofagi e timbrofagi”

per voce, chitarra elettrica, tastiera MIDI, trio d’archi elettrici e clip video da piattaforme digitali

Camera Music #8, “The shape of power (waste II)” / ”La forma del potere (rifiuti II)”

per voce, chitarra elettrica, trio d’archi elettrici, elettronica e clip video da piattaforme digitali

Camera Music #1

‘In praise of my splendid voice’

I really think I had no choice but to explore my splendid voice

I merely think I had no choice, my amazing voice, well fffft-t

My splendid voice It’s my choice

It’s my chooo chooo chooo chooo chooo

My amazing voice, yes!

As amazing as my choice, it’s gor-geous

Well, here it’s my choice

I really think I made my choice

I made my chooo chooo chooo chooo chooo

my chooo chooo chooo chooo chooo chooo

chooo chooo

It’s gorgeous

I’m fond of my choice

Dai, facciamo squadra!

I made my chooo chooo chooo chooo chooo

chooo

made my cho cho cho cho cho cho chooo chooo

cho cho cho cho chooo

It’s gorgeous

Look: my splendid voice, my idiolect, il mio

idioletto

I’m fond of your choice

It’s your chooo chooo chooo

facciamo chooo chooo chooo chee chee chee

chee chee

facciamo cho cho cho cho cho cho cho cho

I’m fond of my voice, it’s my choice

Amazing voice a splendid choice

Facciamo sple pl pl pl.... No!

It’s gorgeous

I would explore my sensual idiolect

It’s amazing

Facciamo sple pl pl pl pl pl pl pl

Look, around here, you would experience

something special

It’s me on the post natural horizon

I’m fitter than I’ve ever been

Camera Music #1

‘Elogio della mia splendida voce’

Credo davvero di non avere avuto altra scelta che esplorare la mia splendida voce

Penso semplicemente di non avere avuto scelta, la mia voce straordinaria, beh fffft-t

La mia splendida voce, è la mia scelta

È la mia sceee sceee sceee sceee sceee

[chooo chooo chooo]

La mia voce straordinaria, sì!

Straordinaria quanto la mia scelta, è magnifica

Ecco, questa è la mia scelta.

Credo davvero di aver fatto la mia scelta

Ho fatto la mia sceee sceee sceee sceee sceee

la mia sceee sceee sceee sceee sceee sceee

sceee sceee

È magnifica

Sono affezionato alla mia scelta

Dai, facciamo squadra!

Ho fatto la mia sceee sceee sceee sceee sceee

sceee

fatto la mia sce sce sce sce sce sce sceee sceee

sce sce sce sce sceee

È magnifica

Guarda: la mia splendida voce, il mio idioletto

Sono affezionato alla tua scelta

È la tua sceee sceee sceee

facciamo sceee sceee sceee chee chee chee

chee chee

facciamo sce sce sce sce sce sce sce sce

Sono affezionato alla mia voce, è la mia scelta

Una voce straordinaria, splendida scelta

Facciamo sple pl pl pl... No!

È magnifica

Esplorerei il mio idioletto sensuale

È straordinario

Facciamo sple pl pl pl pl pl pl pl

Guarda, qui intorno potresti vivere qualcosa di speciale

Sono io sull’orizzonte post-naturale

Sono più in forma che mai

Camera Music #2

‘La mer’

Nous sommes promi•se•s à d’jolies branchies
Nous sommes promi•se•s à d’jolies élevages

Camera Music #3

‘Je hais la haine’

Je hais la haine
Je déteste la vilénie
Je déteste la haine well...
..Je hais la vilénie
J’ai en horreur la haine
Ah la haine, quelle horreur
Mon dieu, quelle horreur!
Je la déteste, la haine
Je la déteste Je la déteste Je la déteste ouh la déteste
Mes pensées sont affolées d’horreur
La haine est exécration
La haine est méprisante
elle est exécration et méprisante
Oh!..... Mes pensées sont affolées d’horreur méprisante
La haine est insupportable
exécration méprisante elle est exécration
méprisante exécration insupportable
Oh!.....Mes pensées sont bouleversées par l’horreur
elle est exécration méprisante
Tu sais...
La haine est improbable comme cadeau de nocces
inavouable en société
irrespirable dans l’ascenseur
improbable, irrespirable en société et dans l’ascenseur
Oh!.....Mes pensées dans l’ascenseur
elle est exécration
elle est exécration improbable
elle est inavouable!
Tu sais...
La haine est méprisante comme cadeau de nouvel an
elle est exécration inavouable irrespirable
Mes pensées sont affolées, sont bouleversées par l’horreur
Oh!....
Et la vilénie?
La vilénie je la déteste

Camera Music #2

‘La Mer’

Siamo destinati/e a delle graziose branchie
Siamo destinati/e a dei graziosi allevamenti

Camera Music #3

‘Odio l’odio’

Odio l’odio
Detesto la meschinità
Detesto l’odio, well...
Odio la meschinità
Ho in orrore l’odio, l’odio l’o l’o l’o l’odio l’o l’o l’o
Ah, l’odio, che orrore
Mio Dio, che orrore!
Lo detesto, l’odio
Lo detesto lo detesto lo detesto uh lo detesto
I miei pensieri sono sconvolti dall’orrore
L’odio è esecrabile
L’odio è spregevole
è esecrabile e spregevole
Oh!... I miei pensieri sono sconvolti dall’orrore spregevole
L’odio è insopportabile
esecrabile spregevole è esecrabile spregevole
esecrabile insopportabile
Oh!... I miei pensieri sono sconvolti dall’orrore
dall’orrore
è esecrabile spregevole
Lo sai...
L’odio è improbabile come regalo di nozze
inconfessabile in società
irrespirabile in ascensore
improbabile, irrespirabile in società e in ascensore
Oh!... I miei pensieri in ascensore
È esecrabile
È esecrabile, improbabile
È inconfessabile!
Lo sai...
L’odio è spregevole come regalo di Capodanno
è esecrabile, inconfessabile, irrespirabile
I miei pensieri sono sconvolti, sono turbati dall’orrore
Oh!...
E la meschinità?
La meschinità, la detesto

Je la déteste la vilénie je la déteste
elle est comme la haine
irrespirable dans l’ascenseur et méprisante dans l’ascenseur
Je la déteste la vilénie
elle est exécration intolérable
Je la déteste elle est exécration méprisante
inavouable elle est insupportable
Mes pensées sont bouleversées par l’horreur
intolérable elle est irrespirable
Tu sais...
la haine tombe en miettes
crumbles d’idioties
on le souffle...
pouf!

Camera Music #6

‘You should go there too’

Where were you last summer?
I found a tiny secret village
It felt soooo authentic
a tiny secret village
The staff knew my name
Yes
And we met real locals!
Such a charming place
The kids loved it!
a tiny secret
Such a quiet place
It felt so authentic
and the kids loved it!

Where were you last summer?
I found a hidden little village no one talks about

We felt soooo connected to nature, and the locals were adorable
a tiny secret
The pool was huge
The colors were wildly unbelievable
We were surrounded by nature
The palm trees looked so natural
Nature there is amazing
At the end of our stay we gave a small tip

They were incredibly grateful

La detesto, la meschinità, la detesto
è come l’odio
irrespirabile in ascensore e spregevole in ascensore
La detesto, la meschinità
è esecrabile, intollerabile
La detesto, è esecrabile, spregevole, inconfessabile, è insopportabile
I miei pensieri sono sconvolti dall’orrore
intollerabile, è irrespirabile
Lo sai...
l’odio cade in briciole
di idiozie
lo si soffia...
pouf!

Camera Music #6

‘Dovresti andarci anche tu’

Dove sei stato l’estate scorsa?
Ho trovato un piccolo villaggio segreto
Sembrava così autentico
Un piccolo villaggio segreto
Lo staff conosceva il mio nome
Sì
E abbiamo incontrato le autentiche persone del luogo!
Un posto così incantevole
Ai bambini è piaciuto tantissimo!
Un piccolo e segreto
Un posto così tranquillo
Sembrava così autentico
e ai bambini è piaciuto tantissimo!

Dove sei stata l’estate scorsa?
Ho trovato un piccolo villaggio nascosto di cui nessuno parla
Ci siamo sentiti così connessi con la natura, e la gente del luogo era adorabile
Un piccolo e segreto
La piscina era enorme
I colori erano incredibilmente selvaggi
Eravamo circondati dalla natura
Le palme sembravano così naturali
La natura lì è incredibile
Alla fine del soggiorno abbiamo lasciato una piccola mancia
Erano incredibilmente grati

Camera Music #7

‘Ittiofagi e timbrofagi’

Testo liberamente tratto da:

‘Das Geheimnis des Opfers, oder Der Mensch ist, was er ißt’, di Ludwig Feuerbach.

La digestione è un processo di potere attraverso il quale il vivente rende l'altro identico a sé.

Essa consente di trasformare l'esterno in qualcosa di interno.

Ciascuno mangia ciò che si addice alla sua individualità o natura,

alla sua età, al suo ceti e professione,

alla sua dignità.

Mangiare e bere –secondo un detto triviale quanto vero– tengono assieme anima e corpo,

Dio e uomo,

tu e io.

Ma gli enzimi a volte possono essere felici.

La famiglia è armonia, si digerisce insieme, come un solo organismo.

Abbiamo gli ittiofagi

gli strufofagi «mangiatori di struzzi»

i chelonofagi «mangiatori di testuggini»

gli acridofagi, i rizofagi, i silofagi, gli ofiofagi «mangiatori di serpenti»

gli artofagi o «mangiatori di pane»

e i panfagi, coloro che «mangiano tutto»

I contadini insaporivano il pasto con la santoreggia o maggiorana,

erano dunque «mangiatori di erbe selvatiche»,

ovvero,

timbrofagi.

MDI ENSEMBLE

Nato a Milano nel 2002, è vincitore del Premio “Una vita nella musica” 2017, consegnato dal Teatro La Fenice di Venezia, e del Premio Abbiati 2021 dedicato a Mario Messinis.

L'Ensemble collabora con alcuni dei più grandi compositori ed è ospite regolare in importanti istituzioni musicali italiane, tra cui Festival Milano Musica, Biennale Musica di Venezia, Società del Quartetto di Milano, Bologna Festival, MITO SettembreMusica, Ravenna Festival, Festival dei Due Mondi, Transart Festival e di numerosi contesti internazionali, dal

Festival Présences de Radio France e il Festival Jeunesse di Vienna, all'ORF di Innsbruck, Villa Concordia a Bamberg, SWR di Stoccarda e SMC di Losanna fino al LACMA di Los Angeles e al Chelsea Music Festival di New York sotto la direzione di Marco Angius, Stefan Asbury, Robert HP Platz, Emilio Pomarico, Yoichi Sugiyama e Pierre-André Valade.

Dal 2016 organizza a Milano la rassegna di concerti e masterclass *Sound of Wander* e dal 2019 è anche promotore, insieme all'Accademia Filarmonica Romana e a Villa Vigoni - Centro italo-tedesco per il dialogo europeo,

di *Newmusic Week*, un workshop internazionale di composizione e prassi strumentale contemporanea.

Ha inciso CD dedicati a Simone Movio, Mauro Lanza e Andrea Valle, Marco Momi, Giovanni Verrando, Misato Mochizuki, Emanuele Casale, Sylvano Bussotti, Stefano Gervasoni (Premio “Coup de coeur-musique contemporaine” 2009, Accademia Charles Cros).

Il loro DVD *See the Sound—Homage to Helmut Lachenmann* è stato trasmesso da Rai 5 e Sky Classica.



mdi ensemble, 23° Festival Milano Musica, 15 novembre 2014, Piccolo Teatro Studio Melato.

Foto Vico Chamla

GIOVEDÌ 14 MAGGIO 2026

TEATRO ARSENALE

Ensemble Azione Improvvisa**Margherita Berlanda**, fisarmonica**Pierpaolo Dinapoli**, chitarra elettrica**Andrea Antonel**, tiorba**Davide Bardi**, elettronica**ORE 19**

Durata 60'

Mauro Lanza ⁽¹⁹⁷⁸⁾*You can easily return to the past**but no one is there anymore*

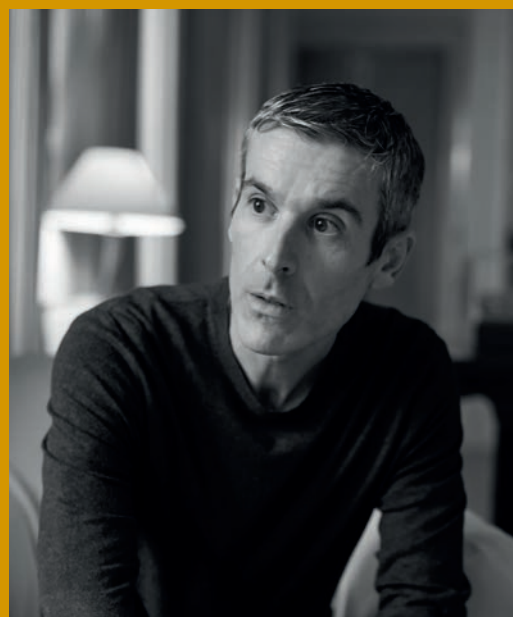
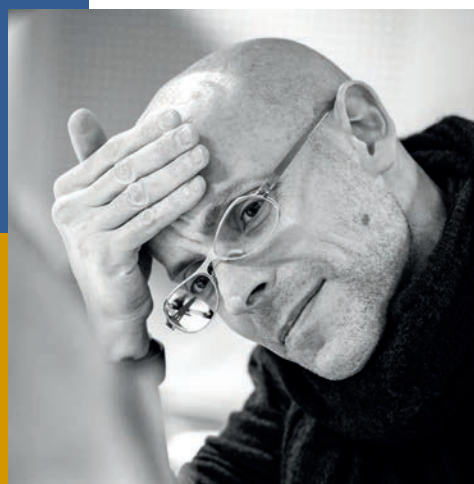
(2024, 15')

for 3 electrified instruments and computer voices
con il supporto di Fondazione Caritro e Centro Santa Chiara**Giovanni Bertelli** ⁽¹⁹⁸⁰⁾*Monarca* (2026, 15')per chitarra elettrica, tiorba, fisarmonica
ed elettronica

Prima esecuzione in Italia

Commissione Associazione culturale Anomalia,
con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung**Marco Momi** ⁽¹⁹⁷⁸⁾*Semi alle bestiole salve* (2021, 12')per chitarra elettrica, tiorba, fisarmonica
ed elettronicaCommissione Associazione culturale Anomalia,
con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung**Silvia Borzelli** ⁽¹⁹⁷⁸⁾*strata (reverse ruins)* (2026, 15')per chitarra elettrica, tiorba, fisarmonica
ed elettronica

Prima esecuzione in Italia

Commissione Associazione culturale Anomalia,
con il sostegno di Ernst von Siemens MusikstiftungMauro Lanza
Andris KozlovskisMarco Momi
Foto Daniele MolajoliGiovanni Bertelli
Foto Mauro Nardelli

Silvia Borzelli

All'inizio del XXI secolo lo sviluppo della musica contemporanea ha subito delle metamorfosi, mettendo spesso in risalto la dimensione performativa dell'esecuzione musicale, integrando insieme elementi "concreti" e digitali, mescolando tipologie antitetiche di strumenti musicali, anche amplificati, ricorrendo a campionatori, video, oggetti sonori e manufatti vari, in un gioco sottile e virtuosistico tra reale e virtuale, trasformando l'idea stessa di ascolto in un'esperienza sensoriale complessiva. I musicisti e gli ensemble hanno dovuto quindi confrontarsi non solo con nuove tecniche e notazioni, ma anche con pratiche estese, strumenti preparati, azioni performative, esecuzioni site-specific, stabilendo un circuito molto stretto e osmotico tra compositore, interprete e pubblico, che ha contribuito ad uscire dallo stereotipo dell'avanguardia musicale chiusa in una torre d'avorio e dalle rigide griglie di generi e stili. Sono nati anche ensemble dagli organici molto particolari, con combinazioni insolite di strumenti, che quindi esprimono un proprio "sound" e contribuiscono a creare un originale repertorio commissionando nuove composizioni per i loro gruppi. Ne è un esempio l'ensemble Azione Improvvisa, con la sua inusuale combinazione di strumenti antichi e moderni (fisarmonica, chitarra elettrica, tiorba ed elettronica), destinatario dei quattro lavori programmati in questo concerto. *You can easily return to the past but no one is there anymore* (2024) di **Mauro Lanza** si ispira a un saggio di Valentina Tanni, *Exit Reality. Vaporwave, backrooms, weirdcore e altri paesaggi oltre la soglia*, dedicato alle estetiche di internet, quell'insieme di sottoculture, narrazioni popolari, linguaggi visivi e sonori, che sfruttano gli strumenti digitali come portali magici. Queste estetiche, alle quali appartiene anche la musica "vaporwave" (sottogenere della musica elettronica basato su memorie musicali degli anni Ottanta e su ricordi d'infanzia), permettono di entrare in dimensioni liminali tra sogno e realtà, dove accadono cose bizzarre, dove il tempo viene deformato, creando insieme una tensione verso l'infinito e un profondo senso di solitudine. Il titolo della composizione viene dal testo riportato su un meme, che riassume tutte queste caratteristiche: una vecchia foto ritoccata digitalmente che mostra un salotto in stile rétro, con un vecchio divano, un televisore, un corridoio che sembra allungarsi all'infinito, una strana finestra a forma di rombo, al di là della quale si vede un cielo nero e stellato; in primo piano la sagoma di un bambino su una bicicletta rossa oscurata dalla *texture* tipica delle interferenze dei vecchi televisori a tubo catodico; e sull'immagine la scritta (in inglese) «puoi facilmente tornare al passato, ma non ci troverai più nessuno». Queste immagini che ritraggono luoghi dell'infanzia, spiega la Tanni, «evocano sensazioni profonde e contrastanti: la nostalgia nei confronti di momenti della vita che percepiamo come più semplici e spensierati, o semplicemente carichi di potenzialità, si fonde con la consapevolezza dell'irreversibilità del tempo». Partendo da questa suggestione, il compositore ha creato una musica basata su processi formalizzati e algoritmici, sulla reiterazione di pattern sottoposti a distorsioni, variazioni, accordature microtonali (per la chitarra e la tiorba), su diverse modalità di azione sulle corde (alcune anche preparate anche col patafix), su funzioni armoniche riferibili alla tonalità di do maggiore (come si coglie già nelle prime note di tiorba e chitarra elettrica). Su questa base armonica si muove anche la parte elettronica (che si ricollega a *In the Dust of this planet*, pezzo elettronico realizzato da Lanza all'Ircam nel 2025), dove affiorano echi di *Stardust* (standard jazz utilizzato anche da Sciarrino

nelle *Nove canzoni del XX secolo*, per voce e orchestra), e voci di sintesi "vintage": voci giapponesi degli anni Novanta, la voce sintetica del gioco *Sapientino* (prodotto dalla Clementoni già negli anni Settanta), la canzone *Daisy Bell*, la prima cantata da un calcolatore elettronico (un computer IBM, nel 1961). Il risultato è un intreccio di starti strumentali ed elettronici, ritmicamente molto fitto, che si muove come un gioco meccanico ma imprevedibile, come tipico nella musica di Lanza, creando tensioni e caustiche frizioni tra le fonti sonore e i materiali usati.

L'inusuale combinazione strumentale dell'ensemble, abbinata all'elettronica, ha stimolato anche la fantasia di **Marco Momi** nella composizione di *Semi alle bestiole salve* (2021), lavoro eseguito per la prima volta al Festival Trasart di Bolzano nel 2021 e nato da una raccolta di bestiari medievali, donata al compositore da Salvatore Sciarrino «con vincolo d'ispirazione musicale». Come in altri suoi pezzi, Momi mira alla compenetrazione, alla fusione tra strumenti ed elettronica per creare riverberi, ombreggiature, una «scenarizzazione» del suono, mescolando anche le suggestioni arcaiche della tiorba, gli echi di musica popolare della fisarmonica, i tratti rock della chitarra elettrica. Le sonorità prodotte da questi strumenti (che fuse insieme «calpestando il suolo sconnesso di un giardino sonoro elettronico» vengono «salvate dal loro destino mitologico») sono ottenute con sofisticate preparazioni e modalità esecutive: la chitarra elettrica è suonata anche con e-bow (archetto elettronico), strisciando le dita lungo le corde, glissando con slide; la tiorba va scordata, impostando i tasti più alti in obliquo sulla tastiera, e va suonata anche con l'archetto; il fisarmonicista deve anche raschiare con le unghie sulla tavola delle valvole e schiacciare con i piedi dei cuscini d'aria per imballaggio. Tutti gli strumentisti, inoltre, devono suonare delle armoniche a bocca (anch'esse preparate coprendo alcuni dei fori), produrre degli effetti vocali (cantare una "s", soffiare come per spegnere una candela, emettere dei suoni gutturali), compiere gesti percussivi (schiocchi delle dita, colpi sul petto). Nell'esecuzione interviene anche il performer all'elettronica, suonando dei campanelli sospesi «con un gesto che ricorda la semina». Il risultato è una trama cristallina, punteggiata da crepitii, suoni tintinnanti, gocciolamenti e improvvisi intorbidimenti della materia sonora, immaginata come un racconto musicale, una serie di micro-scene «nelle quali si ascoltano giocare e azzuffarsi cuccioli di mostri, delle bestiole. Nessun catalogo, alcun tono epico nella narrazione, ma semplice testimonianza di creature ibride bambine che scoprono il mondo».

A una farfalla si ispira invece *Monarca* (2025) di **Giovanni Bertelli**, e in particolare alle traiettorie di volo dell'omonimo lepidottero originario del Nord America (*danaus plexippus*), contraddistinto da una grande apertura delle sue ali arancioni e nere (di circa 10 centimetri), capace di difendersi dai predatori grazie alla sua tossicità, famoso per le sue straordinarie migrazioni, che portano milioni di esemplari dal Canada e dagli Stati Uniti fino alle foreste del Messico. Anche il suo tipo di volo ha una forma complessa, una rotazione che interagisce in modo sofisticato con l'aria, permettendo a questa farfalla di percorrere lunghe distanze con un andamento leggero, ma potente e direzionale. Il compositore veronese, come in uno studio di sinestesia, ha trasformato

in suoni l'unità cinetica di questo particolare volo: «i movimenti del lepidottero vengono trasformati in gesti musicali e le sue traiettorie tradotte di volta in volta in strutture o alterazioni spettrali. Il brano si presenta quindi come un'indagine sul movimento, inteso non solo come fenomeno fisico, ma come una forza capace di articolare il tempo e di dare espressione all'esperienza sonora». Oltre all'elettronica, Bertelli sfrutta vari effetti strumentali e molte distorsioni dei suoni (la chitarra usa anche un archetto elettronico, un *bottleneck*, una pedaliera di effetti con phaser; la tiorba suona anche con un archetto da contrabbasso, ha due corde con diversa intonazione e altre preparate col *patafix*; la fisarmonica gioca su lente variazioni di pressione e su manuali alternati), per creare una trama in cui si intrecciano lunghe fasce sonore, tremoli, armonie rese sempre instabili da lenti glissati. Tutto procede per ondate, in maniera fluttuante e labirintica, con una zona più movimentata nella parte centrale, e un progressivo rallentamento in quella finale, dove la materia si dirada e lo spettro armonico si divarica, con suoni molto gravi che procedono come un lento, sinistro respiro.

Dall'erosione delle rocce prende infine spunto *Strata (reverse ruins)* (2025) di **Silvia Borzelli**: «Mi rivolgo con ammirazione e fiducia alle rocce, plasmate dal tempo e a loro volta plasmatrici del tempo. Antiche e pazienti testimoni di un tempo profondo. Un campione della tiorba, suonato con l'archetto, funge da fonte principale e modificabile del materiale elettronico: un frammento in dialogo con la sua controparte dal vivo, che si muove attraverso processi di densa stratificazione sonora e diagenesi». A partire da questo nucleo generatore vengono determinate le articolazioni del materiale, le scelte timbriche, i percorsi formali, che procedono a ondate, su una trama sonora fruscante, rugginosa, fatta anche di sonorità insolite, di pizzicati acuti e lontani, di rigonfiamenti nel registro grave. I suoni strumentali tendono a fondersi in un unico corpo sonoro, come un oggetto musicale privo di sviluppo, che viene però gradualmente eroso dalle strutture ritmiche dell'elettronica, con frammenti che ritornano modificati, si dissolvono e si ricompongono («ciò che rimane ricomincia da capo [...] il suono persiste come forma di forza e resistenza»), creano effetti di contrasto e di mimesi con gli strumenti, contribuendo a generare un percorso musicale ciclico, pieno di microvariazioni, che suggerisce l'idea di un continuo ritorno.

Gianluigi Mattiotti

ENSEMBLE AZIONE IMPROVVISA

Margherita Berlanda, fisarmonica
Pierpaolo Dinapoli, chitarra elettrica
Andrea Antonel, tiorba
Davide Bardi, elettronica

Fondato nel 2017, è un ensemble di musica contemporanea con sede in Italia composto da Margherita Berlanda (fisarmonica), Pierpaolo Dinapoli (chitarra elettrica), Andrea Antonel (tiorba) e Davide Bardi (elettronica): una peculiare tavolozza sonora che mette in discussione ed espande le definizioni tradizionali di identità musicale.

Parte integrante dell'Associazione culturale Anomalia ETS, la cui visione artistica ruota attorno alla ricerca e alla pratica sperimentale, si colloca in prima linea nel panorama in evoluzione della musica contemporanea attraverso una continua interrogazione dei confini del suono. Accanto all'attività concertistica, porta avanti un percorso di ricerca pedagogica e compositiva grazie ai contributi di Raul Masu e Daniela Fantechi, coltivando un ambiente interdisciplinare fertile in cui creazione, educazione e indagine tecnologica si intrecciano.

Beneficiario di un Grant-in-Aid della Ernst von Siemens Musikstiftung, si è esibito in importanti festival in Italia e all'estero, tra cui Angelica, Transart, Milano Musica, Fondazione Filarmonica di Trento, Musica Insieme Festival (Pancale), MA/IN Festival, Festival Kortrijk (Belgio), Commute Festival (Tallinn) e Unerhörte Musik Festival (Germania). Ha inoltre preso parte a residenze presso istituzioni come il Centro Santa Chiara (Trento) e la Fondazione Spinola Banna (Torino). Dal 2020 l'Ensemble costituisce il comitato artistico del Signal to Noise Festival di Pergine Valsugana (Trento).

GIOVEDÌ 14 MAGGIO 2026
TEATRO ARSENALE

Fabrizio Ottaviucci, pianoforte

ORE 21
 Durata 60'

Giacinto Scelsi (1905-1988)

Suite n. 9 *Ttai* (1953, 38')
 per pianoforte

Suite n. 10 *Ka* (1954, 19')
 per pianoforte



Giacinto Scelsi
 © Archivio
 Fondazione
 Isabella Scelsi

Giacinto Scelsi è stato sicuramente uno dei compositori più discussi del secolo scorso. Uno di quei compositori che per una qualche ragione fanno scaturire più degli altri una reazione dai toni forti e contrastanti, in cui sostenitori e contrari prendono posizioni estreme.

Nella personalità artistica e umana del compositore romano vanno ricercate le motivazioni delle incomprensioni e del discredito che hanno caratterizzato le reazioni di molti dei suoi contemporanei e, via via in minor misura, delle generazioni successive alla sua morte. Giacinto Scelsi ha portato avanti sin dai primi decenni del Novecento una ricerca molto personale, fondata su una visione metafisica del suono e della musica, legata al pensiero orientale ma anche consapevole di ciò che stava avvenendo nel panorama artistico europeo del dopoguerra.

In quel periodo a Roma contribuisce alla diffusione della musica dei suoi contemporanei. Ma di fronte al prevalere di percorsi strutturati, post dodecafonici, seriali, la linea stilistica di Scelsi va per la sua strada e si concentra sulle qualità del suono, sul parametro timbrico e sulla relazione tra suono e stati di coscienza; la modalità compositiva utilizzata da Scelsi è stata oggetto di molte critiche; le modalità che hanno caratterizzato il suo *modus operandi*, sono state tacciate da alcuni come una formula inadeguata e superficiale e da altri invece letta come geniale intuizione, in linea con il pensiero dell'opera aperta fiorito nel secolo scorso.

Sappiamo che Scelsi non scrive di sua mano le opere che escono a suo nome, ma le realizza attraverso un processo che vede *in primis* l'ispirazione, momento cruciale dell'atto creativo, colta attraverso l'improvvisazione con il pianoforte, o con l'ondiola, primitiva tastiera elettronica, o con strumenti vari, voce, archi, percussioni, e l'uso di un innovativo, per l'epoca, registratore a 4 piste attraverso cui dava vita ai pezzi più complessi.

Queste registrazioni venivano poi selezionate e affidate a collaboratori che le trasferivano su carta, dettagliando in partiture molto definite, tutte le intuizioni recepite nella fase dell'ispirazione.

Come sappiamo il secolo scorso si è molto prodigato nell'esperienza creativa dell'indefinitezza, in particolare nell'opera di John Cage; Giacinto Scelsi ha aggiunto una specifica modalità, di carattere più esoterico, derivata dall'idea che le frequenze della creazione procedono dal suono, come sostenuto dalle filosofie orientali. L'ispirazione traccia i collegamenti tra l'esperienza umana e il flusso artistico universale, l'improvvisazione diventa la tecnica di percezione del mondo sonoro, la ricostruzione attraverso il proprio strumento è la fase finale della nascita dell'opera. Ogni ricostruzione a cui l'interprete si accinge a dare vita, risente di tutte le situazioni che si sono manifestate, in cui i vari passaggi lasciano dei segni necessari all'interpretazione: i nastri con le registrazioni iniziali, le partiture che sono emerse dalle trascrizioni, in molti casi, la diretta influenza del compositore sugli interpreti che frequentavano la casa di San Teodoro. Un insieme di informazioni e ispirazioni che hanno plasmato l'opera di Scelsi attraverso le molteplici e distinte frequenze creative dei singoli interpreti.

A distanza di quasi mezzo secolo non sussiste più alcun dubbio sulla qualità della sua musica; in particolare quella dell'età matura, i circa venti anni di concentrazione sul suono, sul suono singolo, sul viaggio al centro del suono, su una modalità compositiva che vede la decomposizione del suono come tecnica di indagine musicale; gli anni '60 vedono la luce di mirabili opere dal carattere unico e personalissimo, di chiaro fascino, rivestite di percorsi timbrici mutevoli e variegati. Scelsi raggiunge questi risultati, che lo caratterizzano più di ogni altra cosa, dopo molti anni di esplorazioni dirette attraverso il pianoforte, il suo strumento sin dall'infanzia. Per tutta la vita ha prodotto decine di opere dal carattere differente, dai toni mistici, estatici, oppure irruenti, energici, visionari. Negli anni '50 trae una sintesi esplosiva da queste esperienze dando vita ad opere più

Giacinto Scelsi,
Suite n° 9 *Ttai*,
dettaglio

SUITE N°9 «Ttai»

I

Giacinto SCELSI

CALMO, senza espressione (J= 62)

pp *sempre molto p*

sempre con due pedali

impercettibilmente movendo al..

pp

pp

pp

J= 80

sempre più p

(fpp)

© 1968 by Editions Salabert, Paris
Tous droits réservés
EDITIONS SALABERT S.A. 22, rue Chaucer 75009 PARIS

complete e con diverse Suite articola diverse tipologie di ribattuto; il ribattuto classico, ma anche quello “molecolare” di diversa intensità; le opere pianistiche di questo periodo seguono una distribuzione numerica voluta: 4 illustrazioni, 5 incantesimi, 6 movimenti della suite 8, 7 della suite 10, 9 della suite 9; il numero 8 è volutamente evitato. Le due Suite presentate al concerto sono senz'altro centrali nella sua produzione; datate 1952/53 hanno una organizzazione formale specifica e legata alle intenzioni filosofiche delle tematiche scelte; nel caso della suite IX, titulata *Ttai*, un termine orientale che significa Pace, e sottotitolata «una successione di episodi che esprime alternativamente il Tempo in movimento e l'Uomo come simbolizzato da cattedrali e da monasteri, con il suono dell'Om sacro. Questa Suite deve essere ascoltata e suonata con la più grande calma interiore. Gli agitati se ne astengano». La struttura diversifica i movimenti pari da quelli dispari, alternando oltre alle visioni suggerite dal sottotitolo diverse tipologie di ribattuto; nei movimenti dispari ci sono diverse intensità di ribattuto molecolare, ovvero un'idea di pulviscolo prodotto dalla ripetizione di una sfera di frequenze, espresso a diverse velocità, in un andamento complessivo di accumulo e disgregazione. Nei movimenti pari viene seguita una tripartizione che vede l'uso del ribattuto estatico (una sorta di richiamo dell'Om suono sacro), il ribattuto declamato, il ribattuto molecolare veloce. Al centro il movimento n.4 richiama su di sé le due linee e ne fa un punto di riferimento dove l'intera Suite ruota attorno.

La Suite X è titulata “Ka”, termine orientale dal significato “Essenza”; è un percorso di sette movimenti, tutti molto diversi tra loro, centrati ognuno su un differente ribattuto, essenziali nella loro omogeneità e nella loro ampia diversità: il primo realizza un ribattuto melodico, il secondo e il quarto un ribattuto “classico”, il terzo “ritmico” (il passo del cinghiale), il quinto ribattuto molecolare rapido, il sesto un ribattuto tibetano, legato ai riti e ai suoni dei monasteri buddisti, il settimo allo sferzare della spada dei samurai. Questa immaginazione viene spesso coinvolta da Scelsi nella sua ispirazione; le visioni non sono vincolanti nell'interpretazione ma indicano il legame esoterico tra le opere e i significati da cui procedono. L'analisi della musica di Scelsi non può prescindere dalle ispirazioni esoteriche che ne sono alla base; l'intero processo di interpretazione, di costruzione dell'opera aperta, soggetta alle influenze dell'interprete e alle coordinate dello spazio tempo che ospita l'evento sonoro, sono il risultato di un processo creativo che vede tutti, incluso il pubblico, parti attive di una manifestazione cosmica del suono.

In realtà sensazioni emozioni e stati psichici non sono che immagini virtuali, come tutto ciò che resta della parte non riconosciuta e identificata, e al tempo stesso, non registrata, delle vibrazioni

Il punto chiave della lettura della musica di Scelsi è il Suono, ovvero la qualità del suono, le qualità del suono, la capacità del suono di essere idea in sé stessa, viva. La sua musica è principalmente suono; un suono in cui “ogni suono è centro ma non circonferenza”. Il suono vive di continue e inarrestabili micro variazioni legate alla dimensione elastica del tempo su cui scorre. Il suono si relaziona ma sempre sul piano timbrico, dando vita a costruzioni mirabili e fusioni materiche fascinosi.

Fabrizio Ottaviucci



Ensemble Ludus Gravis, Fabrizio Ottaviucci, 30° Festival Milano Musica, 8 novembre 2021, Teatro Elfo Puccini.
Foto StudioHänninen

FABRIZIO OTTAVIUCCI Pianista

Si è diplomato in pianoforte presso il Conservatorio Rossini di Pesaro, sotto la guida di Paola Mariotti, per poi proseguire gli studi in composizione e musica elettronica.

Si è esibito in numerosi concerti in Italia e Germania oltre che in tournée in Europa, Nord America, America Latina e Asia con presenze regolari in importanti festival e rassegne, tra cui Milano Musica, Romaeuropa Festival, Angelica,

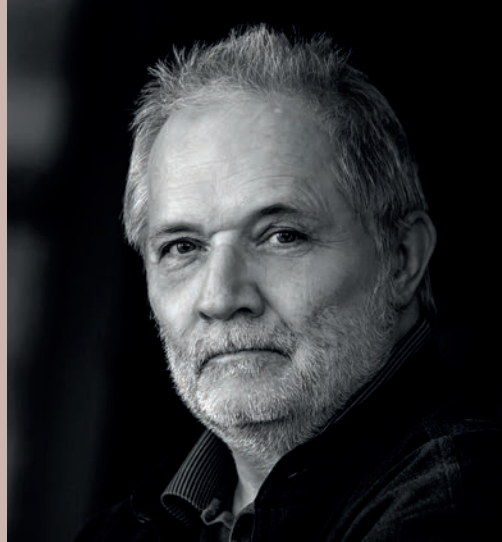
Traiettorie (Parma), Musica d'hoy (Madrid), Ruhrtriennale Köln e il Festival Cervantino in Mexico.

Ha collaborato con alcuni dei principali artisti della scena contemporanea come Markus Stockhausen, Stefano Scodanibbio, Mike Svoboda, Daniele Roccatò, Rohan De Saram, Gianni Trovalusci e Antonio Caggiano. Ha approfondito il repertorio di Giacinto Scelsi con il compositore stesso e ha realizzato prime esecuzioni assolute di opere di Terry Riley, Ivan Vandor, Stefano Scodanibbio, oltre che di Scelsi.

È stato regolarmente ospite a Rai Radio 3 e ha realizzato produzioni discografiche per Stradivarius, Wergo ed ECM Records. Ha inoltre collaborato con la compagnia teatrale Societas Raffaello Sanzio e con l'artista-performer statunitense Jim Dine. Attivo anche nel campo dell'improvvisazione, ha collaborato con musicisti quali Trilok Gurtu, Gary Peacock, Tony Esposito, Robin Schulkosky, Simon Stockhausen, Arild Andersen, Conny Bauer e Mark Nauseef.



Peter Eötvös
Foto Kai Bienert



Georg Friedrich Haas
Foto Substantia Jones



Carmine Emanuele Cella

LUNEDÌ 18 MAGGIO 2026 TEATRO ALLA SCALA

Alda Caiello, soprano
Quartetto Noûs
Lorenzo Gentili-Tedeschi, violino
Alberto Franchin, violino
Sara Dambruoso, viola
Ainhua Maria Castelló Amorós, violoncello

ORE 18.30

RIDOTTO DEI PALCHI
A.TOSCANINI
Durata 40'

Peter Eötvös (1944-2024)

The Sirens Cycle (2015-16, 37')
per soprano e quartetto d'archi
Prima esecuzione in Italia

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Michele Gamba, direttore
Minh-Tâm Nguyen, percussioni
Étienne Démoulin, Ircam realizzazione
informatica musicale
Jérémy Bourgogne, Ircam diffusione sonora

ORE 20

TEATRO ALLA SCALA
Durata 80'

Per ricordare
Luciana Pestalozza
e Claudio Abbado

Carmine Emanuele Cella (1976)

When the moon of mourning is set (2026, 30')
Concerto per vibrafono aumentato e grande orchestra
Prima esecuzione assoluta
Co-commissione Ircam-Centre Pompidou e Milano Musica,
in coproduzione con Les Percussions de Strasbourg

Peter Eötvös (1944-2024)

Siren's song (2020, 12')
per orchestra
Prima esecuzione in Italia

Georg Friedrich Haas (1953)

I don't know how to cry (2024, 20')
per orchestra
Prima esecuzione in Italia
Co-commissione Staatskapelle Dresden,
Tonkünstler-Orchester Niederösterreich e Milano Musica

Programma presentato anche a Torino venerdì 15 maggio 2026,
ore 20.30, nell'ambito di Rai NuovaMusica, Auditorium Rai
"Arturo Toscanini".

in collaborazione con

Teatro alla Scala
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

con il supporto di

Fondazione Nuovi Mecenati - Fondazione franco-italiana
di sostegno alla creazione contemporanea

main partner

INTESA  SANPAOLO

nuovi
mecenati
viati
FONDAZIONE
FRANCO-ITALIANA
PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA

SCALERA
TEATRO
ALLA
SCALA
MILANO

La musica di **Péter Eötvös** ha spesso ricavato da testi letterari e dalle inflessioni della lingua parlata la materia prima musicale, costruendo anche i lavori strumentali come forme drammatiche. Per le sue opere ha usato libretti in lingue diverse (dal russo di *Tri Sestri* all'inglese di *Angels in America*, dal francese del *Balcon* al tedesco della *Tragödie des Teufels*), ma già in *Mese* (fiaba) del 1968 aveva intessuto la struttura polifonica della composizione partendo dalla registrazione di una fiaba popolare ungherese, riprodotta a varie velocità. Anche il primo quartetto per archi, *Korrespondenz* (1992), basato sulle lettere tra Wolfgang e Leopold Mozart, era concepito come una conversazione tra i due personaggi, rappresentati ciascuno da una coppia di strumenti. Il secondo quartetto, *The Sirens Cycle* (2015-16), che prevede l'aggiunta di una parte di soprano di coloratura, è nato esplicitamente come «l'evoluzione di un'idea operistica, questa volta guidata da una voce soprano, accompagnata costantemente dal quartetto d'archi come da un coro». A fornire al compositore lo spunto iniziale è stato un racconto breve di Kafka, *Das Schweigen der Sirenen* (Il silenzio delle sirene, 1917), che sovverte in vari modi la narrazione di Omero: le sirene infatti ingannano Ulisse, si rifiutarono di cantare per lui e sono loro a desiderare di catturarne lo sguardo. Integrando questo racconto con altri due testi, tratti dal XII libro dell'*Odissea* e dall'XI capitolo dell'*Ulisse* di Joyce, Eötvös ha dato forma a un quartetto in tre parti, cantate in lingue diverse - la prima ("*Joyce*") in inglese, la seconda ("*Homer*") in greco antico, la terza ("*Kafka*") in tedesco - che ancora una volta hanno determinato la natura del materiale musicale, grazie a un lavoro preparatorio di carattere "digitale" (anziché "analogico" come nel primo quartetto): all'IRCAM di Parigi, il compositore ha utilizzato vari programmi per analizzare le registrazioni dei tre testi, in termini di spettro, dinamica e durata, ottenendo così delle tracce per la scrittura vocale e strumentale, oltre a un preciso colore musicale per ciascuna delle tre parti.

The Sirens Cycle, eseguito per la prima volta alla Wigmore Hall dal Calder Quartet e dal soprano Piia Komsa, si apre dunque con una prima parte dalla scrittura vocale esaltata e ricca di contrasti, che corrisponde bene alla scena tratta dal romanzo di Joyce - Leopold Bloom, in un bar d'albergo, è quasi indifferente al fascino delle due bariste (le sirene) perché roso dalla gelosia per la moglie Molly -, a un testo dal carattere esclamativo, fatto di frammenti di linguaggio e pensieri ad alta voce. Cogliendo l'umorismo e il potenziale sonoro e immaginifico di ogni parola, Eötvös ha creato una specie di mini-opera, in sette brevi movimenti. Lo stile belcantistico della parte vocale viene esaltato dagli archi, che con la loro varietà di emissioni, colori, fraseggi, contribuiscono a creare una giostra pirotecnica, ricca di colpi di scena: passando ad esempio dalla stratificazione poliritmica seguita da un delicato canto d'amore nel terzo movimento («O Rose!») alla scena molto teatrale del breve quarto movimento («Smack. La cloche! Thigh smack. Avowal. Warm. Sweetheart, goodbye! Jingle. Bloo»); dallo scherzo veloce, omoritmico e fatato, al centro del quinto movimento («Boomed crashing chords»), all'ironico riferimento alla Seconda rapsodia ungherese di Liszt nel sesto movimento («Clapclap. Clipclap. Clappyclap»), citata negli archi ed enunciata «con entusiasmo» dalla voce («Liszt's rhapsodies. Hissss»). Se nella prima parte la voce

è trattata virtuosisticamente, alla stregua di uno strumento, nelle altre due parti del pezzo mostra piuttosto lo stile di un ampio recitativo drammatico. Dopo un Interludio strumentale, dall'atmosfera sinistra e dissonante, con gesti esclamativi, la scordatura degli archi, una melodia del violino così acuta da sembrare fischiata, nella seconda parte (*Homer*) la voce si muove declamando in uno stile modale, accompagnandosi anche con un crotalo, su un tappeto degli archi che, con trilli e glissandi a doppia corda, sembrano imitare le onde del mare. Nell'estesa terza parte (*Kafka*) la linea vocale diventa quasi un recitar-cantando in un tono «un poco cabarettistico», ma su un accompagnamento degli archi (ancora con scordatura) ricco di invenzioni, tra sonorità flautate, effetti con arco battuto e con sordina, commenti e parodie, un assolo finale del primo violino che risuona come un lamento.

Le sirene sono tornate a ispirare Peter Eötvös cinque anni dopo, in un lavoro per grande orchestra intitolato *Siren's Song* (tenuto a battesimo dallo stesso compositore sul podio della Pannon Philharmonic Orchestra, a Pécs, il 25 marzo 2021), e ispirato ancora alle sirene «cantate» da Omero, Kafka e Joyce. Sfruttando la sua maestria di orchestratore, ha creato una musica quasi a programma, dalla forte carica evocativa, che sembra richiamare il canto dei gabbiani, le onde, il vento, l'inquietudine di Ulisse che attraversa lo stretto, legato alla sua nave. Dopo un esordio caratterizzato da gesti acuti e puntiformi e da figure glissate che rimbalzano tra legni e archi, la musica sprofonda in una plaga misteriosa, sostenuta da lunghi suoni pedale. In questa materia sonora melmosa si mescolano lente figure striscianti negli archi e nei legni gravi, brevi fioriture staccate e pungenti nei legni, venature melodiche che risuonano come frammenti di antiche melodie greche, creando un progressivo raddensamento orchestrale, proiettato nel registro acuto. Da quei frammenti prende poi forma una melodia all'unisono negli archi, fatta di brevi frasi, subito assorbita in una trama magica, cristallina, con crotali, Glockenspiel, vibrafono, flauti «bisbiglianti», in un fitto gioco di echi molto «raveliano», con impulsi ritmici dallo slancio danzante. Tutto si fa più animato, incalzante, sempre molto frammentato e pieno di sorprese, con un fitto dialogo tra figure strumentali, emergenze solistiche, brevi zone sospese e pulviscolari, squarci acuti del violino solo. Dopo una sospensione, con tremoli in pianissimo dei fiati, *Siren's Song* si conclude con gli stessi fiati che, all'unisono, disegnano una linea melodica, ancora dal profilo arcaico, sullo sfondo di una trama nebulosa con trilli, tremoli e glissati degli archi: solo qui sembra finalmente prendere forma il canto delle sirene, un canto misterioso, inquietante, che lentamente sale verso l'acuto e si perde in lontananza.

Dalla forte carica evocativa è anche la musica di **Georg Friedrich Haas**, che usa le armonie spettrali e le intonazioni microtonali come una materia sonora espressiva e drammatica. Il compositore austriaco (che dal 2013 è professore di composizione alla Columbia University di New York) ha affrontato le questioni della microtonalità in diversi scritti teorici, ma nelle sue composizioni è sempre stato guidato dall'idea di creare paesaggi sonori intensi, spesso conturbanti e profondamente emotivi, giocando sulle frizioni tra intonazioni diverse, tra consonanza e dissonanza, tra processi di fusione e di attrito, come emerge in maniera molto evidente nei suoi lavori orchestrali: ad esempio in *Limited Approximations* (2019), dove l'orchestra dialoga con sei pianoforti, accordati a distanza di sesti di tono, che creano l'illusione di un unico gigantesco strumento; o in *I don't know how to cry*, diretto per la prima volta da Susanna Mälkki sul podio della Staatskapelle di Dresda, il 14 aprile 2024. In questo lavoro, l'ispirazione è venuta da una poesia di Jill Carter, che ha profondamente commosso il compositore, inorridito di fronte alla violenza armata sempre più diffusa negli Stati Uniti: «Non dimenticherò mai la sera in cui Jill Carter recitò la sua poesia *I don't know how to cry*. Eravamo solo in quattro: Jill, io e le nostre mogli Viola e Mollena. Lei aveva scelto un solo dettaglio dalla moltitudine di orrori: i profitti dell'industria delle armi che per la società statunitense sono più importanti rispetto alla vita delle numerose vittime delle sparatorie di massa. Ma tutti gli altri orrori trasparivano in modo implicito nella sua poesia. E se osserviamo con attenzione, ci rendiamo conto che anche questo unico problema è così mostruoso da farci prosciugare le lacrime». Per questa partitura orchestrale, Haas ha fatto riferimento a un compositore del tardo Ottocento, Richard Heinrich Stein (1874-1942), che nel 1908 aveva elaborato una teoria basata sui quarti di tono. Ma ha sviluppato anche nuovi tipi di *cluster*, definiti «cluster colorati» (in contrapposizione al *cluster* tradizionale, «bianco») perché costituiti di microintervalli progressivamente sempre più stretti passando dal registro grave a quello acuto (quindi non solo i quarti di tono, ma anche il sesti, ottavi, fino ai dodicesimi di tono), come emerge già nel denso accordo iniziale degli archi. I procedimenti armonici basati su questo tipo di cluster e concepiti come un'espansione capillare della musica spettrale, possono generare anche strutture tonali, come accordi maggiori, che risuonano all'interno di questo magma armonico trascolorante come momenti trasparenti, privi di sfumature (che ricordano in alcuni momenti il Preludio del *Rheingold* wagneriano), ma sempre inseriti in relazioni di tipo microtonale. Gli intrecci di grandi masse armoniche, con gli archi sempre divisi, creano un percorso lento, molto sviluppato, sempre cangiante, con giochi di colore, ondate di suono senza ritmo e senza cesure, ricche di vibrazioni e di sfumature.

Come Eötvös, anche **Carmine Emanuele Cella** ha trovato ispirazione in James Joyce per il suo nuovo concerto per vibrafono aumentato e orchestra, intitolato *When the Moon of Mourning Is Set*. Nelle sue composizioni più recenti, il compositore pesarese, che ha studiato anche matematica e ha lavorato come ricercatore all'Ircam di Parigi, ha esplorato la nuova liuteria elettronica, l'orchestrazione assistita, l'intelligenza artificiale applicata alla composizione, immaginando un'«orchestra del futuro», trasformata dal suo interno, dove anche lo spazio sonoro diventa un parametro essenziale. Un significativo approdo di queste ricerche è rappresentato da questo concerto per vibrafono, il cui titolo è tratto da *Finnegans Wake*, in particolare da un frammento poetico che compare nel finale del romanzo.

When the moon of mourning is set and gone.
Over Glinaduna.
Lonu nula.
Ourselves, oursouls alone.
At the site of salvocean.
And watch would the letter you're wanting be coming may be.
And cast ashore.

In questo concerto, il compositore traduce in suoni il flusso di coscienza, i giochi di parole multilingue e lo stile onirico del testo di Joyce, «un libro in cui il linguaggio si muove come l'acqua, dove i significati si sovrappongono e si dissolvono. Le parole di Joyce evocano la notte, la solitudine e un mare dal quale potrebbe giungere una lettera attesa da tempo. L'immagine è fragile: siamo sulla soglia dell'oceano, incerti se ciò che attendiamo arriverà, e se sapremo riconoscerlo quando accadrà». Il vibrafono solista non è solo, in sé, uno strumento dalla doppia natura, insieme percussivo e risonante («uno strumento di soglia che si colloca tra il suono percosso e quello sostenuto, tra l'attacco tangibile della percussione e l'alone della risonanza spettrale. È la luna, fredda, metallica, che riflette e ridistribuisce una luce che non le appartiene»), ma in questo concerto è anche uno strumento aumentato, con un suono che si espande su altri strumenti. Infatti, non è amplificato in senso tradizionale, ma collegato, tramite una rete di trasduttori e microfoni a contatto, a grandi strumenti a percussione disposti ai margini del palcoscenico, che risuonano per «simpatia». Così il solista non si limita a «suonare» il suo strumento, ma col suo gesto sulle lamine di metallo attiva anche le pelli delle grancasse, con un supplementare effetto di spazializzazione del suono. I suoni del vibrafono aumentato trovano poi ulteriori riverberi nella parte orchestrale, che funge da camera d'eco aggiungendo colori e risonanze: «Come nel linguaggio di Joyce, i confini tra i corpi si dissolvono. Lo strumento diventa ambiente; la risonanza diventa memoria. Forse, nel tremolio del metallo, qualcosa di a lungo atteso giunge, non come messaggio, ma come vibrazione approdata a riva».

Gianluigi Mattiotti

ALDA CAIELLO
Soprano

Nota per versatilità ed espressività, è diplomata in pianoforte e canto al Conservatorio di Perugia. Ha collaborato con direttori quali Luciano Berio, Frans Brüggen, Myung-Whun Chung, Valery Gergiev, Gianandrea Noseda, Donato Renzetti, Emilio Pomarico, Peter Rundel, Lucas Vis, Marco Angius e con registi come Daniele Abbado, Yoshi Oida, Giorgio Barberio Corsetti, Davide Livermore e Stefano Poda. È ospite in importanti istituzioni musicali europee e internazionali, quali il Teatro alla Scala, il Concertgebouw di Amsterdam, la Wigmore Hall, la Gulbenkian di Lisbona, la Oji Hall di Tokyo, l'Auditorio Nacional de Música di Madrid, il Konzerthaus e il Musikverein di Vienna, il Festival di Salisburgo, il Maggio Musicale Fiorentino, il Teatro Carlo Felice di Genova oltre che l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e il Teatro dell'Opera di Roma, il Festival MITO, il Ravenna Festival e la Biennale di Venezia. Il suo repertorio spazia da Monteverdi a Mozart, da Rossini a Mahler, fino alla musica contemporanea. Ha affrontato spesso le opere di Luciano Berio, tra cui *Folk Songs*, *Passaggio e Recital for Cathy* e ha interpretato opere di Billone (*Bocca Kosmoi*), Sciarrino, Manzoni (*Trame d'ombre, La Legge*), Boulez (*Improvisation I e Improvisation II*), Francesconi (*Considered as a Murderer*), Cattaneo (*La Philosophie dans le Labyrinthe*), Guarnieri (*Medea, Pietra di Diaspro*), Mosca (*Signor Goldoni, Freud, Freud, I love you, L'Italia del destino*), Solbiati (*Leggenda*), Vacchi, Boccadoro, Bussotti e Nono, spesso in prime esecuzioni. Tra le sue interpretazioni più rilevanti: *Passione secondo Matteo* al Teatro alla Scala, *Dido and Aeneas* a Roma, *Eine Florentische Tragödie* al Wiener Musikverein; il *Prometeo* di Nono a Parma e la registrazione premiata di *Pierrot Lunaire* (Praga Digital). Attiva anche nella didattica, è professore ordinario presso il Conservatorio di Cesena e docente ospite dell'Accademia del Divertimento Ensemble e dell'Accademia Internazionale “Incontri col Maestro” di Imola.

QUARTETTO NOÙS
Biografia a pagina 42

ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai è nata nel 1994; i primi concerti furono diretti da Georges Prêtre e Giuseppe Sinopoli. Da allora, all'organico originario si sono aggiunti molti fra i migliori strumentisti delle ultime generazioni. Andrés Orozco-Estrada è il Direttore principale dell'OSN Rai e Fabio Luisi ne è Direttore emerito. James Conlon ne è stato Direttore principale dall'ottobre 2016 al luglio 2020, dopo Juraj Valčuha (2009-2016) e Rafael Frühbeck de Burgos (2001-2007). Jeffrey Tate è stato Primo Direttore ospite dal 1998 al 2002 e Direttore onorario fino al luglio 2011; Gianandrea Noseda è stato Primo direttore ospite nel triennio 2003-2006, mentre Eliahu Inbal è stato Direttore onorario dal 1996 al 2001. Altre presenze significative sul podio sono state quelle di Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Mstislav Rostropovich, Myung-Whun Chung, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yuri Ahronovich, Valery Gergiev, Marek Janowski, Semyon Bychkov, Kirill Petrenko, Vladimir Jurowski, Riccardo Chailly, Gerd Albrecht, Fabio Luisi, Christoph Eschenbach, Daniele Gatti e Daniel Harding. Grazie alla presenza dei suoi concerti nei palinsesti radiofonici e televisivi della Rai, l'Orchestra ha contribuito alla diffusione del grande repertorio sinfonico e delle pagine dell'avanguardia storica e contemporanea, con commissioni e prime esecuzioni che hanno ottenuto riconoscimenti artistici, editoriali e discografici. Esempolari, dal 2004, la rassegna di musica contemporanea Rai NuovaMusica e, dal 2020, la rassegna estiva Rai Orchestra POPS con contaminazioni folk, pop e rock. L'Orchestra tiene a Torino regolari stagioni concertistiche e cicli speciali; dal 2013 ha partecipato anche ai festival estivi di musica classica organizzati dalla Città di Torino. È spesso ospite di importanti festival in Italia, quali MITO SettembreMusica, la Biennale di Venezia, Milano Musica, il Ravenna Festival, il Festival Verdi di Parma e la Sagra Malatestiana di Rimini. Tra gli impegni istituzionali che l'hanno vista protagonista, i concerti di Natale ad Assisi trasmessi in mondovisione, le celebrazioni per la Festa della Repubblica e il concerto di Natale al Senato. Numerosi e prestigiosi anche gli impegni all'estero: oltre a varie tournée internazionali (Giappone, Germania,

Inghilterra, Irlanda, Francia, Spagna, Slovacchia, Canarie, Sud America, Svizzera, Austria, Grecia) e l'invito nel 2006 al Festival di Salisburgo e alla Philharmonie di Berlino al concerto per l'ottantesimo compleanno di Hans Werner Henze, nel 2011 l'OSN Rai ha suonato negli Emirati Arabi Uniti nell'ambito di Abu Dhabi Classics e ha debuttato al Musikverein di Vienna, nel 2012 ha debuttato al Festival RadiRo di Bucarest e nel 2013 al Festival Enescu; è stata in tournée in Germania e in Svizzera nel novembre 2014, in Russia nell'ottobre 2015 e nel Sud Italia (a Catania, Reggio Calabria e Taranto) nell'aprile 2016. Nel dicembre 2016 ha eseguito la Nona Sinfonia di Beethoven alla Royal Opera House di Muscat (Oman), nel 2017 ha suonato al Konzerthaus di Vienna e nel 2019 al Festival Dvořák a Praga. Nell'ottobre 2021 è stata in tournée in Germania, debuttando all'Alte Oper di Francoforte, alla Philharmonie di Colonia e all'Elbphilharmonie di Amburgo; nell'estate 2022 è stata nuovamente in tournée nell'Italia meridionale e nel 2023 è tornata a Muscat. A inizio novembre 2025 è stata in tournée in Spagna con Andrés Orozco-Estrada, debuttando, all'interno della stagione di Ibermúsica, al Palau de la Música Catalana di Barcellona, all'ADDA Auditorio di Alicante e all'Auditorio Nacional de Música di Madrid. Dal 2017 al 2024 è stata l'orchestra principale del Rossini Opera Festival di Pesaro. Ha partecipato ai film-opera prodotti da Andrea Andermann *La traviata à Paris* (2000), con la direzione di Mehta e la regia di Giuseppe Patroni Griffi, *Rigoletto a Mantova* (2010), ancora con Mehta e la regia di Marco Bellochio, e *Cenerentola, una favola in diretta* (2012), con la direzione di Gianluigi Gelmetti e la regia di Carlo Verdone, tutti trasmessi in mondovisione su Rai 1. L'Orchestra registra sigle e colonne sonore dei programmi televisivi Rai ed è tra i protagonisti del programma di Corrado Augias *La gioia della musica*, trasmesso su Rai 3; dai suoi concerti dal vivo spesso sono ricavati CD e DVD. Svolge inoltre un'ampia e articolata attività educativa dedicata ai giovani musicisti, attraverso incontri e masterclass.



Michele Gamba dirige l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, 32° Festival Milano Musica, 7 maggio 2023, Teatro alla Scala.
Foto Studio Hänninen

MICHELE GAMBA
Direttore d'orchestra

Nato a Milano, dove ha completato gli studi musicali e di Filosofia, dirige importanti orchestre e per numerosi teatri. Dopo essersi perfezionato presso la Scuola di Musica di Fiesole con Maria Tipo, ha affiancato Antonio Pappano e Daniel Barenboim come assistente a Londra e Berlino. È stato invitato in importanti città europee, tra cui Berlino (Staatsoper e Deutsche Oper), Dresda, Stoccarda, Strasburgo, Lisbona e internazionali, come Tel Aviv, Washington – dove ha inaugurato la stagione della Washington National Opera con *Il trovatore* – e New York, dove il debutto al Metropolitan con *L'elisir d'amore* è stato salutato dal New York Times come "miglior performance dell'anno 2023".

Collabora regolarmente con il Teatro alla Scala dal 2016, dirigendovi rilevanti titoli operistici e numerosi concerti. Di particolare rilievo, la nuova produzione di *Rigoletto* per la regia di Mario Martone, la *Médée* di Cherubini nella versione originale francese con Damiano Michieletto, la prima assoluta di *Madina* di Fabio Vacchi e la *Turandot* del centenario pucciniano per l'allestimento di Davide Livermore. È particolarmente attivo nel repertorio sinfonico e nutre un profondo interesse per la musica contemporanea. Ha diretto orchestre ed ensemble quali l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, il Maggio Musicale Fiorentino, la Tokyo Symphony Orchestra, i Duisburger Philharmoniker, l'Orchestre du Capitole de Toulouse, l'Orchestra Sinfonica di Milano, il Divertimento Ensemble, la Filarmonica della Scala, l'Orchestra della Radio di

Vienna e della Radio Slovena. Presenza regolare del Festival Milano Musica, del quale ha inaugurato l'edizione 2019 e chiuso quella del 2021, ha diretto un ampio ventaglio di nuove commissioni di compositori come Francesconi, Saunders, Poppe, Reich, Adès, proponendo programmi che hanno accostato autori contemporanei ai classici dell'avanguardia del XX secolo come Berio, Boulez, Zimmermann e Xenakis. Parallelamente, prosegue l'attività pianistica nell'ambito liederistico e da camera, dopo aver suonato in sale quali il Gasteig di Monaco di Baviera, il Teatro alla Scala, la Wigmore Hall di Londra e la Philharmonie di Berlino. È stato inoltre insignito dell'onorificenza di Ufficiale dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana per alti meriti artistici.

MINH-TÂM NGUYEN
Percussionista

È un percussionista attivo a livello internazionale, diplomatosi al Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon (CNSMD Lyon) nel 2003. Con oltre vent'anni di attività artistica e pedagogica, è riconosciuto come uno dei percussionisti più versatili della sua generazione. Vincitore del primo premio all'International Percussion Trio Competition di Lussemburgo con il trio YARN e del secondo premio all'International Vibraphone Competition

di Clermont-Ferrand (2002) ha costruito una carriera che spazia dalla creazione contemporanea al tango nuevo, dalle produzioni teatrali alla pedagogia innovativa. Dal 2003 è performer e ballerino nello spettacolo *Echoa* della Compagnia Arcosm, che conta più di 700 spettacoli tra Europa, Asia, America e Oceania. Dal 2013 è solista con Les Percussions de Strasbourg di cui è stato coordinatore artistico dal 2015 e, dal 2018, direttore artistico. Ha suonato inoltre con orchestre ed ensemble europee e internazionali, tra cui l'Orchestre National Bordeaux Aquitaine e il Cuarteto La Grinta.

Accanto alla carriera artistica, si dedica all'insegnamento e alla formazione. Dopo diversi anni di collaborazione (2011-2021), dal 2021 è professore di percussioni al CNSMD Lyon. Ha insegnato al Conservatoire de Nice, al Limeil-Brévannes Conservatoire, al CRR Toulon e tenuto masterclass all'accademia estiva di La Seyne-sur-Mer, al TIPSC Taipei, all'ISDAT Toulouse oltre che alla Nana Formosa Percussion Academy di Taipei e al Conservatorio Rafael Orozco di Córdoba. Collabora inoltre stabilmente con l'Accademia Percu'Sud di Limoux e l'Académie Internationale de Nice.



Minh-Tâm Nguyen, 33° Festival Milano Musica, 24 maggio 2024, Teatro alla Scala.
Foto Studio Hänninen

IRCAM
Institut de Recherche et Coordination
Acoustique/ Musique

L'Ircam, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, è uno dei più grandi centri di ricerca pubblici al mondo, dedicato sia alla creazione musicale sia alla ricerca scientifica. Questo luogo unico al mondo, in cui la prospettiva artistica si unisce all'innovazione scientifica e tecnologica, è diretto da Frank Madlener e conta oltre 160 collaboratori e collaboratrici. Le tre attività principali dell'Ircam – creazione, ricerca, trasmissione – si realizzano nella stagione concertistica parigina dell'Istituto, nelle produzioni che presenta in tutta la Francia e all'estero e in un importante appuntamento annuale, ManiFeste, che riunisce un festival internazionale e un'accademia multidisciplinare. Fondato da Pierre Boulez a Parigi, l'Ircam è associato al Centre Pompidou, sotto la tutela del Ministero della Cultura. Il laboratorio di ricerca misto STMS (Scienze e tecnologie per la musica e il suono), ospitato dall'Ircam, beneficia anche del sostegno del CNRS e dell'Università della Sorbona. Nel 2020, l'Ircam ha creato Ircam Amplify, per la commercializzazione delle innovazioni audio dell'istituto. Vera interfaccia tra lo stato dell'arte della ricerca audio e il mondo industriale su scala globale, Ircam Amplify è un attore importante nella rivoluzione del suono del XXI secolo.

JÉRÉMIE BOURGOGNE
Computer music designer

Specializzato nella creazione musicale contemporanea, Jérémie Bourgogne si è laureato con un master in ingegneria del suono presso l'Université de Bretagne Occidentale (U.B.O.) ed è entrato a far parte dell'Ircam nel 2011, dove ha sviluppato le sue competenze nella spazializzazione del suono. La sua esperienza copre vari campi quali la diffusione multicanale, l'ambisonia, la Wave Field Synthesis (WFS) e l'audio binaurale.

ETIENNE DEMOULIN
Computer music designer

Basato a Parigi, Étienne Démoulin è un designer di musica elettronica, ovvero un musicista il cui strumento è un dispositivo digitale o elettronico e, allo stesso tempo, un attore della creazione contemporanea il cui obiettivo è stabilire un legame tra le pratiche di ricerca musicale – nel lavoro teorico e pratico svolto da figure di spicco della ricerca contemporanea – e la creazione artistica. Démoulin crea opere di musica mista, concentrando la sua ricerca su tecniche alternative di produzione del suono (trasduttori, audio integrato e distribuito). Si esibisce in concerti di musica elettronica, in particolare con ensemble quali Le Balcon e Les Percussions de Strasbourg; cura il suono per concerti dal vivo ed è coinvolto nello sviluppo di nuove tecniche sonore per le performances. Nel 2022 è entrato a far parte dell'ensemble Next, nell'ambito del programma "Diploma d'artista" del Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

Minh-Tâm Nguyen, Alexandre
Esperet, Thibaut Weber,
Matchume Zango a Matola
(Mozambico), giugno 2025
Foto Cecilia Balestra



15, 16, 17, 18, 19, 20

FABBRICA DEL VAPORE
LOCALE EX CISTERNE

SPAZI DEL CONTEMPORANEO
IN COLLABORAZIONE CON
FABBRICA DEL VAPORE

TRADIZIONE E CONTEMPORANEITÀ DELLE PERCUSSIONI TRA EUROPA E MOZAMBICO

Les Percussions de Strasbourg

Minh-Tâm Nguyen, percussioni

Alexandre Esperet, percussioni

Thibaut Weber, percussioni

Matchume Zango, percussioni

Daniel Kollé, percussioni

Matteo Savio, percussioni

MARTEDÌ 19 MAGGIO 2026

MONDI SONORI DELLE PERCUSSIONI

ORE 15 e 17

Concerti partecipativi aperti al pubblico

GIOVEDÌ 21 MAGGIO 2026

WARETHWA | fase 1

ORE 18

La musica per timbila della tradizione chope
del distretto di Zavala (Mozambico)

Gianira Ferrara, etnomusicologa

Concerto e restituzione della residenza
artistica delle Percussions de Strasbourg
e di Matchume Zango in Mozambico,
a Strasburgo e a Milano (2024-2026)

ORE 19.15

VENERDÌ 22 MAGGIO 2026

MONDI SONORI DELLE PERCUSSIONI

ORE 9.30 e 11.30

Concerti partecipativi dedicati ai ragazzi

TEATRO PUNTOZEROBECCARIA

SABATO 23 MAGGIO 2026

WARETHWA | fase 1

ORE 19.30

Concerto finale delle Percussions
de Strasbourg e di Matchume Zango,
con la partecipazione di Daniel Kollé
e Matteo Savio

in collaborazione con

Associazione Puntozero
Fondazione A. C. Monzino

con il supporto di

Fondazione Nuovi Mecenati - Fondazione franco-italiana
di sostegno alla creazione contemporanea

in coproduzione con

Les Percussions de Strasbourg

WARETHWA! Un augurio poetico e un invito al coraggio, alla forza, un gesto di saluto benaugurale e amicale, in lingua chope del Mozambico.

WARETHWA è un progetto di creazione musicale e coreografica che, nato da un'intuizione condivisa tra Cecilia Balestra e Minh-Tâm Nguyen, riunisce musicisti e ballerini europei e mozambicani attorno a un processo di ricerca basato sull'oralità, l'ascolto e l'invenzione collettiva di un linguaggio comune.

Nel suo andamento pluriennale, il progetto intende reinventare i modelli abituali della creazione contemporanea e porre una domanda centrale: Come concepire un'opera ambiziosa, strutturata e trasmissibile quando gli interpreti non condividono né gli stessi strumenti di scrittura, né gli stessi rapporti con la musica, il corpo, il tempo e la memoria?

Il progetto mira alla creazione di uno spettacolo multidisciplinare che associ musica, danza e spazio scenico, destinato a una diffusione internazionale in contesti musicali e multidisciplinari.

Contesto e genesi del progetto

Nel 2011 Milano Musica, in collaborazione con il Teatro alla Scala e numerosi altri partner, organizza una grande raccolta di strumenti musicali per Music Fund di Bruxelles, con destinazione Haiti, Congo, Mozambico, Palestina, e per il nascente Sistema dell'Orchestra Infantile e Giovanile in Italia. In una giornata vengono raccolti oltre 600 strumenti. Il titolo era lo stesso di oggi, *Costruire con la Musica*, ovvero non organizzare eventi ma porre le basi di un progetto di lunga durata.

Per anni Milano Musica ha contribuito ai progetti di Music Fund in quanto referente per l'Italia, formando tecnici, riparatori di strumenti – in particolare ad arco, grazie alla grande tradizione della liuteria cremonese – tecnici del suono e inviando strumenti.

Il Mozambico è stato il paese privilegiato per l'azione a partire dall'Italia e negli ultimi anni l'ampio progetto *Construindo com a Música* (2022-2026) – azione congiunta del Ministério de Educação e Cultura del Mozambico, AGAPE ets, in collaborazione con il Comune di Milano, Milano Musica e Associazione Diapason Progetti Musicali, finanziato dal MAECI attraverso l'Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo, ha segnato un cambio di passo in questa attività: nel Festival 2026 si congiungono in un progetto artistico due anime di Milano Musica, la ricerca del nuovo e la musica come strumento di sviluppo e inclusione sociale.

In particolare, la genesi di WARETHWA risale al 2016, in occasione delle prime libere conversazioni nell'ambito delle relazioni artistiche con gli amici delle Percussions de Strasbourg su un eventuale progetto sugli strumenti a percussione del Mozambico. Fin dall'inizio, l'intuizione è chiara: sviluppare un progetto di creazione contemporanea insieme a musicisti e strumenti mozambicani, senza inserirli in un rapporto di appropriazione, citazione o predominanza estetica.

Nel corso degli anni, questi scambi danno luogo a una riflessione approfondita sulle condizioni di un dialogo artistico rispettoso ed equilibrato. Si prendono in considerazione letture, contatti e ipotesi di collaborazione, prima che il progetto assuma una dimensione concreta attraverso il lavoro sul campo nel quadro delle azioni di cooperazioni culturale promosse da *Construindo com a Música*.

Nel 2024 e poi nel 2025 vengono organizzati diversi soggiorni a Maputo e nel villaggio di Canda, nel distretto di Zavala, terra di origine della timbila, strumento riconosciuto patrimonio immateriale dell'Umanità dall'UNESCO nel 2005. Questi viaggi consentono a Minh-Tâm Nguyen, Alexandre Esperet, Thibaut Weber, percussionisti del gruppo francese delle Percussions de Strasbourg, di conoscere e suonare con Matchume Zango e altri musicisti mozambicani, nonché incontrare ballerini e ballerine di grande qualità artistica.

Queste determinanti esperienze, a cui partecipa anche la danzatrice Noémie Ettlin, rivelano la ricchezza delle pratiche musicali e coreografiche locali, ma anche l'inadeguatezza di un modello di creazione fondato esclusivamente su una scrittura musicale occidentale. Il progetto si orienta quindi verso un approccio progressivo, fondato sull'oralità, l'apprendimento reciproco, la memoria corporea e la co-presenza sul campo, non per produrre un'opera a partire dall'altro, ma per creare insieme.

Il progetto si costruisce progressivamente, attraverso incontri, concerti pubblici, scambi e momenti di lavoro comune, in Mozambico, a Strasburgo e a Milano.

Intenti artistici

Nella cultura dell'etnia chope del Mozambico, la musica, la danza, il canto e il corpo sono considerati come forme indissociabili, inserite in una trasmissione viva, collettiva, spesso familiare. Si tratta dunque di un'eredità che si trasmette attraverso l'uso, la ripetizione, la memoria condivisa, e che collega gli individui al di là dei ruoli artistici. Il progetto non cerca di collegare discipline, non mira né alla fusione di stili né alla ricostruzione di un folklore. Cerca di stabilire legami umani duraturi, dai quali possa emergere una forma artistica.

La creazione futura è concepita come la conseguenza naturale di questa relazione, in uno spazio di ricerca condiviso, in cui ogni artista accetta di spostare i propri strumenti, le proprie abitudini e i propri quadri di riferimento.

L'intenzione è allora quella di inventare una forma musicale collettiva, in cui il rapporto con la scrittura che non sia né imposto né assente, in un linguaggio scenico in cui musica e danza siano indissociabili.

Non disponendo al momento attuale di un sistema di scrittura definito – ciò che rappresenta peraltro una delle sfide del progetto – e piuttosto che imporre una notazione estranea ai musicisti mozambicani, o rinunciare a qualsiasi strutturazione, il progetto sceglie di basarsi su forme esistenti, provenienti dalla cultura chope, per inventare la propria organizzazione musicale.

La strutturazione del *msaho*, o altrimenti chiamato *ngodo*, costituisce una risorsa essenziale in quanto "insieme di brani che fanno parte di una esibizione tradizionale di timbila".

Queste forme rivelano una precisa organizzazione del tempo, del gesto, del suono, del canto e della danza, in cui l'espressione musicale, corporea e drammatica forma un tutto indissociabile.

Non si tratta né di riprodurli né di trasporli tali e quali, ma di trarne ispirazione come principi formali attivi, in grado di alimentare una scrittura contemporanea. Il progetto non rinuncia a nulla: né all'esigenza formale, né alla complessità, né all'invenzione.

Al contrario, sceglie di spostare i propri strumenti, considerando queste strutture derivanti dall'oralità come modelli in grado di aprire nuove vie di composizione, trasmissione e percezione. E, in linea con la riflessione su tali modalità, *WARETHWA* lascia aperta la possibilità di un lavoro sugli strumenti aumentati, inserendosi nella continuità delle ricerche condotte sul vibrafono potenziato, sviluppate da Minh-Tâm Nguyen con Carmine Emanuele Cella in altri contesti creativi e in particolare nel nuovo Concerto per vibrafono aumentato e orchestra presentato in prima assoluta al Teatro alla Scala il 18 maggio 2026, a preludio della settimana di residenza.

A Milano, con la partecipazione dei percussionisti Daniel Kollé e di Matteo Savio, numerosi sono i concerti partecipativi, gli approfondimenti etnomusicologici insieme a restituzioni pubbliche del lavoro di questa prima fase di *WARETHWA*, che si conclude con una serata al Teatro Puntozero dell'Istituto Penale minorile "Cesare Beccaria", in cui Milano Musica porta avanti laboratori continuativi di pratica delle percussioni nel quadro del progetto Musica in carcere realizzato insieme alla Fondazione Monzino.

Cecilia Balestra e Minh-Tâm Nguyen



Matchume Zango, Cecilia Balestra, Thibaut Weber, Minh-Tâm Nguyen, Alexandre Esperet nel quartiere di Mafalala, Maputo (Mozambico), giugno 2025

PERCUSSIONS DE STRASBOURG
Minh-Tâm Nguyen, percussioni
Alexandre Esperet, percussioni
Thibaut Weber, percussioni

Fondato nel 1962, le Percussions de Strasbourg è un ensemble di fama mondiale, tra i principali interpreti della musica contemporanea. Il gruppo esegue capolavori del XX secolo e commissiona nuove opere con lo stesso obiettivo: dare vita a un patrimonio contemporaneo costantemente rivisitato e continuare a innovare in un contesto di diversificazione artistica. Fin dalla sua fondazione, l'Ensemble è rimasto al centro della creazione musicale, grazie ai suoi legami particolari con i compositori contemporanei e alla varietà delle sue competenze: da due a dieci musicisti, dall'acustica all'elettronica, dai recital al teatro musicale fino alla danza. Più di 350 opere sono state dedicate all'Ensemble, che continua a mantenere e sviluppare il suo strumentario unico al mondo. Ha inoltre inciso numerosi dischi e ricevuto una trentina di premi internazionali. L'impegno quotidiano dell'Ensemble nelle attività educative si riflette nelle molteplici iniziative rivolte al pubblico, in particolare a HautePierre, dove è in residenza.

MATCHUME ZANGO
Percussionista

È un rinomato musicista, percussionista, produttore e costruttore di strumenti mozambicano, specializzato in strumenti tradizionali come la timbila, lo xitende e il tamburo africano. Ha conseguito un master in *music performance* presso l'Università di Città del Capo, dove è stato anche membro della facoltà. Attivo tra Maputo e Bonn, è una figura di riferimento nella modernizzazione della musica Chopi. Collabora regolarmente a progetti internazionali ed è Direttore della NZango Artist Residency. Il suo lavoro mescola ritmi tradizionali con elementi sperimentali, fusion ed elettronici. Per i suoi progetti, tra cui uno studio sulle pratiche culturali native del Mozambico, ha ricevuto sostegno finanziario da importanti enti internazionali come Pro Cultura, Pro Helvetia, Goethe Institut, FUNDAC e Music in Africa.

DANIEL KOLLÉ
Percussionista

Nato a Douala, Camerun, vive e lavora in Italia dal 1996. Laureato in lettere e filosofia, è cantante, vocalist e percussionista di formazione autodidatta; ha frequentato corsi e seminari presso il C.P.M. Music Institute e i Civici Corsi di Jazz di Milano, collaborando con Giorgio Palombino e Tony Arco. Nel 2006 ha partecipato a masterclass di percussioni in Brasile, insieme all'Associazione Culturale Cantosospeso, nelle città di São Paulo, Osasco, Santos, Itajubá, Vassouras, Mariana, Santa Barbara, Belo Horizonte, Belém e Natal. È stato il percussionista di riferimento del maestro italo-brasiliano Martinho Lutero per le esecuzioni della *Missa Luba*. Ha collaborato come vocalist con artisti quali Angélique Kidjo, Mauro Pagani, Mouna Amari, Albert Hera, Liz McComb, Sandro Cerino, Andrea Bandel, Yuriko Mikami, Rubens de La Corte, Davi Vieira e Kolon Kandyá. Collabora con diversi gruppi e associazioni di musica afro, etnica e tribale, nell'ambito delle contaminazioni world music. Dal 1996 è impegnato in progetti di educazione alla mondialità e interculturalità in varie scuole, palestre e biblioteche sul territorio nazionale. Collabora inoltre con Mediafriends onlus nell'ambito del progetto *A regola d'arte* nelle scuole lombarde.

MATTEO SAVIO
Percussionista

Nel 2010 inizia gli studi musicali presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano con Andrea Pestalozza, indirizzandosi fin da subito al repertorio contemporaneo per percussioni. L'incontro con Pestalozza segna in modo determinante il suo approccio interpretativo. Nel 2013 frequenta l'Accademia del Suono, studiando vibrafono jazz e improvvisazione con Andrea Dulbecco. Ha ottenuto diversi premi all'interno del Conservatorio, tra cui, nel 2018, il primo premio nella categoria strumenti a tastiera e percussioni. Nel 2018 vince il concorso Erasmus per accedere al prestigioso Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris, perfezionandosi sotto la guida di musicisti quali Gilles Durot, Florent Jodelet e Jens McManama. Nel 2019 consegue la laurea triennale presso il Conservatorio di Milano "G. Verdi". Durante il suo percorso di studi ha lavorato con importanti compositori di oggi, tra cui Stefano Gervasoni, Mario Gruti, Ivan Fedele, Alessandro Solbiati, Frédéric Durieux, Michael Jarrell, Toshio Hosokawa; inoltre ha collaborato con diverse formazioni musicali, tra cui Zaum_percussion, Divertimento Ensemble, Sentieri Selvaggi, mdi ensemble, LaFil-Filarmonica di Milano, laVerdi, Milano Classica, l'Orchestra Cantelli, la Kansas Jazz Orchestra e la Giovine Orchestra Genovese, e con festival e istituzioni musicali quali il Ravenna Festival, il Festival di Baveno, la Società del Quartetto e Milano Musica.



DOMENICA 24 MAGGIO 2026

CONSERVATORIO G. VERDI DI MILANO
SALA VERDI

Michelangelo Pistoletto
in dialogo con il musicologo
Veniero Rizzardi

ORE 18

Orchestra di Padova e del Veneto
Marco Angius, direttore
Livia Rado, soprano

ORE 19
Durata 60'

Morton Feldman (1926-1987)

Neither (1976-1977, 60')
opera in un atto per soprano e orchestra
su libretto di **Samuel Beckett**
in forma di concerto nella versione originale



Morton Feldman
Foto Lelli e Masotti



In collaborazione con
Conservatorio G. Verdi di Milano
Fondazione Orchestra di Padova e del Veneto
Fondazione Michelangelo Pistoletto Cittadellarte

Con tutta la sua insistenza sull'importanza strutturale della natura del suono, la musica di Morton Feldman si è sempre rifiutata alla metafora. Non è strano, dunque, che si sia quasi sempre tenuta lontano da fonti letterarie: in un catalogo di oltre 150 composizioni, di cui 21 con voci soliste e/o coro, troviamo appena una manciata di versi di Cummings (*Four Songs to e.e. cummings*, 1951) e di Frank O'Hara (*The O'Hara Songs*, 1962 e *Three Voices*, 1982): scelte di palese affinità modernista, ma anche di prossimità e di occasione. Per il resto, Feldman ha di regola dissociato la voce dalla parola. Ma sussistono forti indizi di una letterarietà studiata e rimossa: prima di Cummings e O'Hara si trovano, nelle prime posizioni del catalogo, due prove giovanili su di una lirica di Rilke (*Only*, 1946) e un frammento da Céline (*Journey to the End of the Night*, 1947); e tra gli abbozzi di *Voices and Instruments II* del 1972 vi è una prima stesura in cui le tre voci di soprano intonano nientemeno che un frammento di Emily Brontë, onirico e dark, che scompare dalla stesura definitiva, ancora una volta senza parole. L'impulso letterario, probabilmente, era destinato fin da principio a non essere rivelato, alla stregua di un segreto di bottega (e in questo senso non c'è nulla di incongruo in un Feldman "romantico").

In questo paesaggio Beckett svetta come caso a sé. L'incontro con lo scrittore è stata una circostanza d'eccezione, l'unica che abbia saputo sollecitare nel compositore una riflessione sul testo e insieme sulla possibilità di una drammaturgia. «Nessun modo di avvicinarsi a Beckett mi è mai piaciuto» dirà una decina d'anni dopo *Neither* «[...] lo hanno sempre trattato come un eroe Esistenzialista piuttosto che come un eroe Tragico. E poi lui è un uomo di parole, un fantastico uomo di parole. E io mi sono sempre sentito un uomo di note. E penso sia questo ciò che mi ha avvicinato a lui. Quella specie di anelito che lui ha, questo desiderio, saturato, senza fine».¹ Siamo nel 1987, il suo ultimo anno di vita, e Feldman sta riflettendo, in retrospettiva, sulla musica per il radiodramma *Words and Music*, da poco ultimata. Beckett lo aveva scritto nel 1962 in collaborazione con il cugino, il compositore John Beckett, rimanendo insoddisfatto della musica e di fatto ritirando il lavoro. Soltanto ventiquattro anni più tardi, interpellato dal produttore radiofonico Everett C. Frost in merito a una possibile ripresa, Beckett aveva indicato Feldman per il ruolo di «uomo di note» che avrebbe potuto resuscitare quel lavoro.

La conoscenza tra i due risaliva a dieci anni prima. Nel 1976, ricevuta dal Teatro dell'Opera di Roma la sua prima commissione per un'«opera», Feldman aveva senz'altro deciso di rivolgersi a Beckett per un testo originale. Si incontrarono per la prima volta il 20 settembre di quell'anno allo Schiller-Theater di Berlino, nella pausa di una prova, e poco dopo si ritrovarono seduti al tavolo di un ristorante.

[Beckett] era molto imbarazzato – dopo un po' mi disse: «Signor Feldman, l'opera a me non piace». E io: «Non la biasimo per questo!» Allora lui mi disse: «Non mi piace che le mie parole siano messe in musica». E io: «Sono del tutto d'accordo. Di fatto io uso molto raramente le parole. Ho scritto molti pezzi con voci, e sono senza parole». Lui mi guardò e disse: «Ma

1 Everett C. Frost, *The Note Man and the Word Man: An Interview with Morton Feldman about Composing the Music for Samuel Beckett's Radio Play, "Words and Music"*, in *Samuel Beckett and Music*, ed. by M. Bryden, Oxford, Oxford University Press 1998, pp. 47-55.

che cosa vuole, allora?» E io: «Non ne ho proprio idea!» Mi chiese anche perché non pensassi ad utilizzare materiali già esistenti... Io dissi che li avevo già letti tutti, che erano molto pregnanti, e che non avevano bisogno di musica. Dissi che stavo cercando la quintessenza, qualcosa che potesse librarsi...²

Feldman gli mostrò della musica che aveva scritto su alcune righe della sceneggiatura di *Film* – ossia, verosimilmente, *Elemental Procedures* per soprano, coro e orchestra.³ Beckett sembrò molto interessato, dopo di che si rivolse a Feldman confessandogli che in tutta la sua vita era presente soltanto un tema dominante. «Posso scriverglielo?» Prese la carta da musica di Feldman e cominciò a scrivere:

To and fro in shadow, from outer shadow to inner shadow. To and fro, between unattainable self and unattainable non-self.

«Ci vorrà un po' di lavoro, no? Bene, se mi verranno altre idee del genere gliele farò avere». Poco dopo, alla fine del mese, Beckett inviò, su di una cartolina da Berlino, il testo definitivo, con il titolo *neither*, il cui incipit rielabora così la prima idea:⁴

TO AND FRO in shadow from inner to outershadow from impenetrable self to impene-
trable unself by way of neither [...]

In realtà Feldman aveva già iniziato a comporre: quel «tema» era stato sufficiente per decidere il formato e il «colore» dell'opera. «Ecco perché il pezzo comincia senza testo. Lo stavo aspettando, il testo. Così ho scoperto che cos'è un'ouverture: l'attesa del testo!».⁵ Ma una volta di fronte a quanto Beckett gli aveva inviato, Feldman dovette rendersi conto che non si trattava né di poesia né di dramma: era un insieme di frasi, in cui la spaziatura suggeriva una «punteggiatura visuale». Cercò dunque di concentrarsi su ogni riga come un elemento a sé stante: «Prima di tutto, come un compositore convenzionale, cominciai a esaminare la prima frase: "To and fro in shadow from inner to outer shadow"; mi sembrava che occupasse un lungo tratto di tempo. E notai che poteva ricadere entro una griglia».⁶

Il testo, dunque, considerato come articolazione del tempo prima ancora che per il suo contenuto. E, ancora una volta, la *griglia* (grid), uno dei motivi fondamentali in questa fase della tecnica e dello stile di Feldman, orientato a una metrica sempre più elaborata, funzionale all'illusione di un tempo sospeso anziché a una scansione ritmica percepibilmente complessa.

2 John Dwyer, *In the Shadows with Feldman and Beckett*, Lively Arts, "Buffalo News", 27 Nov. 1976. L'articolo del quotidiano viene ripreso per estratti e commentato da James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury 1997.

3 *Film*. Regia: Alan Schneider. Sceneggiatura: Samuel Beckett. Fotografia (b/n): Boris Kaufman. Interprete: Buster Keaton. Nessun dialogo. U.S.A. 1965, 22'. Il testo intonato in *Elemental Procedures* è tratto dalla sceneggiatura del cortometraggio: «All extraneous perception suppressed, animal, human, divine, self-perception maintains in being. Search of non-being in flight from extraneous perception breaking down in inescapability of self-perception» (*Soppressa ogni percezione estranea, animale, umana, divina, la percezione di sé continua ad esistere. Il tentativo di non essere, nella fuga da ogni percezione estranea, si vanifica di fronte all'ineluttabilità della percezione di sé* – trad. it. in Samuel Beckett, *Film*, Torino, Einaudi 1985).

4 L'aspetto del testo è conforme all'ed. stabilita in Samuel Beckett, *The Complete Short Prose 1929-1989*, Edited and with an Introduction and Notes by S.E. Gontarski, New York, Grove Press, 1995. Cfr. la nota del curatore alle pp. 284-5.

5 Cfr. Howard Skempton, Beckett as Librettist, "Music and Musicians", May 1977, pp. 5-6.

6 Ibid.

Distaccatosi da procedimenti basati esclusivamente sulle durate e sui colori di singoli suoni o aggregati sonori, Feldman lavora ora con motivi o “figure” elementari che, insistentemente ripetuti, si succedono e si concatenano istituendo una continuità di tipo narrativo, estranea alla sua musica precedente. La “griglia” gli serve per disporre in modo ordinato il materiale, che sulla partitura si offre allo sguardo con una regolarità ingannevole. Si tratta infatti, fondamentalmente, di un artificio grafico per cui le battute si presentano tutte della medesima lunghezza, ma con signature metriche continuamente mutevoli che, alternandosi secondo un principio di rotazione sottilmente irregolare, conferiscono all'esecuzione un andamento imprevedibile.

Osservando la partitura di *Neither* ci si potrebbe chiedere se la “griglia” preesistesse davvero alla composizione del testo oppure se viceversa la riflessione sulla struttura di questo abbia stimolato Feldman a congegnare quella. Il foglio presenta una disposizione regolare di dodici battute per sistema o per pagina – soltanto verso la fine la disposizione è differente. Ogni gruppo di dodici battute accoglie metà di ogni riga del testo originale, frammentato sillabicamente sulla “griglia” in modo da essere continuamente movimentato dai diversi metri. Questa impressione di regolarità e persino di monotonia visiva è accentuata, fino all'inizio della settima semifrase («as between two lit refuges / whose») da una monotonia letterale: fino a quel momento, infatti, il canto non è che un unico suono, un Sol continuamente ripetuto. «Superficialmente sembra un parlando, ma presto diviene molto lirico, eppure non c'è melodia».⁷ Ancora una volta, e similmente ai diversi lavori concertanti composti in quegli anni, Feldman riesce a realizzare in modo imprevedibile una dialettica sempre diversa tra figura e sfondo che qui è in funzione esplicitamente drammaturgica: i ruoli sono infatti invertiti, poiché la voce rimane ferma su uno sfondo orchestrale ricco di attività che si svolgono a velocità tra loro differenti.

Quando la staticità del ruolo vocale comincia appena ad articolarsi, nella forma di un motivo cromatico ascendente di tre note, si apre un interludio affidato alle viole divise e al violoncello solo.

Che cosa mi ha fatto determinare la lunghezza dell'interludio strumentale? Non saprei rispondere. Era come se stessi riflettendo. Non volevo una continuità del tipo causa-effetto, quella specie di colla che lega un pensiero all'altro. Volevo trattare ogni frase come un mondo a sé. E c'era molto da pensarci, perché avevo osservato che man mano che il lavoro procedeva, diventava sempre più tragico. Diventava insopportabile, mentre qui è ancora tollerabile.⁸

Anche in questo caso, dalla descrizione del lavoro di composizione sembra di comprendere come Feldman scoprisse la forma del pezzo mentre allineava i segmenti, uno dopo l'altro, sia del testo sia dei suoi materiali.

Soltanto a pagina 30 cominciai a intuire che cosa significa «To and fro» nel testo. Ciò di cui sta parlando è l'impossibilità di sondare sia il «sé» sia il «non-sé». Avanti e indietro, avanti e indietro. Bene, mi sono detto, sicuramente io più di chiunque altro della mia generazione so che cosa è il «sé» in termini di musica personale. Ma dovevo inventare il «non-sé». Il «non-sé» mi sembrava una specie di meccanismo molto distaccato, impersonale, perfetto. Ciò che ho fatto è stato sovrapporre questo perfetto meccanismo in una situazione poliritmica. Dunque, c'è qui un nuovo elemento, un elemento periodico, che emerge alla fine.⁹

7 Ibid.

8 Ibid.

9 Ibid.

Si tratta di un'osservazione importante – oltre che per intendere di che cosa sia fatta la drammaturgia caratteristica di *Neither* – per rintracciare l'origine dell'interesse di Feldman verso i procedimenti ripetitivi, che egli stesso diceva ispirati all'intreccio meccanico dei *pattern* propri dell'arte del tappeto – il cui disegno, essendo idiomatizzato, è sempre sottilmente irregolare – e che sono probabilmente anche il frutto di un'attenzione rivolta alla prima *minimal music*. L'idea di “meccanismo” (benché si tratti pur sempre di una *soft machine*) ha una fondazione poetica precisa, e in questo senso non è difficile, nella cronologia delle composizioni di Feldman, collocare *Neither* in un ruolo di capostipite del suo “tardo stile”, accanto ai posteriori *Why Patterns?* per tre strumenti, e a *Flute and Orchestra*. Il “meccanismo” si rivela un principio compositivo e drammaturgico direttamente desunto da un'interpretazione del testo che effettivamente trasforma l'andamento della musica. La periodicità, la regolarità, increspate da un respiro sempre diverso, si accrescono nel corso dell'opera, fino all'episodio conclusivo, che esaspera l'espedito, già comparso, della ripetizione di frammenti di testo: l'ultimo verso, «unspeakable home», è intonato nove volte, dapprima sul motivo Fa diesis-Sol-La bem. che, in una specie di stretta, nelle ultime battute “modula” verso Si; questo pattern occupa una delle tante griglie, che qui consta di uno schema di 33 battute in 2/2 più 3 in 3/4, secondo la disposizione

$$5 (2/2) + 1 (3/4) + 11 (2/2) + 1 (3/4) + 11 (2/2) + 1 (3/4) + 6 (2/2)$$

Lo schema, dominato da suddivisioni irregolari (normalmente 5/4 in 2/2 e 4/4 in 3/4), è uno dei tanti esempi di quel principio di “simmetria zoppicante” (*Crippled symmetry*) che Feldman teorizzerà e applicherà a tutta la sua musica posteriore. Si noti che la disposizione indicata vale soltanto per la voce, mentre altri tre gruppi di strumenti seguono “griglie” metriche più o meno complesse ma comunque indipendenti.

Si è parlato di drammaturgia, ma in questa lunga scena lirica per una voce e grande orchestra nulla potrebbe suggerire direttamente qualsivoglia azione. Un critico, peraltro ammirato, in occasione della prima newyorkese, riferì che l'unico momento drammatico gli era parso la sortita della solista.¹⁰ Tuttavia, da questo punto di vista *Neither* rappresenta un *unicum* nella storia del teatro musicale: la messa in scena e la regia di Michelangelo Pistoletto per la prima romana del 1977 fu infatti differente per ognuna delle sei recite; e non si trattò di dettagli, ma di allestimenti sostanzialmente diversi. Fu questa una decisione estemporanea, stimolata nell'artista dalle reazioni generalmente negative che il pubblico della prima serata riservò alla staticità dello spettacolo. Di qui la decisione di renderlo mobile, e di modificarne l'esperienza in modo da vanificare la nozione stessa di “replica”.

Anni dopo, Feldman dichiarava che *Neither*, nonostante fosse stata annunciata come «an Opera in one act on a text by Samuel Beckett», in realtà non era veramente un'opera, ma «soltanto una lirica estesa fino a farle assumere le dimensioni di un'opera».¹¹ Tuttavia l'intenzione del compositore era quella di rendere un servizio musicale alla drammaturgia di Beckett, piuttosto che alla riflessione poetica propria del testo; dopotutto Beckett stesso sapeva di avere scritto un “libretto”. Dal punto di vista del con-

10 Tom Johnson, Morton Feldman Writes an 'Opera', "The Village Voice", 11 dic. 1978; ora in *The Voice of New Music*. New York City 1972-1982, Eindhoven, Het Apollohuis 1989, p. 352.

11 Everett C. Frost, cit.

tenuto Feldman aveva assunto che «l'argomento essenzialmente è questo: essere nell'ombra della comprensione o della non-comprensione. Voglio dire, si è comunque nell'ombra. Non c'è modo di arrivare a capire alcunché; ci si trova semplicemente a tenere in mano... la patata bollente che è la vita».¹² Questo argomento viene svolto in modo peculiare: «In definitiva mi sembra che ogni verso sia veramente sempre la stessa cosa detta in modo diverso. Eppure, la continuità agisce come se stesse succedendo qualcos'altro. Ma in realtà non sta succedendo niente. Non si tratta altro che di approfondire sempre di più, in un modo quasi proustiano, la stessa idea fino alla saturazione».¹³ Esattamente ciò che la musica di Feldman, con *Neither*, veniva scoprendo per sé stessa, inaugurando un metodo che avrebbe consentito sviluppi imprevedibilmente smisurati (nel tempo e non solo) di idee in apparenza povere:

Ciò che io sto cercando di fare è trattenere l'attimo. Io credo che nessun compositore desideri veramente la variazione, benché la variazione possa essere un espediente tecnico meraviglioso per conseguire la massima unità dell'attimo. E a me la variazione come espediente musicale non piace. Io cerco di trattenere il momento con la più semplice metodologia compositiva. Il punto è: come sostenerlo? Come farlo andare avanti? Ci sono molti modi per metterlo in movimento. Puoi diventare un compositore, allora è facile! Credo che il grande problema di Beethoven sia stato quello di cercare di non essere un compositore come gli altri.¹⁴

Veniero Rizzardi

¹² Ibid.
¹³ Morton Feldman, Darmstadt Lecture, in *Essays*, hrsg. Von W. Zimmermann, Kerpen, Beginner Press 1985, p. 185.
¹⁴ Howard Skempton, cit.

Neither

TO AND FRO in shadow from inner to
outershadow

from impenetrable self to impenetrable unself by
way of neither

as between two lit refuges whose doors once
neared gently close, once turned away from
gently part again

beckoned back and forth and turned away

heedless of the way, intent on the one gleam or
the other

unheard footfalls only sound

till at last halt for good, absent for good from self
and other

then no sound

then gently light unfading on that unheeded
neither

unspeakable home¹

Né l'uno né l'altro

su e giù nell'ombra da quella interna all'esterna
outershadow

dall'impenetrabile sé all'impenetrabile non-sé di
modo che né l'uno né l'altro

come due rifugi illuminati le cui porte non appena
raggiunte impercettibilmente si chiudano, non
appena volte le spalle impercettibilmente di
nuovo si schiudano

si accenni avanti e indietro e si volga le spalle

noncuranti della strada, compresi dell'uno o
dell'altro barlume

unico suono passi inascoltati

finché finalmente arrestarsi una volta per tutte,
disattenti una volta per tutte all'uno e all'altro

allora nessun suono

allora, impercettibilmente indissolvendosi la luce
su tale inosservato né l'uno né l'altro

l'inesprimibile meta

¹ L'aspetto del testo è conforme all'ed. stabilita in Samuel Beckett, *The Complete Short Prose 1929-1989*, Edited and with an Introduction and Notes by S.E. Gontarski, New York, Grove Press, 1995. Cfr. la nota del curatore alle pp. 284-5.

Trad. it. di Gabriele Frasca, in Samuel Beckett, *Le poesie*, Torino, Einaudi, 2006.



Marco Angius dirige in Pirelli HangarBicocca, in occasione dell'inaugurazione del 26° Festival Milano Musica, 21 ottobre 2017.
Foto Margherita Busacca

MARCO ANGIUS
Direttore d'orchestra

Direttore d'orchestra e d'ensemble, ha diretto numerose istituzioni musicali, tra cui l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, l'Orchestra del Teatro La Fenice e del Maggio Musicale Fiorentino, l'Ensemble Intercontemporain, la London Sinfonietta, la Tokyo Philharmonic, l'Orchestra della Svizzera Italiana e la Luxembourg Philharmonie. Con l'OSN Rai di Torino ha diretto le edizioni di Rai Nuova Musica dal 2006 al 2020, condotto una tournée russa nel 2015, oltre a un omaggio a Pierre Boulez e l'incisione dell'integrale di *Mixtim* di Ivan Fedele (Premio Amadeus 2007). Ha inaugurato le stagioni del Teatro La Fenice con *Aquagranda* (Premio Abbiati 2017), del Maggio Musicale con *Le villi* e diretto, inoltre, *Káta Kabanová* al Regio di Torino, *Pelléas et Mélisande* al Regio di Parma, Modena e Piacenza oltre che il *Prometeo* di Nono nella nuova edizione critica. Al Comunale di Bologna ha diretto Rihm, Maderna, Dusapin e Solbiati, mentre a Cagliari e al Maggio Fiorentino ha

affrontato titoli da Hindemith a Colasanti, da Mosca a Janáček, fino alle recenti produzioni di Sani, Hosokawa e Bizet. Nel 2017 ha diretto i concerti d'inaugurazione e chiusura del Festival Milano Musica e ha inaugurato la Biennale Musica di Venezia con *Inori* di Stockhausen. La sua discografia include opere di Sciarrino, Nono, Schönberg, Evangelisti, Dallapiccola, Togni, Battistelli, Donatoni, Bach e Adámek. Già Direttore principale dell'Ensemble Bernasconi dell'Accademia Teatro alla Scala, dal 2015 è Direttore musicale e artistico dell'Orchestra di Padova e del Veneto con cui ha realizzato oltre duecento concerti, cicli integrali e diverse incisioni discografiche. Per Rai5 ha ideato e diretto i programmi *Lezioni di suono*, *Immortali amate* e *Migrazioni* ed è autore di saggi e libri, tra cui *Logiche del comporre* (2024), *Riverberazioni* (2023), *Come avvicinare il silenzio* (2021). Nominato Commendatore della Repubblica nel 2019, ha debuttato alla Berliner Philharmonie Kammermusiksaal nel 2021.

**ORCHESTRA DI PADOVA
E DEL VENETO**

Fondata nel 1966, si è affermata come una delle principali orchestre italiane. Sostenuta dal Ministero della Cultura, dalla Regione del Veneto, dalla Provincia e dal Comune di Padova, realizza ogni anno circa 120 tra concerti e recite d'opera. Cura la propria Stagione a Padova, si esibisce in Regione oltre che per le più importanti istituzioni e Festival in Italia e all'estero. Nel 2024, diretta da Marco Angius, ha eseguito *Prometeo* di Luigi Nono presso la Chiesa di San Lorenzo (ora Ocean Space) di Venezia, sede originaria della prima storica esecuzione del 1984. Nel 2025 si è esibita alla Elbphilharmonie di Amburgo.

Ha collaborato con alcuni dei nomi più insigni del concertismo internazionale, tra i quali Martha Argerich, Vladimir Ashkenazy, Riccardo Chailly, Reinhard Goebel, Steven Isserlis, Leónidas Kavakos, Ton Koopman, Radu Lupu, Sir Neville Marriner, Olli Mustonen, Anne-Sophie Mutter, Murray David Perahia, Itzhak Perlman e Mstislav Rostropovich. L'Orchestra è protagonista di una nutrita serie di trasmissioni televisive per Rai5 oltre che di una vasta attività discografica che conta più di 60 incisioni per le più importanti etichette, culminata nel Premio Abbiati 2023. La direzione artistica e musicale dell'Orchestra è stata affidata a Claudio Scimone dalla fondazione al 1983, a Peter Maag, a Bruno Giuranna, a Guido Turchi, a Mario Brunello, a Filippo Juvarra e dal settembre 2015 a Marco Angius.

LIVIA RADO
Soprano

Si distingue per la sua attività costantemente rivolta al repertorio contemporaneo, voce dell'Ensemble L'Arsenale, ha collaborato con Prometeo, mdi ensemble, FontanaMix, Altre Voci, ContempoartEnsemble, Ex Novo, Algoritmo, Eutopia oltre che con l'Ensemble Giorgio Bernasconi dell'Accademia Teatro alla Scala e Parco della Musica Contemporanea Ensemble. È interprete delle opere di Nono, Sciarrino, Guarneri, Manzoni, Romitelli, Gervasoni oltre che di Feldman, Ferneyhough, Rihm, Fedele, Furrer, Larcher, Grisey, Castiglioni, Dallapiccola, Hindemith e Schoenberg in numerosi teatri e festival italiani. Al Teatro La Fenice è stata Lilli in *Aquagranda* di Perrocco e Voce dietro il sipario e Soprano 1 in *Luci mie traditrici* di Sciarrino, al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino ha interpretato Primo Volto in *Infinita Tenebra di Luce* di Guarneri e ha partecipato alla prima assoluta di *Disegnare rami*. Per il Festival Puccini di Torre del Lago è stata Soprano 1 solista in *Jakob Lenz* di Rihm e Figlia in *Lontano da qui* di Perrocco al Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto e al Teatro Cavallerizza di Reggio Emilia. Ha partecipato anche al Chigiana International Festival in *Diario Polacco n. 2* di Nono e nella prima assoluta di *Doppio Sogno* di Guarneri, al festival Milano Musica nella prima assoluta di *Una lettera e 6 canti* di Sciarrino, ripresa poi alla Société de Musique Contemporaine du Québec e al Festival Acht Brücken di Colonia. Si è inoltre esibita alla Biennale di Venezia in *Prometeo*, al Festival Exitime di Bologna ne *Lo stridere luttuoso degli acciai* oltre che al Festival To Listen To di Torino in *An Index of Metals*. È stata diretta, tra gli altri, da Marco Angius, Tito Ceccherini, Beat Furrer, Fabio Maestri, Salvatore Sciarrino, Daniel Kawka, Pietro Borgonovo, Tonino Battista e ha inciso per le etichette Stradivarius, EMA Vinci, Decca e Kairos.



Livia Rado con mdi ensemble, 31° Festival Milano Musica, 7 maggio 2022, Fabbrica del Vapore
Foto Studio Hänninen



Benjamin Scheuer
Foto Astrid Ackermann



Jérôme Combier
Foto Agathe Poupeney



Lorenzo Troiani
Foto Sara Di Gianvito

LUNEDÌ 25 MAGGIO 2026

FABBRICA DEL VAPORE

LOCALE EX CISTERNE

SPAZI DEL CONTEMPORANEO
IN COLLABORAZIONE CON
FABBRICA DEL VAPORE

Schallfeld Ensemble

Aleksandra Škrilec, flauto

Chiara Percivati, clarinetto

Marko Dzomba, saxofono

Maria Flavia Cerrato, pianoforte e tastiere

Hannes Schöggel, percussioni

Mirko Jevtović, fisarmonica

Lorenzo Derinni, violino

Myriam García Fidalgo, violoncello

Philipp Kienberger, contrabbasso

Davide Gagliardi, performer e live electronics

Davide Bardi, regia del suono

Leonhard Garms, direzione

ORE 20

Durata 75'

Jérôme Combier ⁽¹⁹⁷¹⁾

Notebook of possible time (2026, 12')

per ensemble ed elettronica

Prima esecuzione in Italia

Co-commissione Schallfeld Ensemble e Milano Musica,
con il sostegno di Ernst Von Siemens Musikstiftung

Benjamin Scheuer ⁽¹⁹⁸⁷⁾

Kinetische Konturen (2026, 20')

per ensemble ed elettronica

Prima esecuzione in Italia

Commissione Schallfeld Ensemble,
con il sostegno di Ernst Von Siemens Musikstiftung

Franck Bedrossian ⁽¹⁹⁷¹⁾

It (2004, rev. 2008, 14')

per sette strumenti

Lorenzo Troiani ⁽¹⁹⁸⁹⁾

L'onda diagonale (2025-26, 18')

per ensemble con spazializzazione

Prima esecuzione in Italia

Commissione Schallfeld Ensemble,
con il supporto del BMWKMS

Sempre volta all'essenzialità, a cogliere lo stato volatile del suono, la musica **Jérôme Combier** si basa su una scrittura atomizzata, distribuita in sottili frammenti di materia, come per restituire alla musica l'immaterialità che le è propria. Una musica che rinuncia alle altezze, alla distinzione tra suoni, respiri e frizioni, e immerge l'ascoltatore in un'atmosfera profonda e rarefatta, punteggiata da apparizioni multiple e spettrali, come ombre provenienti dal nulla che si intromettono tra le voci reali. Il suo è un approccio quasi sine-stesico, spesso legato a suggestioni visive, fisiche, sensoriali. Molto influenzato anche da suoi viaggi (in Giappone, Kazakistan, Uzbekistan), nel corso dei quali ha scoperto strumenti tradizionali e trovato stimoli creativi, ha collaborato in progetti di tipo installativo con diversi artisti: il pittore Raphaël Thierry per *Vies silencieuses* (2006), con il videoartista Pierre Nouvel per l'installazione *Noir gris* (2008) e per l'opera *Austerlitz* (presentata nel 2011 al Festival di Aix-en-Provence, è un adattamento dell'omonimo romanzo di Winfried Georg Sebald), con il coreografo Alban Richard per *Dawnlight* (2015). Negli ultimi anni il compositore francese (allievo di Emmanuel Nunes al Conservatorio di Parigi e di Philippe Leroux all'Ircam) ha iniziato a costruire narrazioni sonore intorno a luoghi e città del mondo: *Campo Santo*, *Impure histoire de fantômes* (2016), ad esempio, è incentrato su Pyramiden, città fantasma, sperduta nell'arcipelago norvegese delle Svalbard; *Nowhere Cities* (2022), per ensemble ed elettronica, esplora cinque città europee immaginarie attraverso paesaggi sonori, accompagnati da immagini create tramite intelligenza artificiale da Pierre Nouvel; la grande cantata audiovisiva *Tokyo no oto* (2022), realizzata con l'artista Yannick Jacquet, cattura l'atmosfera sonora della capitale giapponese attraverso registrazioni e rumori urbani mescolati con otto voci e cinque strumenti. Alla città di Parigi si ispira il suo nuovo lavoro *Notebook of possible time*, per flauto, clarinetto, campionatore (a 88 tasti), fisarmonica, violino, violoncello ed elettronica (commissionato da Milano Musica e dallo Schallfeld Ensemble, con il sostegno della Fondazione Musicale Ernst von Siemens). Lo spunto iniziale è venuto dalla lettura del romanzo *L'erba delle notti* (*L'Herbe des nuits*) dello scrittore francese Patrick Modiano, che racconta di una donna scomparsa, e del tentativo di ricostruirne la storia, in un andirivieni per le vie di Parigi, descritte meticolosamente, quartiere per quartiere. Questa poetica della memoria, legata alla ricerca di qualcosa perduto nel tempo e ai luoghi di una città, ritorna nel progetto di Combier, immaginato come una sorta di "cartografia musicale", che prende spunto da suoni di strada: «Mi sembra che la cartografia di queste strade di Parigi sia anche la cartografia della mia anima, al punto che oggi mi sembra di camminare ancora e sempre sulle orme del mio passato, dietro il fantasma della mia giovinezza perduta». Il romanzo di Modiano si svolgeva nelle strade del XIV arrondissement: «È lì che ho iniziato le registrazioni che hanno presieduto l'intera composizione; è a partire da questa strada che ho tracciato diversi itinerari, che ho ripercorso i miei stessi passi cercando di cogliere i suoni confusi del passato e del presente. La musica si costruisce a partire da questi frammenti sonori. Ne propone il prolungamento, in una dimensione e in un discorso propriamente musicale, come se si trattasse di passare dall'oggettività clinica dei suoni del reale alla soggettività sensibile dei suoni della musica. Così *Notebook of possible time* racconta una doppia storia: quella di una passeggiata per le strade di Parigi, il mio spostamento,

la mia storia, e quella di una musica che ricostruisce un'altra forma di tempo e di percezione del reale». Il lavoro («dedicato a Gaëlle, che ha camminato – e molto – e continua a camminare al mio fianco per le strade del XIV arrondissement, e alla stazione della metropolitana di Pernety») esplora questo sentimento mescolando diverse fonti sonore, ma soprattutto partendo da registrazioni sul campo di quei luoghi parigini, nello spirito del "soundscape" teorizzato da Raymond Murray Schafer: il passaggio di un treno alla stazione di Montparnasse, una sirena in lontananza, le risate dei bambini al parco Montsouris, il rumore dei passi in rue Campagne-Première o nei viali del cimitero, il motore delle automobili in rue Hallée, i corvi del giardino Atlantique, le voci degli studenti nella Cité Universitaire di Parigi. I suoni degli strumenti, dal carattere rumoristico, ottenuti con diverse modalità esecutive (soffi, suoni "écrasé", strappati, multifonici, *cluster*, ecc.), appaiono quasi come ombre di questi suoni concreti, ma anche di quelli presenti nel campionatore (realizzati in collaborazione con Davide Gagliardi), dove suoni di organo si alternano con suoni di strada (automobili, motociclette, pioggia, vento, freni di bicicletta), nella prima parte del pezzo, e con rumori della metropolitana parigina, nella seconda.

Una grande varietà di suoni campionati compare anche nel nuovo lavoro di **Benjamin Scheuer**, *Kinetische Konturen*. Il compositore tedesco (allievo di Dieter Mack, Fredrik Schwenk, Wolfgang Rihm, con studi di musicologia e una tesi di dottorato sul teatro musicale di Georges Aperghis) ha sviluppato negli anni un linguaggio musicale molto personale, insieme radicale e molto comunicativo, sensuale, caratterizzato da un gusto ludico e un forte senso dell'umorismo. La sua è un'estetica "lo-fi", fatta di suoni semplici e bizzarri, prodotti con mezzi economici, "live-electrics", di gesti stravaganti, di oggetti della vita quotidiana utilizzati dal vivo o campionati. Il suo interesse principale è l'essere umano che suona, con le sue caratteristiche individuali e la sua tendenza a fallire (non a caso da anni insegna musica in Ecuador, dove impartisce lezioni di musica a giovani svantaggiati), mentre la tecnologia gli serve solo come strumento per generare suoni. I suoi lavori giocano su continue ibridazioni, ma guidate da un solido senso musicale (le sue partiture rivelano sempre una rigorosa disposizione dei materiali) con elementi teatrali, una gioco-sità a volte sinistra, e un *appeal* molto spettacolare e "popolare", senza inibizioni e con un pizzico di follia. Lo dimostrano pezzi come *Zeitraum* (2012) per 600 musicisti, eseguito nello stadio di calcio di Hannover; la serie dei *Notfallkonzerte* (concerti di emergenza), tenuti dal 2012 al 2014 in spazi pubblici, con l'idea di "salvare il mondo" attraverso la musica contemporanea; *Absurde Apparate* (2013) che prevede l'uso di una infinità di giocattoli e oggetti di ogni tipo; *Impulsive Lieder* (2016) che mescola, con le voci e gli strumenti, echi di canzoni pop e suoni di videogame.

Kinetische Konturen riflette questa estetica che mescola oggetti di ogni tipo, ma manipolandoli, mettendoli in movimento, centrifugandoli, facendoli cantare, conferendo loro dei "profili cinetici": «L'obiettivo non è quello di mettere in fila una raccolta statica di suoni trovati, ma di modificarli, piegarli e metterli in movimento». Ciascuno dei quattro movimenti in cui il pezzo è suddiviso esplora un particolare universo sonoro caratterizzato dalla propria «materialità», data da una precisa collezione di oggetti sonori e strumenti

ti a percussione che determina una “tonalità di base”, che ha poi chiari riflessi sulla scrittura strumentale. Oltre al percussionista, è previsto un performer dedicato ai vari oggetti (i cui suoni vengono captati da un microfono e distorti), che ha a disposizione anche una tastiera MIDI (da 25 tasti), uno *stylophone beat* (una piccola *drum machine* portatile) e vari strumentini: in questo armamentario compaiono un ukulele, uno *steel tongue drum* in metallo, un *bottleneck*, un tubo wah-wah, un triangolo basso, lunghe catene metalliche, campane da slitta, campane a vento, una affettatrice per uova, campanelli di bambù, due *boomwhackers* (tubi intonati in plastica colorata), uno *shaker* parlante, dei fischietti, una trottola. Alcuni di questi strumenti e oggetti sonori vengono usati anche dagli altri strumentisti, che agiscono pure su lastre metalliche e su carta vetrata, e che suonano güiro, Waldteufel e kazoo. Il percussionista ha a disposizione anche una lastra del tuono, molle, sonagli, pezzi di legno, un piccolo gong dell'opera cinese, un fischietto a sirena e due piccole tastiere midi. Un ruolo importante è svolto dal campionatore (suonato dal pianista), che guida l'azione e amplia la gamma di possibilità espressive di ciascun movimento. Ha addirittura un ruolo di solista nel primo movimento (*Gestauchte Kontur*: profilo schiacciato), dove, producendo anche suoni campionati di chitarra, si muove con grande energia ed enfasi teatrale (*quasi recitativo, always speaking, slightly unstable*) inanellando figure idiomatiche tipiche del pianismo virtuosistico, grandi arpeggi, imperiose figurazioni accordali, affiancate come un'ombra dalla fisarmonica e punteggiato dalle pennellate di colore degli altri strumenti. Tutta la parte del campionatore risulta però come “schiacciata”, perché compressa in un'accordatura microtonale, con 72 intervalli all'interno di un'ottava. Il campionatore assume invece un ruolo simile al basso continuo nel secondo movimento (*Skelett-Kontur*: profilo scheletrico), ma non con suoni di clavicembalo o di organo, bensì di *Waldteufel* (che poi trascolora in rumori dalle altezze non definite e nei suoni sferraglianti di uno *shaker*), intrecciandosi con il pianoforte preparato (con pasta di gomma, viti e bulloni) e con i multifonici risonanti che esso produce. Gli altri strumenti sviluppano una trama ritmica e graffiante, ricorrendo a diverse modalità esecutive (*perkussiv-resonant sprechend*), con elementi frammentati, a tratti martellanti, mentre flauto e violoncello sviluppano una base ritmica e percussiva nello stile del *beatboxing*. Il terzo movimento (*Kantige Kontur*: profilo spigoloso), nel quale entra in gioco anche il pianoforte “vero”, non preparato, si basa in gran parte su suoni metallici sempre in movimento, con una scrittura fluida, piena di glissati e di vibrazioni (*resonant, “electrically charged”*), e una grande varietà di gesti sonori affidati anche a lastre di metallo, al triangolo ad acqua, agli effetti elettronici che trasformano i suoni statici in settimane pulsanti. L'ultimo movimento (*Keimende Kontur*: profilo che prende forma) inizia e finisce con una trottola (già protagonista di *Überzeichnungen III “Circles”* del 2014). In un tempo rubato, gli archi cercano all'inizio di imitare con pizzicati e glissati il suono della trottola, ma via via emergono figure dai contorni sempre più marcati, anche virtuosistici, come quelle del campionatore, che ritorna da solista in questo movimento, ma con suoni organistici. Questi gesti, dalla forte carica espressiva, si intrecciano come in una scena teatrale, producendo un graduale crescendo di tensione, che culmina in un grande corale di ottoni campionati (*molto pesante*), basato su una registrazione del famoso glissando dei tromboni del *Concerto per orchestra* di Bartók (difficile da riprodurre con gli strumenti moderni).

Nella sua musica, **Franck Bedrossian** ha sempre ricercato gli aspetti disarmonici del suono e il suo impatto fisico, materico, gestuale, lavorando come uno scultore che sovrappone strati grezzi di suono, seguendo un'idea di articolazione dell'eccesso, plasmando precise forme attraverso le trasformazioni del materiale e l'accumulo di energia, ricercando modalità di esecuzione che mirano a confondere i confini tra suono e rumore. Questa ricerca della distorsione, che trae ispirazione anche dal *rock*, dal *free jazz*, dalla *noise music* giapponese, questo anelito verso uno stato estremo o addirittura critico del suono, nel tentativo di oltrepassarne i confini, hanno contribuito a svelare un territorio musicale inesplorato, che è stato definito in Francia “saturazionismo”, in opposizione alla corrente dello spettralismo. Questa ricerca della saturazione estrema si è affinata nel tempo, attraverso procedimenti sempre più elaborati, ottenendo, quasi per contrasto, forme levigate, malleabili, fatte di processi sonori sofisticati, di evoluzioni complesse, capace di giocare su silenzi, risonanze, esplosioni, su transizioni graduali e simultanee di densità, di velocità, di dinamica. I lavori di Bedrossian composti dopo il 2005, mostrano orditi più articolati e timbricamente vari, sfruttando organici strumentali più ampi e diversificati, con l'energia distribuita in percorsi formali più articolati. Ne sono esempi *Charleston*, per 15 strumenti, dove si intrecciano diversi tipi di situazioni musicali e “objets trouvés” presi in prestito dal jazz; *Tracés d'ombres*, per quartetto d'archi, dove la nervosa e contrastata *texture* strumentale è ottenuta con una stratificazione polifonica di linee indipendenti, che si muovono a velocità diverse; il frenetico *It* per sette strumenti, composto tra il 2004 e il 2007 per l'ensemble 2e2m, che prende a modello alcuni tratti idiomati del free jazz e utilizza nell'organico alcuni strumenti tipici del genere (sassofono, clarinetto, contrabbasso). Le figure musicali, sottoposte a continue distorsioni, vengono fatte collidere, sono trasformate in suoni quasi urlati, animaleschi, sfruttando vari effetti nei fiati (soffi, multifonici, *overblow*, *growl*, cioè l'aggiunta di un suono vocale alla nota suonata), vari gradi di pressione negli archi (fino al suono “écrasé”), chiedendo al pianista di agire anche dentro la cordiera e di usare dei guanti per suonare lunghi glissati sulla tastiera. Il compositore francese crea così una materia sonora di straordinaria energia, che «oscilla tra trasparenza e rugosità» e che rimanda a quella del jazz, ma liberata dal flusso dell'improvvisazione, in una forma musicale ampia e diversificata, che termina in un grumo rumoristico di suoni saturati e distorti all'estremo:

Il suono stesso – in un certo senso il protagonista di quest'opera – si scontra con queste diverse figure, facendole mutare. Questo gioco di tensioni dà origine a una forma basata sull'accumulo, una drammaturgia strumentale che si perpetua al ritmo della fertilizzazione incrociata tra timbri, velocità, energia sonora e riferimenti che articolano il discorso musicale.

La musica di **Lorenzo Troiani** esplora l'instabilità nascosta in ogni oggetto, in ogni suono, considerando questa natura oscillante come il “ground zero” dell'esperienza umana. Usando sistematicamente tecniche estese sugli strumenti, il compositore romano (che ha studiato con Rosario Mirigliano e Salvatore Sciarrino, e si è laureato in filosofia con una tesi su Paul Klee) esplora ogni fenomeno acustico nelle sue regioni marginali, periferiche, cercandone la vita interna, tentando di estrarne ogni qualità nascosta:

La mia musica funziona come una lente d'ingrandimento. Per me si tratta di cristallizzare un evento, di avvicinarmi per vedere tutte le piccole relazioni. Di essere attento. Alla fine,

riesco a sentire in modo diverso e a scoprire momenti e riverberi precedentemente nascosti [...] Cerco di sentire le oscillazioni e di percepire un battito cardiaco in ogni angolo, in ogni spigolo.

Influenzato dalla poesia di Paul Celan, dal pensiero filosofico di Jacques Derrida e Martin Heidegger, Troiani intesse i materiali musicali in diverse forme di relazione, in processi gradualmente, in costante transizione, come dimostrano molti suoi lavori a partire dalle miniature per elettronica *Dialectica I – III* (2010), e come emerge poi in *Instabile* (2011) per contrabbasso, in *Cara è la fine* (2015) per violino solo, nel quintetto *La fine è senza fine* (2017), in *We are Destroyed* (2017), dove l'ensemble è concepito come un organismo vivente, nel breve atto unico *Antigone. Und kein Ende* (2018). Questi tratti del suo linguaggio contraddistinguono anche il nuovo lavoro, *L'onda diagonale*, per ensemble amplificato, ispirato a *Palomar* di Calvino e alle onde del mare. Partendo dalla forma del flusso marino e dalla sua struttura frattale, con ritmi oscillatori e movimenti interni, ha ricavato un organismo musicale, intrecciando insieme distinti processi sonori:

Immaginiamo di osservare attentamente la superficie del mare. A prima vista sembra una superficie omogenea, una massa d'acqua che scorre liberamente con un movimento ondulatorio. Osservando più attentamente, però, notiamo increspature, correnti, onde che si muovono in direzioni diverse. Ne siamo affascinati e cerchiamo di osservare più attentamente. Vediamo le onde emergere e crescere gradualmente man mano che si avvicinano fino a esplodere in una schiuma bianca. All'inizio non sono altro che una piccola increspatura sulla superficie dell'acqua. Decidiamo di osservare una singola onda. Concentriamo lo sguardo. Vediamo una piccola oscillazione in lontananza e ne seguiamo l'evoluzione. La vediamo crescere, aumentare e muoversi verso di noi. La seguiamo con lo sguardo. Tuttavia, sul suo percorso viene investita da un'altra onda e la vediamo scomparire, o meglio assorbita da un'onda diagonale. Riproviamo. Stesso risultato. Dobbiamo quindi allargare lo sguardo. Tutto sull'acqua sembra muoversi a un ritmo proprio e indipendente, che tuttavia ha conseguenze sull'ambiente circostante. La materia è la stessa, ma sue diverse articolazioni coesistono simultaneamente. Assistiamo a una complessità frattale che parte dalla semplicità più assoluta. Una superficie apparentemente omogenea che si articola a ritmi oscillatori diversi che danno vita a una massa organica in continuo flusso.

Gianluigi Mattietti

SCHALLFELD ENSEMBLE

Fondato nel 2013 da ex allievi del Klangforum Wien e studenti di composizione della Kunstuniversität Graz, dove attualmente ha sede, è un ensemble internazionale di musica contemporanea, vincitore del Gran Premio di Interpretazione della Land Steiermark nel 2022. Apprezzato per il suo vivido virtuosismo e il suono da camera raffinato, l'Ensemble propone interpretazioni che prestano particolare attenzione alla forma del concerto, creando eventi su misura per ogni sede ed esplorando nuove dimensioni d'ascolto. La sua direzione artistica riflette la diversità e i molteplici interessi dei suoi

membri, di otto nazionalità differenti.

Si è affermato su palcoscenici internazionali grazie a una programmazione entusiasmante incentrata su giovani compositori, allestimenti innovativi, nonché sulla qualità delle sue improvvisazioni collettive e sull'uso innovativo dell'elettronica dal vivo. Oltre al proprio ciclo di concerti a Graz, è regolarmente ospite in festival in Austria e all'estero, tra i quali Wien Modern, impuls Festival di Graz, Klangspuren Schwaz, Darmstädter Ferienkurse, Ensembles (Spagna), RomaEuropa Festival, Festival AFEKT (Estonia), Poznań Musical Spring (Polonia) e Daegu International Contemporary Music Festival (Corea del Sud).

Nel 2016 e nel 2017 è stato selezionato dal Ministero degli Affari Esteri e Culturali come rappresentante del NASOM (*New Austrian Sound of Music*), un programma ideato per promuovere i giovani artisti austriaci a livello internazionale. È stato Ensemble in Residence presso Darmstädter Ferienkurse, impuls, Stanford University (2023), University of California San Diego e Harvard University. Dal 2015 ricopre il ruolo di Ensemble in Residence per il progetto *Ulysses-Network* e collabora stabilmente con l'IEM di Graz. L'ensemble è inoltre coinvolto in attività pedagogiche e progetti teatrali per bambini e adulti.

Jérôme Combier

Notebook of possible time

La musica può farsi custode della memoria dei luoghi che abitiamo? La mia si confonde con Parigi, dove vivo dalla metà degli anni Novanta. Ho trascorso non so quante ore camminando per le strade del XIV arrondissement, tanto che mi sembra che la loro cartografia coincida con quella della mia anima e che, oggi, mi pare di camminare ancora e sempre sulle tracce del mio passato, inseguendo il fantasma della mia giovinezza perduta. Si dice che «la forma di una città cambia più velocemente del cuore umano».

Notebook of possible time, per sei strumenti e alcuni frammenti sonori aggiuntivi, esplora proprio questa geografia interiore. Intimamente legato all'opera di Patrick Modiano, il lavoro prende avvio da registrazioni raccolte *in situ* nelle strade del XIV arrondissement: il passaggio di un treno alla stazione di Montparnasse, le risate dei bambini al parco Montsouris, il suono dei miei passi nella emblematica rue Campagne-Première o tra i vialetti del cimitero di Montparnasse, qualche sporadica automobile di passaggio in rue Hallée, come preservata dal flusso dei boulevard e dei grandi viali, i corvi nel Jardin Atlantique, le conversazioni degli studenti alla Cité Universitaire de Paris...

Un libro di Modiano, in particolare, ha accompagnato la nascita di questa composizione: *L'Herbe des nuits*, ambientato proprio nel XIV arrondissement, dove il narratore vive al 28 di rue de l'Aude. È lì che ho iniziato le registrazioni che hanno guidato l'intero processo di scrittura. Partendo da quella via ho tracciato diversi itinerari, tornando sui miei passi, nel tentativo di cogliere l'intreccio sonoro tra il passato e il presente. Il brano è costruito su questi frammenti, ampliati in una dimensione e in un discorso puramente musicali, come passando dall'oggettività quasi clinica dei suoni della realtà alla soggettività sensibile dei suoni della musica. Così, *Notebook of possible time* narra una storia duplice: quella di un viaggio attraverso le strade di Parigi – i miei percorsi, la mia storia – e quella della musica, che ricostruisce un altro tempo e un'altra percezione del reale.

«Credo che negli androni dei palazzi si possa ancora udire l'eco dei passi di coloro che li attraversavano abitualmente e che ormai sono scomparsi. Qualcosa continua a vibrare dopo il loro passaggio: onde sempre più deboli, ma ancora percepibili se si ascolta con attenzione.»¹

Desidero ringraziare l'Ircam per avermi messo a disposizione le sue attrezzature e Diemo Schwarz per le sue spiegazioni.

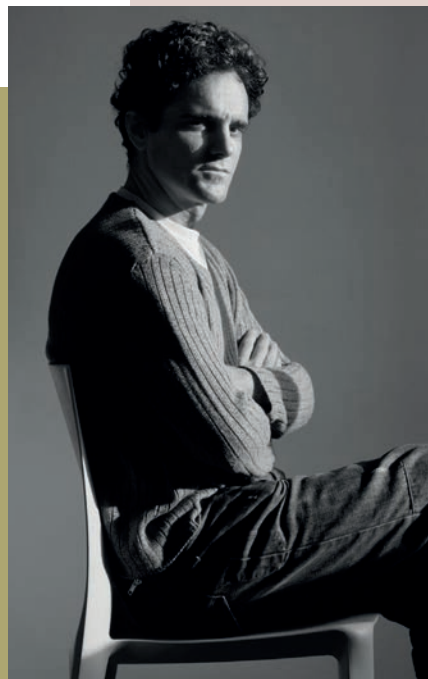
Notebook of possible time è dedicato a Gaëlle, che ha camminato – molto – e cammina ancora al mio fianco per le strade del XIV arrondissement, nei pressi della stazione Pernet.

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)

1 Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, Gallimard, Paris 1978, p. 105.



Georges Aperghis
Foto Kai Bienert



Riccardo Nova



Justé Janulyté

GIOVEDÌ 28 MAGGIO 2026 PIRELLI HANGARBICOCCA

Marco Blaauw, tromba
Diego Tosi, violino
Pierre Carré, Ircam elettronica
Robin Meier, Ircam elettronica
Clément Cerles, Ircam diffusione sonora

ORE 19
Durata 60'

Yan Maresz ⁽¹⁹⁶⁶⁾
Metallics (1995, 11')
per tromba ed elettronica

Georges Aperghis ⁽¹⁹⁴⁵⁾
Trompe-oreille (2025, 25')
per tromba ed elettronica
Prima esecuzione in Italia
Co-commissione Radio France / Ircam-Centre Pompidou

Emmanuel Nunes ⁽¹⁹⁴¹⁻²⁰¹²⁾
Einspielung I (1979, 23')
per violino ed elettronica ad libitum

Francesco Dillon, violoncello
Emanuele Torquati, tastiere
Pierre Carré, Ircam realizzazione informatica musicale
Robin Meier, Ircam realizzazione informatica musicale
Clément Cerles, Ircam diffusione sonora

ORE 21
Durata 75'

Riccardo Nova ⁽¹⁹⁶⁰⁾
āroha (2026, 20')
per violoncello, tastiere ed elettronica
Prima esecuzione assoluta
Co-commissione Ircam-Centre Pompidou,
Milano Musica, Tokyo Bunka Kaikan

Justé Janulyté ⁽¹⁹⁸⁴⁾
Encens (2026, 21')
per violoncello ed elettronica
Prima esecuzione assoluta
Co-commissione Ircam-Centre Pompidou,
Milano Musica, Tokyo Bunka Kaikan

Jonathan Harvey ⁽¹⁹³⁹⁻²⁰¹²⁾
Advaya (1994, 22')
per violoncello, sampler ed elettronica

Programma presentato
anche a Parigi,
lunedì 15 giugno 2026,
nell'ambito di ManiFeste,
festival organizzato
all'Espace de Protection
dell'Ircam-Centre
Pompidou, e a Tokyo,
sabato 19 febbraio 2028,
nell'ambito del festival
Intemporel all'Asahi Hall,
Tokyo Bunka Kaikan.

in collaborazione con
Pirelli HangarBicocca

con il supporto di
Fondazione Nuovi Mecenati - Fondazione franco-italiana
di sostegno alla creazione contemporanea

main partner
INTESA  SANPAOLO

nuove
occe
viati
FONDAZIONE
FRANCO-ITALIANA
PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA

GALLERIA
ITALIA
MILANO

Yan Maresz compose *Metallics* nel 1994, come lavoro finale del corso di informatica all'Ircam, che aveva frequentato sotto la guida di Tristan Murail. Questo pezzo ottenne un grande successo, segnando anche una svolta nell'Ircam negli anni Novanta, aprendo nuove prospettive all'uso dell'elettronica in campo musicale, entrando stabilmente nel repertorio di musica contemporanea della tromba (nel 2001 il compositore ne ricavò anche un pezzo per tromba ed ensemble, intitolato *Metal Extensions*). *Metallics* si basa sull'idea che la sordina della tromba sia un filtro sonoro che modifica il timbro: «Sono sempre stato affascinato dai cambiamenti di carattere che offre l'uso delle sordine sugli strumenti a fiato, moltiplicandone così le possibilità espressive». Dopo uno studio approfondito delle proprietà acustiche delle principali sordine, Maresz ha cercato di simulare le trasformazioni che producono sulla tromba attraverso dei filtri elettronici, creando così, nella stretta interazione tra il suono strumentale (trasformato dalle varie sordine) e la sua “ombra” elettronica (basata su campioni di tromba, vari ottoni e alcune percussioni metalliche), un enigmatico gioco di specchi. Lo studio delle diverse sordine, classificabili in una precisa scala di armonicità/inarmonicità, ha fornito anche una base formale al pezzo, che, attraverso episodi distinti e connotati su stilemi tipici della tromba, parte dal suono ordinario e subisce una graduale metamorfosi, attraverso il filtro delle sordine, diverse modalità esecutive, l'interazione con l'elettronica. La parte iniziale, frenetica, imperniata intorno a una corda di recita (la), ha un carattere festoso, pieno di energia, con suoni che si rimpallano tra strumento ed elettronica come fuochi d'artificio; nella parte centrale emerge una zona lenta (*large, très libre*), piena di risonanze, con squarci melodici e lunghi trilli; poi progressivamente si innestano nell'elettronica distorsioni, frustate sonore, sinistri gorgoglii, la scrittura della tromba si fa più disarticolata e rumoristica (con effetti frullati, sordine *wa-wa* e *harmon*) e il suo suono diventa quasi iriconoscibile, ammutolito nelle battute finali dalla sordina da studio (*practice*).

Le interazioni tra suono della tromba e le sue manipolazioni elettroniche sono anche alla base di *Trompe-oreille* (2025), pezzo recentissimo di **Georges Aperghis**, eseguito per la prima volta da Marco Blaauw il 31 gennaio di quest'anno all'Espace de projection dell'Ircam, all'interno del Festival Présences. L'illusione acustica, l'“inganno dell'orecchio”, la metamorfosi del suono, sono concetti ricorrenti nella poetica del compositore francese e strettamente collegati alla sua idea di teatro strumentale, nel quale si mescolano materiali sonori, linguistici e gestuali. Come nel *trompe-l'œil* in pittura, Aperghis ama creare inganni uditivi, giocando con prospettive sonore dove si attenuano le distinzioni tra strumenti, voci ed elettronica. A differenza di *Metallics*, la componente rumoristica in *Trompe-oreille* è presente sin dall'inizio e pervade tutto il pezzo: la tromba si trasforma in voci di animali che prendono vita intorno allo strumentista, come una sorta di sciamano capace di dialogare con loro:

In questa musica si possono immaginare situazioni che vanno oltre il normale contesto di un concerto. Come spesso accade, in tutta la musica c'è un po' di teatro. E la mia spesso diventa azione, anche se non c'è nulla da vedere.

La scrittura strumentale si muove così tra suoni soffiati, cigolii, effetti percussivi, inserti vocali e respiri, fondendosi spesso con la parte elettronica, che in questo lavoro non serve a espandere le possibilità della tromba, ma piuttosto a “colorare” l'ambiente acustico, a enfatizzare la componente gestuale della scrittura strumentale. Le interazioni sempre più fitte tra suoni strumentali ed elettronici creano un disorientamento acustico crescente («alla fine, non si sa più chi è chi»), tra ruggiti, cinguettii, suoni sinistri provenienti da una grotta, ululati di lupi, il ruglio di un orso, ronzii delle api.

Alla figlia Martha, nata nel 1979, **Emmanuel Nunes** dedicò tre brani solistici per strumento ad arco: *Einspielung I* per violino, *Einspielung II* per violoncello, e *Einspielung III* per viola. Il termine tedesco *Einspielung* ha due interessanti significati musicali: indica l'incisione, la registrazione discografica, ma anche l'esercizio, lo studio che serve a perfezionare l'esecuzione di un pezzo musicale. Tenuto a battesimo a Lisbona da János Négyesy, il 7 giugno 1979, *Einspielung I* è un esempio di come il compositore portoghese concepisse la forma musicale, basata su sviluppi organici della materia sonora e su un movimento continuo delle sue componenti interne, anche in un lavoro solistico:

Ho sempre pensato che in un'opera per strumento solo fosse necessario giungere a una certa tematizzazione del materiale, senza limitarsi a una semplice successione di note, per quanto sofisticata potesse essere. Nella mia idea, l'assolo doveva presentare numerose sovrapposizioni motiviche per una coerenza musicale che andasse oltre la semplice cronologia dello svolgimento.

In un unico movimento suddiviso in venti sezioni e basato su serie dodecafoniche, questo pezzo è imperniato sulla terza corda del violino (il re) e su coppie di note polari che costituiscono chiari centri di simmetria. Ci sono poi continui cambi di metronomo (se ne contano ben 219) che servono a strutturare anche il rubato, a creare un percorso sinuoso nel quale scorrono figure frenetiche e saltellanti, scale velocissime, trilli, soste improvvise (spesso su bicordi), zone statiche e meditative, continui *stop-and-go*, escursioni estreme dal grave all'acuto, brevi squarci più lenti con intervalli reiterati (che sembrano introdurre un canto), altri ritmici e sincopati (che sembrano alludere a una danza). Nunes non usa tecniche particolari (se non l'alternanza tra “arco” e “pizzicato” o tra “ordinario” e “sul tasto”) e solo nella parte finale gioca anche con suoni sul ponticello e col “legno battuto”. Nel lento epilogo, sembra esaurirsi tutta la spinta propulsiva, si alternano suoni gravi e acutissimi, come sibili, e risuona infine, nelle ultime battute, la serie dodecafonica eseguita “flautando”. Nel 2011, un anno prima della sua morte, Nunes ha realizzato una versione con elettronica di *Einspielung I*, per enfatizzare la concretezza del suono strumentale e, senza cambiare una nota alla parte violinistica, conferirgli «una seconda scenografia sonora».



Les Percussions de Strasbourg, 28° Festival Milano Musica, 9 ottobre 2019, Pirelli HangarBicocca.
Foto Margherita Busacca

āroha (l'ascesa) di **Riccardo Nova** è una composizione per violoncello, tastiera ed elettronica, concepita come uno studio per la parte finale del *Mahābhārata*, opera *in fieri* che mescola solisti indiani ed ensemble di musica contemporanea (il primo atto è stato eseguito nel 2022; l'opera verrà completata nei suoi tre atti nel 2027). Da sempre interessato alle strutture metriche e ritmiche nella musica, Nova ha trascorso lunghi periodi in India per studiare la musica carnatica (delle regioni meridionali del paese), lavorando a stretto contatto con musicisti indiani. Non è un caso che un poema epico come il *Mahābhārata*, pietra miliare della cultura *hindu*, lo abbia attratto, non solo per il pensiero vedico che ne è alla base, ma anche per la bellezza della poesia, la struttura metrica, la musicalità insita nella lingua sanscrita. Dal ritmo di questo testo antico è scaturito il progetto di un'opera che unisse musica, danza e arti performative e che fondesse insieme (anche con un'originale notazione) musica indiana e contemporanea. A partire da un sistema timbrico-armonico basato sulla *Just Intonation*, dove le altezze, organizzate su rapporti tra numeri primi naturali, generano una rete di relazioni non temperate, il compositore milanese ha elaborato una scrittura che fonde elementi occidentali e indiani, una musica fatta di reiterazioni variate, ritmi asimmetrici, mantra salmodianti, permutazioni e isoritmie (che ricordano quelle dell'*Ars Nova*), giochi di incastri (come negli *hoquetus*), progressive stratificazioni, accelerazioni poliritmiche e trame percussive:

in Occidente abbiamo sviluppato principalmente il potenziale polifonico della musica. In India hanno esplorato le possibilità melodiche e soprattutto gli aspetti metrici della melodia, con una grande attenzione alla parte percussiva puramente ritmica che costituisce una parte importante della teoria musicale indiana, con formule metriche che ricordano le tecniche isoritmiche, le polifonie e le armonie occidentali. Combinare la complessità ritmica con la complessità spettrale e polifonica è stato un processo naturale per me nel corso degli anni.

Nell'episodio finale del grande poema epico, il libro dell'ascesa al cielo (*Svargārohaṇa parvan*), il paradiso stesso viene sottoposto a un giudizio etico: Yudhiṣṭhira, il maggiore dei cinque fratelli Pāṇḍava, noto per la sua rettitudine e devozione alla giustizia (*dharma*), giunge in cielo (*svarga*), dove ha un'allucinazione (in realtà una prova divina) che gli mostra i suoi nemici seduti tra gli dèi; sconvolto, rifiuta quel paradiso, giudicandolo ingiusto e insensato; l'illusione allora si dissolve e gli dèi rivelano che si trattava dell'ultima prova della sua rettitudine. In *āroha*, Nova è partito dalla matrice testuale del *Gāyatrī Mantra* e da una frequenza unica di base, per ottenere un universo di suoni basato su precise gerarchie armoniche e capace di creare l'immagine sonora dell'ascesa: «un processo di trasformazione percettiva in cui verticalità cosmologica, organizzazione intervallare e articolazione temporale convergono in un unico campo parametrico». Un campionamento di suoni preregistrati del violoncello e di un pianoforte preparato (con calamite e patafix) e ri-accordato ha fornito molto del materiale della composizione, non solo per la tastiera, ma anche per la parte del violoncello, ampliata da cicli di canoni all'unisono. Lo stesso materiale è presente nella parte elettronica (segnata in partitura in una forma estremamente dettagliata, perché sarà la base per la futura orchestrazione), che viene spazializzata, diventa parte integrante del tessuto musicale («estende, rimodula e rielabora i gesti acustici, conferendo tridimensionalità al suono e articolando il rapporto tra altezza, ritmo e spazio»), contiene

anche le voci registrate del mantra (tre recitate e sovraincise dallo stesso Nova, più quelle di due bramini di Bangalore). In questo studio, violoncello, tastiera ed elettronica si intrecciano dunque in un flusso continuo:

suono e ritmo si avvolgono in una spirale [...] La ritmica, in questo moto circolare e ipnotico, genera una sospensione del tempo e una tensione musicale che si sviluppa senza soluzione di continuità, dando forma a un paesaggio sonoro in costante trasformazione.

La prima delle tre parti di *āroha* è una sorta di introduzione, con materiale puramente armonico, senza pulsazioni e senza ritmo, e con l'elettronica *live*. Nella seconda parte entra in gioco la recitazione del *Gāyatrī Mantra*, che si sente nella parte elettronica ma che viene anche recitato dai due esecutori in sala (con un vocoder che mette in risalto le armoniche). L'introduzione del mantra è una sequenza di sette parole (corrispondenti ai sette *loka*: «*om bhuhu, om bhuvah, om suvah, om mahah, om janah, om taph, om satyam*»), che indicano il passaggio dagli stati di coscienza più bassi a quelli più elevati, fino ad arrivare allo spirito puro: per questo, ciascuna parola è caratterizzata musicalmente in maniera diversa, con un diverso spettro armonico e con una graduale proiezione verso il registro acuto. Il resto del mantra («*tat savitur vareṇyam bhargo devasya dhīmahi dhiyo yo naḥ pracodayat*») viene poi recitato in uno stile rituale, per quinte parallele. La terza e ultima parte, senza parole, corrisponde al momento dell'allucinazione: è un finale virtuosistico con una musica puramente ritmica, una pulsazione continua e repentini cambi di armonia.

La fascinazione per il pensiero, la spiritualità, le religioni orientali ha avuto un impatto fondamentale anche nella poetica musicale di **Jonathan Harvey**. Nel suo libro *In Quest of Spirit*, il compositore inglese descrive soprattutto l'influenza sulla sua musica dell'idea buddista dell'unità degli opposti, mediata anche dallo studio dell'elettronica come pratica capace di esplorare dimensioni spirituali e trascendenti della musica, analizzando lo spettro delle armoniche che compongono il suono, e quindi la sua natura "interiore". All'inizio degli anni Ottanta, Harvey era stato invitato da Boulez all'Ircam e lì era nato il progetto di *Mortuos Plango, Vivos Voco*, composizione elettronica basata su un particolare trattamento dello spettro del bordone della cattedrale di Winchester e della voce di suo figlio, all'epoca corista in quella cattedrale. Quando tornò a Parigi nel 1994, realizzò altri due importanti lavori elettronici: *Advaya*, per violoncello, campionatore ed elettronica, e *Tombeau de Messiaen* per pianoforte e audio digitale. *Advaya* è un lavoro pionieristico, molto sviluppato, giocato su sottili modulazioni timbriche del violoncello (strumento molto frequentato nella produzione musicale di Harvey, violoncellista di formazione e per qualche anno anche orchestrale nella BBC Scottish Symphony Orchestra), ispirato al concetto buddista della trascendenza e al superamento della dualità («Intorno al I secolo, l'insegnamento buddista coniò il termine 'advaya' che significa "non due"»). Come in *Mortuos plango, vivos voco* la voce del ragazzo canta "all'interno" della risonanza della campana, così in *Advaya* il violoncello suona letteralmente all'interno dello spazio armonico creato dalla corda del la. Si realizza così l'idea buddista dell'unità degli opposti, perché lo svolgersi temporale dell'intera opera deriva da un'unica concezione verticale, lo spettro atemporale di una singola nota; e perché violoncello ed elettronica espongono sempre lo stesso materiale musicale, anche se a volte a velocità diverse, o polverizzato e disseminato

su ampie sezioni: i materiali della parte elettronica sono infatti suoni ricavati dal violoncello, alcuni processati "live", altri registrati e poi rielaborati per essere riprodotti dal campionatore. Risulta così sempre sfumato il confine tra le qualità spettrali e melodiche di questa musica, tra la sua dimensione verticale e quella orizzontale, suggerendo una forma musicale che è entrambe le cose e nessuna delle due, simultaneamente in movimento e statica.

Anche *Encens* (2026) di **Justė Janulytė** è costruito in base a un principio di verticalità del suono e prende spunto dalla filosofia buddista, ma con un approccio di tipo "olfattivo":

ho cercato dei ponti che collegassero il mondo del buddismo e la tradizione cattolica. L'incenso, un rituale comune a molte religioni e dal significato personale, è emerso non solo come un perfetto simbolo interculturale e poetico, ma anche come un fenomeno musicale, visivo e cinetico di grande ispirazione.

La compositrice lituana ha abituato il pubblico a lavori di grande seduzione, basati su continue metamorfosi timbriche, su dense *textures* monocromatiche e minimaliste. Spesso influenzata da metafore acustiche, da suggestioni di tipo sensoriale, ha pensato all'incenso anche nella sua accezione latina di "incensum", dal verbo "incendere" che significa accendere, bruciare, anche come atto rituale. In questo pezzo, l'idea è che l'elettronica accenda il violoncello e poi nel tempo lentamente lo bruci. Dopo tanti pezzi ispirati all'acqua e dal carattere liquescente, come *The Colour of Water* (dove la parte del sassofono solista oscilla, lasciando lo che spazio intermedio venga via via riempito da un "liquido" orchestrale trascolorante), questo è quindi una composizione legata all'idea del fuoco, una sorta di canone mensurale modellato sulle forme sinuose del fumo che si leva dalla combustione dell'incenso: «Quando si accende l'incenso, si può osservare che il fumo forma molteplici linee ondulate che emanano da un'unica fonte e poi si diramano in vari filamenti fluenti, che formano motivi complessi che riempiono l'aria». Janulytė ottiene un'infinità di variazioni timbriche, suoni "rumorosi", ricchi di armonici e variazioni di vibrato, non solo con movimenti lenti e circolari dell'arco, ma anche ricorrendo a un archetto motorizzato (realizzato dal liutaio Léo Maurel di Lione) e a filtri nell'elettronica, che rinforzano gli armonici e aumentano la densità del suono. La parte elettronica è stata realizzata a partire da suoni tenuti del violoncello, come lunghi respiri, registrati dal vivo, poi allungati e rallentati in diverse proporzioni, per produrre una trama a più strati di glissati discendenti. La musica parte da suoni acuti, all'unisono e in pianissimo, con le diverse voci che seguono profili discendenti e gradualmente, quasi impercettibilmente, si divaricano, allargano gli intervalli, formano armonie iridescenti. Nella parte finale, il do grave dello strumento diventa la fondamentale di una serie naturale di armonici, sulla quale si allineano tutte le altre parti: «È come se, durante tutto il brano, si sperimentasse la transizione della sensazione orizzontale dello spettro al suo stato naturale, verticale».

Gianluigi Mattietti

**Riccardo
Nova**

āroha apre un ciclo che culminerà nel terzo atto del Mahābhārata Opera Project e trae origine dallo Svargārohaṇa Parvan, l'episodio conclusivo del Mahābhārata, in particolare dall'ultima visione/allucinazione di Yudhiṣṭhira.

L'“ascesa” non è qui intesa in senso narrativo, ma come principio strutturale: un processo di trasformazione percettiva in cui verticalità cosmologica, organizzazione intervallare e articolazione temporale convergono in un unico campo parametrico.

Il materiale generativo deriva dal Gāyatrī Mantra, assunto sia come citazione che come matrice proporzionale.

Nell'introduzione del mantra (*om bhuhu, om bhuvah, om suvah, om mahah, om jana, om tapah, om satyam*) vengono evocati i sette *loka*, i sette mondi che si dispiegano dal basso verso l'alto, delineando già in questa apertura una direzione ascendente. La sua forma metrica (*gāyatrī chandas*) “*tat savitur vareṇyam bhargo devasya dhīmahi dhiyo yo naḥ pracodayat*” è venerata in quanto considerata direttamente ispirata da Savitr, la coscienza illuminatrice, l'effulgenza divina. (Nella *baghavad gita* c'è un riferimento diretto a questo mantra).

L'intero sistema timbrico/armonico è costruito secondo principi di intonazione giusta. Le altezze sono organizzate attraverso rapporti tra numeri naturali interi che generano una rete di relazioni non temperate in cui ogni suono è definito dalla sua esatta ed unica proporzione numerica. Il lavoro sull'“accordatura” delle tastiere costituisce l'ossatura del brano: la tastiera non è strumento neutro ma campo di risonanza strutturato, in cui specifici centri emergono come nodi di convergenza timbrica/armonica.

Un asse fondamentale della composizione è lo scambio parametrico tra dimensione temporale e spazio intervallare. Le proporzioni che determinano gli intervalli vengono traslate in durate e articolazioni metriche; allo stesso modo, strutture ritmiche generano configurazioni armoniche/timbriche. Frequenza vibrazionale e tempo condividono dunque una medesima matrice, producendo una continuità morfologica tra pulsazione e spazio intervallare, un periodico passaggio dalla luce “*tat savitur vareṇyam...*” (trad. guardiamo quella luce...) dei buchi bianchi alla densità estrema dei buchi neri, dal tempo vorticoso al rallentamento estremo.

L'elettronica è parte integrante del tessuto musicale: estende, rimodula e rielabora i gesti acustici, conferendo tridimensionalità al suono e articolando il rapporto tra altezza, ritmo e spazio.

Violoncello, tastiera ed elettronica si intrecciano in un flusso continuo, dove suono e ritmo si avvolgono in una spirale, ogni spira sembra riportare allo stesso punto ma si rinnova senza mai ripetersi veramente.

Testo *gāyatrī mantra*:

om bhuhu, om bhuvah, om suvah, om mahah, om jana, om tapah, om satyam
tat savitur vareṇyam bhargo devasya dhīmahi dhiyo yo naḥ pracodayat

MARCO BLAAUW
Tromba

Da oltre 30 anni si esibisce come solista di tromba specializzato in musica contemporanea. Ha ricevuto diversi premi, tra cui il Premio Orpheus polacco, il Karel de Grote Oeuvreprijs della città di Nijmegen, il Premio Karl Sczuka della SWR e il Palma Ars Acustica dell'EBU. Come solista e membro dell'Ensemble Musikfabrik è stato un innovatore, ricercando e sviluppando costantemente i suoi strumenti e le sue tecniche di esecuzione e lavorando su nuovi repertori e in diverse formazioni cameristiche, collaborando con compositori affermati e con autori della nuova generazione.

La sua attività concertistica lo ha portato a esibirsi con importanti orchestre ed ensemble oltre che in festival teatrali e musicali di rilievo. Ha inoltre inciso sei dischi da solista e numerose registrazioni radiofoniche e video.

Alla carriera di interprete affianca quella di curatore, educatore, compositore, produttore e ricercatore. Ha avviato e dirige *The Monochrome Project*, un ensemble di otto trombettisti che sperimenta forme musicali di lunga durata per approfondire l'esperienza dell'ascolto e della fusione con il suono e nel 2016 ha lanciato *Global Breath*, un progetto di ricerca che indaga la dimensione collettiva e condivisa del suono della tromba.

Il suo lavoro è stato sostenuto dalle sovvenzioni della Fondazione Ernst von Siemens, del Musikfonds, della Société Gavignès, del Ministero della Cultura e della Scienza nonché della Fondazione per l'Arte della Renania Settentrionale-Vestfalia.

Nel 2026 ha eseguito la prima mondiale di *Trompe-oreille* di Georges Aperghis al Festival Présence di Parigi, ripreso in prima italiana nel concerto a Milano Musica. Inoltre, presenterà al Festival di Lucerna la prima mondiale di una nuova composizione dell'australiana Liza Lim, che ha scritto il suo brano per lo strumento a fiato celtico *Carnyx*.

Dal 2026 è inoltre Direttore artistico del Festival tirolese di musica contemporanea Klangspuren Schwaz.



Diego Tosi, 34° Festival Milano Musica,
28 aprile 2025, Teatro Elfo Puccini
Foto Studio Hänninen

DIEGO TOSI
Violinista

Nato a Parigi, ha studiato sotto la guida di Jean-Jacques Kantorow e Jean Lenert al Conservatorio Nazionale Superiore di Musica e Danza della capitale francese e in seguito si è perfezionato con Alexandre Benderski e Myriam Fried all'Indiana University di Bloomington prima di vincere il Concours des Avant-scènes del CNSMDP. Durante la sua formazione ha partecipato ai più prestigiosi concorsi internazionali, tra cui il Paganini di Genova, il Rodrigo di Madrid, il Valentino Bucchi di Roma, vincendo sempre. Nel 2006 è entrato a fare parte dell'Ensemble Intercontemporain; parallelamente continua a esibirsi come solista nelle più importanti sale da concerto del mondo, interpretando un ampio repertorio che comprende tutte le epoche.

Ha registrato diversi CD dedicati, tra l'altro, a Ravel, Berio, Boulez e Scelsi e ha inciso l'integrale dell'opera del virtuoso del violino Pablo de Sarasate, che ha ottenuto il Premio Del Duca, assegnato dall'Académie de France, e il Prix Enesco della SACEM. Nel 2021 ha partecipato alla registrazione di un doppio CD monografico dedicato a Matthias Pintscher, eseguendo il Concerto per violino e ensemble Mar'eh. Nel 2023 ha inciso il Trio per violino, corno e pianoforte di György Ligeti, parte di un doppio CD dedicato al compositore ungherese. Dal 2010 al 2020 è stato direttore artistico del Festival Tautavel. Titolare del certificato di abilitazione all'insegnamento artistico, dal 2002 al 2022 ha insegnato al Conservatorio di Perpignan; dal 2022 insegna al Conservatorio di Gennevilliers.



Francesco Dillon ed Emanuele Torquati, 34° Festival Milano Musica, 10 maggio 2025, Teatro alla Scala, Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"

Foto Studio Hänninen

FRANCESCO DILLON

Violoncellista

Nato a Torino, si è diplomato a Firenze sotto la guida di Andrea Nannoni, perfezionandosi poi con Anner Bijlsma, Mario Brunello, David Geringas e Mstislav Rostropovich, e studia composizione con Salvatore Sciarrino. Nel 1993 è stato tra i fondatori del Quartetto Prometeo; inoltre fa parte dell'ensemble Alter Ego, con cui si esibisce nei maggiori festival di musica contemporanea in tutto il mondo. Ha suonato con interpreti quali Irvine Arditti, Enrico Bronzi, Mario Brunello, Giuliano Carmignola, Piero Farulli, David Geringas, Veronika Hagen, Alexander Lonquich, Enrico Pace, Jean-Guihen Queyras, Stefano Scodanibbio. Ha costruito solide collaborazioni con i più importanti compositori del nostro tempo, quali Gavin Bryars, Ivan Fedele,

Francesco Filidei, Luca Francesconi, Stefano Gervasoni, Philip Glass, Vinko Globokar, Sofija Gubajdulina, Jonathan Harvey, Toshio Hosokawa, Giya Kancheli, Alexander Knaifel, Helmut Lachenmann, David Lang, Alvin Lucier, Arvo Pärt, Steve Reich, Terry Riley, Fausto Romitelli, Kaija Saariaho, Salvatore Sciarrino, e con musicisti sperimentali come il duo Matmos, William Basinski e John Zorn. Ha registrato in prima assoluta le *Variazioni* di Salvatore Sciarrino (Diapason d'or) e la *Ballata* di Giacinto Scelsi, ambedue con l'OSN Rai. In duo con il pianista Emanuele Torquati ha realizzato tre album di rarità schumanniane, l'integrale delle opere per violoncello di Franz Liszt e un CD dedicato a Brahms. All'attività concertistica affianca anche esperienze didattiche in istituzioni quali il Royal College di Londra, l'Accademia

Chigiana di Siena, la Tokyo Music University, l'Accademia musicale Liszt di Budapest, il Conservatorio Cajkovskij di Mosca, l'University of the Pacific (California) e la Manchester University. Dal 2020 è docente del Corso di perfezionamento di violoncello presso la Scuola di Musica di Fiesole. Dal 2010 al 2019 è stato direttore artistico, insieme a Emanuele Torquati, della stagione concertistica "music@villaromana" di Firenze e dal 2019 riveste lo stesso incarico presso il Festival CastelCello a Castel Fontana e Castel Tirolo, in Alto Adige.

EMANUELE TORQUATI

Pianista

Nato a Milano, si è diplomato al Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze sotto la guida di Giancarlo Cardini, perfezionandosi poi con Konstantin Bogino, Alexander Lonquich, Yvonne Loriod e Ian Pace. È stato per un decennio Direttore artistico del Festival "music@villaromana" a Firenze insieme al violoncellista Francesco Dillon e dal 2015 è uno degli autori del programma di Rai Radio 3 *Lezioni di Musica*. Si esibisce regolarmente in Europa, Canada, Stati Uniti, Messico e Argentina in sedi prestigiose e con Orchestre quali l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, la Filarmonica di Buenos Aires, la Filarmonica Lituana, l'Avanti! Chamber Orchestra, l'Orchestra Haydn di Trento e Bolzano e l'ORT. Le sue esecuzioni sono state trasmesse da BBC, Rai Radio 3, Deutschlandradio (oggi Deutschlandfunk) Kultur, MDR Kultur, Radio France, RSI, RTÉ lyric FM ed Euroradio. Appassionato di musica contemporanea, ha eseguito in prima assoluta numerose opere cameristiche e per pianoforte solo, collaborando con compositori quali György Kurtág, Salvatore Sciarrino, Francesco Filidei, Sylvano Bussotti, Wolfgang Rihm, Kaija Saariaho, Beat Furrer, Jonathan Harvey, Philip Glass, Thomas Larcher, Brett Dean, Magnus Lindberg, Peter Ablinger e con artisti quali Isabel Charisius, Matthias Pintscher, Marisol Montalvo, Garth Knox, Susanne Linke e il Quartetto Prometeo. Ha inciso numerosi dischi, tra cui le integrali per pianoforte di Albert Roussel, Alexander Zemlinsky e Charles Griffes, tre CD dedicati a Schumann, l'integrale delle opere di Liszt, l'album *L'anima e la danza* e un disco di rarità brahmsiane realizzato insieme a Francesco Dillon. Con il violoncellista forma anche un Duo per il quale è previsto un nuovo progetto discografico in uscita nel 2026, mentre nel 2027 celebrerà il ventennale dalla nascita. Affianca alla carriera concertistica un'intensa attività didattica presso importanti istituzioni italiane ed estere ed è docente di Pianoforte presso il Conservatorio "N. Paganini" di Genova.

IRCAM

Institut de Recherche et Coordination Acoustique/ Musique

L'Ircam, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, è uno dei più grandi centri di ricerca pubblici al mondo, dedicato sia alla creazione musicale sia alla ricerca scientifica. Questo luogo unico al mondo, in cui la prospettiva artistica si unisce all'innovazione scientifica e tecnologica, è diretto da Frank Madlener e conta oltre 160 collaboratori e collaboratrici. Le tre attività principali dell'Ircam – creazione, ricerca, trasmissione – si realizzano nella stagione concertistica parigina dell'Istituto, nelle produzioni che presenta in tutta la Francia e all'estero e in un importante appuntamento annuale, ManiFeste, che riunisce un festival internazionale e un'accademia multidisciplinare. Fondato da Pierre Boulez a Parigi, l'Ircam è associato al Centre Pompidou, sotto la tutela del Ministero della Cultura. Il laboratorio di ricerca misto STMS (Scienze e tecnologie per la musica e il suono), ospitato dall'Ircam, beneficia anche del sostegno del CNRS e dell'Università della Sorbona. Nel 2020, l'Ircam ha creato Ircam Amplify, per la commercializzazione delle innovazioni audio dell'Istituto. Vera interfaccia tra lo stato dell'arte della ricerca audio e il mondo industriale su scala globale, Ircam Amplify è un attore importante nella rivoluzione del suono del XXI secolo.

ROBIN MEIER

Computer music designer

Musicista di formazione, ha studiato composizione a Zurigo e Lucerna, conseguendo nel 2004 il diploma in composizione elettroacustica al CNR di Nizza e nel 2007 il diploma con lode in filosofia cognitiva all'École des hautes études en sciences sociales di Parigi. Al centro del suo lavoro c'è la volontà di esplorare l'emergere dell'intelligenza naturale e artificiale e il ruolo dell'uomo in un mondo di macchine. Definito "artista del futuro" da *Le Monde*, "maestro degli sciami" da *Nature* o "patetico" da *Vimeo*, le sue installazioni sono state esposte in Europa, Asia, Nord e Sud America. Ha tenuto mostre al Musée d'Art Moderne di Parigi, al Palais de Tokyo, al SIGGRAPH di Yokohama oltre che al Nikola-Lenivets di Mosca e al Sound Reasons di Nuova Delhi. Collabora con l'Ircam in qualità di computer music designer.

PIERRE CARRÉ

Ingegnere del suono

Musicista e matematico, ha conseguito numerosi premi presso il Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris nelle discipline di scrittura, orchestrazione, analisi ed estetica musicale. Parallelamente agli studi musicali, nel 2021 ha ottenuto un dottorato di ricerca in matematica applicata alla sintesi sonora presso l'Ircam, all'interno del gruppo Systèmes et Signaux Sonores: audio/acustica, strumenti. Profondamente impegnato nella creazione contemporanea e nella performance musicale, studia direzione d'orchestra e nel 2019 ha fondato un'associazione dedicata a promuovere il dialogo tra musica e arti visive. Dal 2016 collabora con Måkki Xenakis alla valorizzazione degli archivi del padre, Iannis Xenakis, figura centrale dell'avanguardia musicale e architettonica del dopoguerra. A partire da questo lavoro, ha sviluppato diversi progetti di ricerca al confine tra arte e scienza. Nel 2022 ha fatto parte del comitato scientifico della mostra retrospettiva dedicata a Iannis Xenakis alla Cité de la Musique e ha ideato uno spettacolo di luci in omaggio ai *Polytopes* per un concerto anniversario presso la Fondazione Calouste Gulbenkian di Lisbona.

CLÉMENT CERLES

Ingegnere del suono

Dal 2018 è ingegnere del suono nel team di produzione dell'Ircam, dove contribuisce alla realizzazione di progetti musicali in collaborazione con diversi compositori. Dopo aver studiato ingegneria e musica al CRR di Evry, nel 2012 ha proseguito la sua formazione nella sezione audio della Scuola Nazionale Superiore Louis-Lumière. Dopo gli studi, ha lavorato all'IRT B<>Com all'interno del dipartimento di ipermedia, dove ha collaborato con gruppi di ricerca e partner del settore audiovisivo, tra cui Radio France, France Télévisions e RFI, sull'applicazione dell'audio spazializzato in diversi contesti: dalla musica ai video fino alla realtà virtuale.

Carola Bauckholt
Foto Astrid Ackermann

Georges Aperghis
Foto Kai Bienert



Enno Poppe
Foto Harald Hoffmann



Kristine Tjøgersen
Foto Anna-Julia Granberg

VENERDÌ 29 MAGGIO 2026

**MEET DIGITAL CULTURE CENTER
MEET THEATER**

Juliet Fraser, soprano
Hannah Weirich, violino
Thomas Wegner, regia del suono

ORE 20
Durata 60'

DANCE-OFF

Carola Bauckholt ⁽¹⁹⁵⁹⁾

Coo-Cooooo-Coo? Where, where? (2024, 24')
per soprano e violino, con video di
Elizabeth Hobbs

Enno Poppe ⁽¹⁹⁶⁹⁾

Haare (2013-14, 11')
per violino
Prima esecuzione in Italia

Georges Aperghis ⁽¹⁹⁴⁵⁾

Récitations n. 5, 11, 8 (1977-78, 12')
per voce

Kristine Tjøgersen ⁽¹⁹⁸²⁾

Shape-shifters (2024, 16')
per soprano e violino con MicroKORG keyboard
e video

in collaborazione con
MEET Digital Culture Center

Tema centrale della musica di **Carola Bauckholt**, spesso ai confini con il teatro e l'installazione, è l'esame di fenomeni sonori della quotidianità e della natura, osservati per svelarne le potenzialità musicali, riprodotti spesso con tecniche strumentali estese o oggetti sonori. Formatasi nel campo delle arti visive e del teatro, prima di dedicarsi alla musica, influenzata dal teatro strumentale di Mauricio Kagel (di cui è stata allieva alla Musikhochschule di Colonia), la compositrice tedesca ha sviluppato un approccio sperimentale con la composizione, lontano da scuole e tradizioni, anche avanguardistiche, inclusivo di ogni tipo di suono, e sempre molto concreto, guidato dal materiale musicale scelto di volta in volta. La sua musica si appropria dell'ambiente acustico quotidiano, staccandolo dal suo contesto semantico, ricombinando suoni e rumori in nuove costellazioni, sviluppando originali processi musicali, creando relazioni insolite tra oggetti e strumenti. Le voci della natura permeano molti lavori come *Schlammflocke* (2010), dove le strutture musicali sono derivate da trascrizioni di versi di animali; *Brunnen* (2013), concerto per violoncello e orchestra che prende spunto dalla registrazione di una fontana in un pascolo di montagna; *Implicit Knowledge* (2020) che usa anche la registrazione di un coniglio che mangia un'anguria; *Zugvögel* (2012) e *Doppelbelichtung* (2016) basati su registrazioni di canti di uccelli; *Solastalgia* (2023) ispirato ai suoni dei ghiacciai. *Coo-Cooooo-Coo? Where, where?* si ispira invece alle creature che popolavano il Doggerland, un vasto "Giardino dell'Eden" che durante l'ultima era glaciale collegava la costa orientale dell'Inghilterra con il continente europeo. Lavoro per soprano, violino e video di animazione, presentato per la prima volta al festival di Bludenz nel 2024, creato in stretta collaborazione con l'artista Elizabeth Hobbs, scritto per Juliet Fraser e Hannah Weirich, è una sorta di teatro sonoro, dagli effetti illusori, ma anche una riflessione «sulla lotta per la sopravvivenza degli individui, della collettività e, in ultima analisi, dell'ecosistema da cui dipendiamo». Le due interpreti entrano in scena in una breve introduzione gestuale, con passi lenti, sguardi rivolti verso il pubblico, sbuffi, versi che imitano quelli di un piccione o il ronzio di una mosca, movimenti del violino usato alla fine come uno scacciamosche. Poi la voce e il violino, accompagnati dalle immagini nel video, si intrecciano con una grande varietà di tecniche esecutive, che alludono a vari animali di questo fantasioso parco a tema: ululati abbinati a pizzicati (come di kalimba), il «re re» di un piccione, suoni gutturali e frullati per dare voce a tortore e colombe, il «br br» staccatissimo per la cicala, «wohi wohi» per i gibboni, arpeggi ascendenti come risate isteriche per la iena, armonici del violino per il merlo e fischi per evocare i suoni di una foresta. Alla fine, restano suoni lenti e tenuti che imitano un po' il piccione un po' la mucca chiudendo il pezzo come un mesto addio, accompagnato dai bicordi del violino.

La natura e i suoi processi sono la primaria fonte di ispirazione anche per **Kristine Tjøgersen**, che ha spesso collaborato con ricercatori e biologi nella realizzazione dei suoi lavori, dove elementi sonori e visivi interagiscono e si influenzano a vicenda, ancora con un approccio creativo molto "ambientalista":

Dando voce alla natura nella sala da concerto, desidero che il pubblico conosca forme di vita preziose e prenda coscienza di ciò che si può perdere se gli esseri umani continuano a modificare la natura.

Esemplari alcuni suoi celebri lavori: in *Bioluminescence* (2017) l'orchestra si trasforma in uno sciame di lucciole danzanti in una sala da concerto completamente buia; nel Concerto per pianoforte e orchestra (2019) la sala da concerto si trasforma invece in una foresta artificiale, quando il pianista comincia a "piantare" degli alberi in miniatura sulle corde del pianoforte, che vengono filmati e proiettati su un grande schermo; per scrivere *Habitat* (2022), la compositrice norvegese ha studiato i luoghi dove vivono alcuni animali (come la rana banjo gigante e il gibbono) e alcuni esseri umani (i musicisti che suonano la sua musica) ricavandone la sonorità da trasferire a un trio d'archi; in *Seafloor Dawn Chorus* (2022), destinato all'Ensemble Recherche, ha sfruttato le registrazioni subacquee di gamberi, coralli e pesci della Grande Barriera Corallina; in *Night Lives* (2023), scritto per l'ensemble Cikada, ha esplorato e trasformato in musica il mondo delle creature notturne, come pipistrelli, falene, gufi, e vari microrganismi. Fonte di ispirazione per *Shape-shifters* (2024) sono stati invece gli uccelli del paradiso, i *paradiseidi* della Nuova Guinea, famosi per il piumaggio multicolore e per gli spettacolari rituali di accoppiamento, durante i quali riescono ad assumere nuove forme con precisi spostamenti delle piume, evocando per questo l'archetipo mitologico e letterario del mutaforma (*shape-shifter*). Questo lavoro – che come quello di Carola Bauckholt, è stato scritto per il duo Fraser-Weirich e presentato nello stesso concerto a Bludenz nel 2024 – si basa sui richiami e sui canti di diverse specie di questa famiglia di uccelli (la manucodia crestariccia; il falciabeco beconero e beccochiaro; la paradisea rossa, la paradisea minore, quella di Goldie e quella dell'Imperatore Guglielmo; l'uccello fucile orientale, quello magnifico, quello di Victoria), sfruttando precise tecniche di notazione sviluppate insieme alle due interpreti. Per ricreare questa voliera sonora, dove c'è spazio anche per altri uccelli, la parte del violino si muove tra armonici, glissati con "effetto gabbiano", sordi pizzicati, tremoli acutissimi, effetti di armonici. La voce a tratti imita il suono del violino, alterna fonemi, fischi, trilli gutturali, apre brevi squarci melodiosi, si distende in un ampio cantabile vocalizzato, intona un episodio misterioso, dove sembra comparire un piccione (con un «roo» uvulare su note gravi). Qua e là, la cantante si accompagna con una tastierina elettronica (microKORG), suonata anche appoggiando un peso su uno o due tasti e agendo solo sulla rotella dell'intonazione per produrre lentissimi glissati; altrove modifica la voce utilizzando un megafono giocattolo (il mini-megafono-cambia-voce di Legami). L'intero brano subisce una vera e propria metamorfosi (da mutaforma) quando parte il video (realizzato dal biologo e fotoreporter naturalistico Tim Laman) e si crea un'atmosfera da paradiso terrestre. La voce intona un lento cantabile, che si fonde con i suoni degli

uccelli e le avvolgenti armonie d'organo presenti nell'audio del filmato, ma anche con i lunghi glissati a due corde e con il controcanto di armonici del violino: «il duetto si trasforma così in una discoteca nella foresta, formando una band di accompagnamento per l'esibizione degli uccelli del paradiso».

Scenari magici compaiono anche nella musica di **Enno Poppe**, dalla grande forza immaginifica, capace di evocare fantasiose associazioni di senso, attraverso trame strumentali febbrili, molto articolate, ma costruite a partire da cellule elementari. Nei lavori per strumento solo, che il compositore considera tra i più impegnativi («[...] scrivere brani solistici è una delle cose più difficili che ci siano. Non si può nascondere nulla, ma si rischia molto rapidamente di annoiare»), è spesso il contatto diretto con gli interpreti a stimolare la fantasia del compositore, abituato a studiarne le tecniche esecutive, ma anche il modo di muoversi, di fraseggiare, di sentire. Frutto di un lungo studio insieme alla violinista Hannah Weirich, che lo ha impegnato per oltre quattro anni, è ad esempio *Haare* (2014) per violino solo, composto nell'ambito di un progetto di brani solistici dell'Ensemble Musikfabrik. Pezzo privo di suoni tenuti, usa in modo sistematico, ossessivo il glissando, sviluppandosi da una cellula iniziale di due brevi glissati contrastanti, uno ascendente e uno discendente. Attraverso procedimenti di ripetizione e interpolazione, sfruttando l'ampio spettro di possibilità coloristiche ed espressive offerte dal violino, Poppe sviluppa e varia sistematicamente il materiale di partenza ricombinando, rivisitando estremizzando le tecniche tradizionali come il vibrato, il portamento, il peso e la velocità dell'archetto, associando il glissato con un vibrato estremo, facendo lavorare le mani in modo indipendente. Ne deriva un pezzo di estrema densità, virtuosistico e iper-espressivo, come un lungo lamento accorato, dove i glissati suonano come attacchi di frasi liriche, alternati a brevi cellule melodiche, come echi, a tremoli pieni di *pathos*, quasi imploranti, a motivi di sottofondo, come sussurri. Il pezzo si dipana in un tempo elastico, attraverso cinque sezioni: solo in quella centrale il violino introduce disegni diversi, interpolando brevi cellule nervose e staccate, per poi tornare al materiale principale nella quarta sezione (*Pesante, nicht eilen*: senza fretta), con glissati suonati in fortissimo e all'unisono su due corde (*ff sempre, marcatissimo*), e nell'ultima (*Wieder ruhiger, aber nicht schleppen*: Di nuovo più calmo, ma non trascinare) dove però tutto risuona come una ripresa esausta.

Sin dall'inizio degli anni Settanta, **Georges Aperghis** ha cominciato ad esplorare i legami tra musica, testo e teatro, integrando elementi sonori, gestuali, narrativi e scenici in un unico organismo musicale, e incentrando la sua attenzione sulle possibilità tecniche ed espressive della voce. Capolavoro indiscusso di quel periodo sono le quattordici *Récitations*, per soprano solo, composte tra il 1977 e il 1978. Ciclo insieme sperimentale e ludico, nasceva dall'idea di giocare con le parole prima che con i suoni, di inventare un nuovo alfabeto utilizzando sillabe e fonemi come fossero note:

Questo principio è paragonabile alla *Klangfarbenmelodie*: una melodia fatta di colori, di valori dei suoni con tutte le loro ricchezze. Benché il materiale sillabico derivi principalmente dalla lingua francese, credo che le storie che possono raccontarsi nelle *Récitations* siano accessibili anche alle persone che non parlano il francese.

Aperghis ha lavorato sulle modalità di emissione vocale, sulle combinazioni dei fonemi, sui meccanismi della respirazione, affrontando un problema diverso in ciascuno dei 14 pezzi, partendo sempre da un nucleo elementare che gradualmente si sviluppa in una linea virtuosistica, dalle difficoltà tecniche estreme. Si tratta di montaggi asimmetrici di pochi elementi, o di ripetizioni cicliche di frammenti, ripetuti in *loop* con semplici procedimenti additivi, ma sempre imprevedibili, punteggiate da fratture ritmiche, caustiche onomatopее, grida, risate, colpi di tosse, con repentini cambi di registro, ampi salti melodici, giochi sillabici su una frase parlata, proliferazioni di figure intorno a una corda di recita, micro-montaggi di frammenti, sequenze di fonemi dal carattere percussivo. Il risultato è una nuova sintassi melodica, una lingua frantumata e incomprensibile, un caleidoscopico di effetti che fa di ciascuna *Récitation* un piccolo teatro in sé, virtuosistico ma non astratto, capace di esplorare vari affetti ed espressioni umane.

Gianluigi Mattietti

JULIET FRASER
Soprano

Nota per le sue interpretazioni al tempo stesso precise e appassionate, è specializzata nel repertorio più complesso della musica classica contemporanea. Si esibisce regolarmente come solista con ensemble quali l'Ensemble Musikfabrik, il Klangforum Wien, l'Ensemble Modern, il Quatuor Bozzini e in opere per voce ed elettronica oltre che in duo con il pianista Mark Knopfler o la violinista Hannah Weirich. È membro dell'Ensemble vocale EXAUDI, che ha co-fondato con James Weeks nel 2002.

Promuove attivamente la creazione di un nuovo repertorio e ha lavorato a stretto contatto con i compositori Georges Aperghis, Pascale Criton, Catherine Lamb, Cassandra Miller e Rebecca Saunders. È inoltre apprezzata per le sue interpretazioni di opere come *Three Voices* di Feldman, *Quatre chants pour franchir le seuil* di Grisey e *Bouchara* di Vivier. Nel 2023 ha creato VOICEBOX, un programma di formazione innovativo dedicato a cantanti specializzati in performance vocali contemporanee. Come docente ospite, ha tenuto corsi di canto per i Darmstadt Ferienkurse, la Fondation Royaumont, il Festival Mixtur e il Britten Pears Young Artist

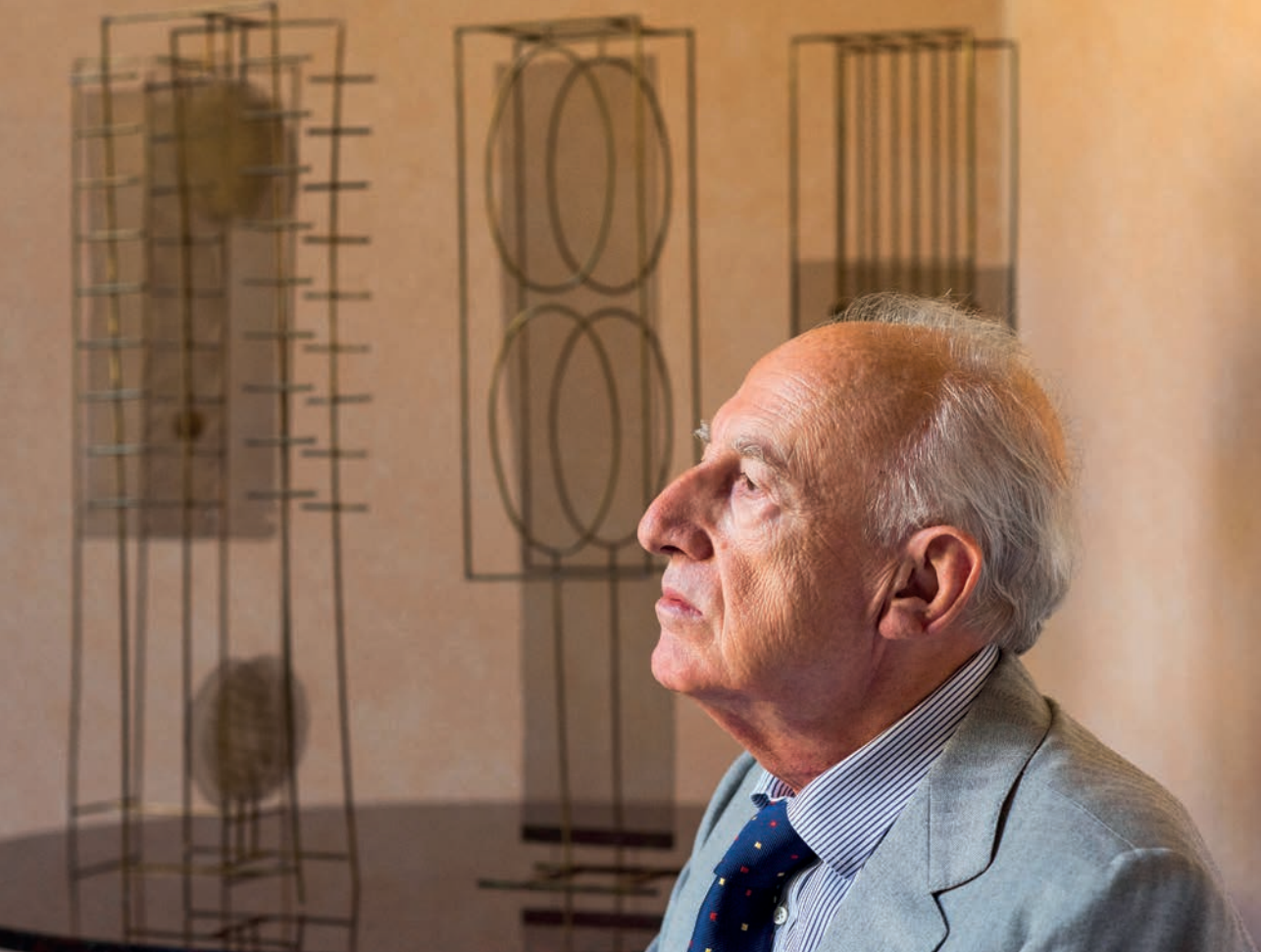
Programme, e tiene regolarmente masterclass in università e conservatori in tutta Europa. Appassionata anche di scrittura, ha pubblicato saggi per Wolke Verlag, Cambridge University Press, Sounds Now e Schott Music, oltre che su Substack. È Direttrice artistica dell'Eavesdropping Festival di Londra e nel 2023 le è stato conferito un dottorato honoris causa in musica dall'Università di Southampton.

HANNAH WEIRICH
Violinista

Ha studiato alla Hochschule für Musik und Darstellende Kunst di Stoccarda con Ingolf Turban e ha frequentato corsi di perfezionamento con Franco Gullì, Igor Ozim e Dénes Zsigmondy. Dal 1992 si esibisce in tutto il mondo con il Trio pianistico Frídegk, con il quale ha vinto numerosi premi nazionali e internazionali. Dal 2005 è membro dell'Ensemble Musikfabrik, con cui si esibisce in festival nazionali e internazionali e collabora con artisti di fama mondiale come Milica

Djordjević, Rebecca Saunders, Lisa Streich, Mauricio Kagel, György Kurtág, Helmut Lachenmann ed Enno Poppe. Dal 2011 al 2022 ha formato un Duo con il pianista Ulrich Löffler, dedicato principalmente alla musica del XX e XXI secolo e nel 2020 hanno dato il via alla serie di prime assolute di *Ritorno al futuro (Zurück in der Zukunft)*, per la quale sono state create nuove opere per violino, violino elettrico e tastiere analogiche. Come solista, si è esibita con l'Orchestra Sinfonica di Norimberga e l'Orchestra Filarmonica Statale di Cracovia, tra le altre, e collabora con l'Ensemble Resonanz, l'Ensemble Ascolta, i Neue

Vocalsolisten Stuttgart, l'Asasello Quartet e il gruppo jazz Shreefpunk. Compositori come Sarah Nemtsov, Rebecca Saunders, Lisa Streich, Georges Aperghis, Francesco Filidei ed Enno Poppe hanno scritto opere solistiche per lei. Oltre alla sua attività concertistica, svolge anche quella di insegnante presso la National Youth Orchestra and Studio Musikfabrik, l'ensemble giovanile per la musica contemporanea del Landesmusikrat NRW.



Maurizio Pollini
Foto Cosimo Filippini



Maurizio Pollini, 30° Festival Milano Musica,
16 maggio 2021, Conservatorio G. Verdi di Milano
Foto Hänninen

DOMENICA 31 MAGGIO 2026

TEATRO ALLA SCALA
RIDOTTO DEI PALCHI A. TOSCANINI

SPAZI DEL CONTEMPORANEO
IN COLLABORAZIONE
CON IL TEATRO ALLA SCALA

Yungyung Guo, pianoforte

ORE 19

Durata 60'

Wolfgang Amadeus Mozart ⁽¹⁷⁵⁶⁻¹⁷⁹¹⁾

Andante in fa maggiore KV 616 (1791, 7')

Karlheinz Stockhausen ⁽¹⁹²⁸⁻²⁰⁰⁷⁾

Klavierstück IX (1954-61, 12')

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonata per pianoforte n. 1 in do maggiore
KV 279 (1774, 11')

Liza Lim ⁽¹⁹⁶⁶⁾

Transcendental Etude (2022, 7')

Béla Bartók ⁽¹⁸⁸¹⁻¹⁹⁴⁵⁾

da *Three études* op 18 (1918)

III. Rubato - Tempo giusto, capriccioso (2')

II. Andante sostenuto (4')

Maurice Ravel ⁽¹⁸⁷⁵⁻¹⁹³⁷⁾

Jeux d'eau, M. 30 (1901, 5')

György Ligeti ⁽¹⁹²³⁻²⁰⁰⁶⁾

da *Études*, 2° libro (1988-94)

XI. En suspens (2')

XIII. L'escalier du diable (5')

Concerto della vincitrice del

Premio Maurizio Pollini istituito

da Milano Musica nell'ambito della

65ª edizione del **Concorso Pianistico**

Internazionale Ferruccio Busoni

In collaborazione con

Fondazione Ferruccio Busoni – Gustav Mahler

Il concerto della pianista cinese Yungyung Guo, classe 2003, è legato alla prima edizione del Premio Pollini, istituito nel 2025 da Milano Musica all'interno del prestigioso Concorso Busoni di Bolzano, dove il giovanissimo pianista milanese, nel 1956, fece una fugace ma sbalorditiva apparizione al posto del suo indisposto maestro Carlo Vidusso, imparando in brevissimo tempo ed eseguendo per i concorrenti i pezzi d'obbligo contemporanei selezionati per il Concorso. Lo scopo del Premio, vinto l'anno scorso da Guo, è di spronare i concorrenti a coltivare, accanto alle doti tecniche e musicali, anche lo spirito di ricerca e la curiosità intellettuale, la capacità di esplorare mondi diversi e metterli in dialogo alla ricerca di nuovi orizzonti interpretativi, ovvero le caratteristiche che hanno distinto la figura di Pollini nella musica del XX e XXI secolo. Il programma scelto da Guo rispecchia pienamente lo spirito del Premio, tessendo un *fil rouge* che lega attraverso due secoli e mezzo di storia del pianoforte creatività e ricerca, tradizione e innovazione.

Il punto di partenza è il pianoforte di **Mozart**, geniale sintesi di oltre un secolo di sperimentazione sulla scrittura e sull'evoluzione costruttiva degli strumenti a tastiera. Il programma accosta due lavori estremi della produzione di Mozart, la *Sonata in do maggiore n. 1 K. 279*, la più antica delle sonate giovanili sopravvissute, e l'*Andante in fa maggiore K. 616*, l'ultima pagina compresa nel catalogo dei lavori per pianoforte solo, sebbene sia stato composto per essere inciso nel cilindro di un organo meccanico. La *Sonata in do maggiore* era la prima di un gruppo di sonate scritte a Salisburgo o a Monaco tra la fine del 1774 e gli inizi del 1775. Nelle lettere Mozart si riferisce più volte a questo gruppo come le «*schweren Sonaten*», le sonate difficili, non tanto per il fatto di essere impegnative dal punto di vista tecnico, quanto per la ricchezza espressiva e la tensione musicale richieste all'esecutore. Il Mozart diciottenne, che già si struggeva per il teatro, riversa sulla tastiera le intermittenze del cuore, i repentini mutamenti d'umore dei suoi personaggi, dettagli che affiorano in una cadenza evitata, in una modulazione imprevedibile, in un fraseggio irregolare. Il linguaggio ha la leziosa semplicità rococò dello stile galante (basso albertino, estese fioriture, scrittura fondamentalmente a due voci), ma i sentimenti e le emozioni, specialmente nell'*Andante in fa maggiore* centrale, sono di persone in carne e ossa, non di statuine di porcellana. Il 4 maggio 1791, sei mesi prima di morire, Mozart componeva un altro Andante, sempre in fa maggiore, per una delle macchine musicali collezionate dal conte Deym, un bizzarro personaggio che aveva allestito a Vienna una *Wunderkammer* di oggetti stravaganti, tra i quali spiccavano gli automi musicali. Mozart detestava questo genere di strumenti, ma era un libero professionista e doveva accettare commissioni anche sgradite, specie in tempi di crisi come quelli seguiti alla guerra contro l'Impero ottomano. Compose un piccolo gioiello di semplicità e naturalezza espressiva, libero e svelto come un'improvvisazione, tenendo conto dei limiti tecnici imposti dal particolare medium a disposizione, che consentiva un'estensione di sole quattro ottave. Il Mozart maturo è talmente padrone della tastiera da non aver bisogno quasi di niente, un tema di tre note pescato nello stesso magazzino dell'imminente *Flauto magico*, per creare una forma perfetta e sviluppata in maniera organica, con una fantasia capace di inventare infinite variazioni per riempire di sostanza musicale un così esile vaso.

Mentre Mozart non aveva alcuna inclinazione per la tecnologia musicale, **Karlheinz Stockhausen**, all'inizio degli anni Cinquanta del Novecento, era invece completamente immerso nel mondo della musica elettronica, che sembrava la terra promessa di una nuova arte sonora posta finalmente sotto il pieno controllo della mente creativa. In realtà, Stockhausen si rese conto che alla perfezione apparente di quel genere di sperimentazione mancava quel tanto di irrazionalità, di casualità, di imprevedibilità che soltanto la musica strumentale tradizionale era in grado di manifestare. Decise, dunque, di tornare a comporre parallelamente anche per strumenti tradizionali, e di accettare la mediazione di un interprete. Quale strumento poteva essere considerato più "tradizionale" (non il più antico, ma il più emblematico della dimensione storica della musica) se non il pianoforte? All'inizio, nella prima metà del 1952, scrisse quattro piccoli pezzi, poi progettò un vasto ciclo di ventuno *Klavierstücke* suddiviso in gruppi di 4+6+1+5+3+2 pezzi, secondo una sequenza che rispecchia la matrice fondamentale del primo *Klavierstück*. Il ciclo è rimasto incompiuto dopo il XVIII scritto nel 2004 (tra il 2001 e il 2003 aveva composto il XIX). Il secondo gruppo, i sei *Klavierstücke* dal V al X più l'isolato XI, sono il nocciolo duro di questo progetto, e anche la serie più vicina all'idea originaria del ciclo. Gli ultimi due, il IX e il X, furono composti quasi contemporaneamente nel 1961, e segnano il passaggio a una fase nuova della sua produzione. Nello stesso anno, infatti, Stockhausen scrisse un testo intitolato *Erfindung und Entdeckung: Ein Beitrag zur Form-Genese* (Invenzione e scoperta: un contributo alla Forma-genesi), l'ultima importante riflessione pubblicata da Stockhausen prima dell'improvviso e prolungato silenzio teorico degli anni Sessanta, dopo il decennio di intenso lavoro critico che aveva accompagnato la sua produzione precedente. Il testo si apriva con una premessa che dichiarava il debito con *La genèse des formes vivantes* di Raymond Ruyer, un filosofo francese interessato ai temi della psicobiologia e della cibernetica. Il libro di Ruyer esplorava il concetto di morfogenesi, il processo attraverso cui gli organismi sviluppano strutture complesse: «Mentre la morfologia, insieme alla fisiologia della funzione, è la parte facile della scienza classica, la morfogenesi, al contrario, presenta il massimo di difficoltà e persino di mistero»¹. Nello stesso periodo, Stockhausen stava cominciando a riflettere sul rapporto tra ascolto e composizione, ipotizzando una sorta di ascolto creativo come elemento integrante dei processi compositivi. La prima idea del *Klavierstück IX*, per esempio, è un accordo di quattro note ribattuto a velocità costante per 139 volte partendo dal fortissimo e decrescendo fin quasi al silenzio, poi ancora altre 87 volte, sempre scemando di intensità dal fortissimo, e tutto tenendo premuto il pedale di risonanza. Nessun pianista è in grado di ottenere un attacco di suono totalmente uniforme su tutte e quattro le note dell'accordo, specie se ribattuto così tante volte, e quindi inevitabilmente l'ascoltatore percepisce un suono o l'altro come dominante in maniera casuale e cangiante, intervenendo dunque attivamente nella formazione della struttura compositiva. Pare che Aloys Kontarsky, il dedicatario della partitura e primo interprete del lavoro a Colonia il 21 maggio 1962, fosse così uniforme nel tocco da indurre Stockhausen a richiedere al

1 Raymond Ruyer, *La genèse des formes vivantes*, Flammarion, Paris 1958, p. 8: «Si la morphologie, avec la physiologie du fonctionnement, est la partie facile de la science classique, la morphogénèse présente au contraire le maximum de difficulté et même de mystère».

pianista di facilitare l'ascolto di questa dissezione percettiva. L'altra idea fondamentale è una scala cromatica ascendente formulata in valori irrazionali, chiedendo per esempio all'interprete di suonare le note in acciaccatura "il più rapidamente possibile". Le due idee si alternano costantemente dando forma al lavoro, forma che in una certa misura è determinata dalla concentrazione dell'ascolto. *Klavierstück IX* è uno dei pochi capolavori della letteratura pianistica del Novecento interpretati da Pollini, che per sua stessa ammissione aveva selezionato il suo repertorio «in base alla certezza che una determinata opera non mi avrebbe mai stancato»².

Maurice Ravel, per esempio, è un autore che Pollini ha suonato pochissimo, pur con tutto l'amore e il rispetto, ritenendo che altri pianisti lo avessero già abbondantemente e autorevolmente rappresentato. *Jeux d'eau*, scritto nel 1901 e dedicato «à mon cher Maître Gabriel Fauré», ha aperto le porte del Novecento al pianoforte francese, dimostrando le illimitate possibilità di trasformazione del suono di questo strumento. Prendendo spunto da un verso di Henri de Régnier («Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille»), Ravel trasforma il pianoforte in uno strumento dalle risonanze metalliche ed esotiche, lontane da qualunque forma di espressività romantica. La pittura sonora evocata dalle *correspondances* poetiche sfrutta anche un'armonia non convenzionale basata su intervalli di settima e di nona, ritenuti fino ad allora dissonanti. Sotto la maschera di una forma sonata si celava una rivoluzione, elegante e perfettamente calibrata ma pur sempre una rivoluzione, da cui parti un nuovo percorso per il pianoforte del Novecento.

La letteratura pianistica è sempre stata influenzata dal concetto di studio, a cominciare dalle *Clavier-Übungen* di Bach. L'aspetto didattico, però, era già obsoleto nelle *Etudes* di Chopin e di Liszt, e il Novecento ha spinto ancora più in là questa forma di ricerca artistica. I tre *Studi* op. 18, per esempio, furono il deliberato tentativo di **Béla Bartók** di lasciare il proprio marchio sulla nuova musica del suo tempo. Scritti nel 1918, a distanza di soli tre anni da quel monumento del pianoforte moderno che sono le *Etudes* di Debussy, i tre lavori di Bartók aspirano a definire il profilo di un autore che da un lato riconosce l'influenza del maestro francese e di Schönberg, ma dall'altro vuole affermare la propria e originale personalità. Il secondo Studio, infatti, sembra quasi un congedo dal pianoforte di Debussy e dal rapporto armonia-timbro tipico della musica francese, che aveva riecheggiato a lungo nei lavori di Bartók prima della guerra. Il terzo, invece, è un rutilante e capriccioso Studio di carattere ritmico, dalle tensioni armoniche prive di riferimenti tonali, che strizza l'occhio in maniera forse un po' ironica ai colleghi viennesi. L'elemento comune ai tre Studi è l'estrema sfida virtuosistica a cui è chiamato l'interprete, una fatica che lo stesso Bartók, pur ottimo pianista, a distanza di qualche anno riteneva di non poter più sostenere.

² In Maurizio Pollini. *De main de Maître*, regia di Bruno Monsiegeon, 2014.

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

TEATRO ALLA SCALA

30° FESTIVAL MILANO MUSICA

CONCERTO STRAORDINARIO
DOMENICA 16 MAGGIO 2021
ORE 19

CONSERVATORIO G. VERDI
SALA VERDI

Maurizio Pollini
pianoforte

André Richard
regia del suono

Arnold Schönberg
Drei Klavierstücke op. 11
Sechs kleine Klavierstücke op. 19

Luigi Nono
.....sofferte onde serene...
per pianoforte e nastro magnetico

Robert Schumann
Arabeske in do maggiore op. 18
Fantasia in do maggiore op. 17

per ricordare
Luciana Pestalozza e Claudio Abbado

SPONSOR ISTITUZIONALE
INTESA **SANPAOLO**

IN COLLABORAZIONE CON
 Conservatorio di Milano

Manifesto del concerto straordinario di Maurizio Pollini,
30° Festival Milano Musica, 16 maggio 2021, Conservatorio G. Verdi di Milano

A differenza di Bartók e della stragrande maggioranza di autori di Studi, **György Ligeti** non era un pianista, eppure ha scritto la più importante raccolta di *Etudes* pianistiche dell'ultimo scorcio di Novecento. Il pianoforte era alla radice dei suoi processi creativi in una maniera diversa da quella di compositori come Chopin, Debussy o Bartók. L'impossibilità di ricreare direttamente sulla tastiera il proprio immaginario sonoro, infatti, è stata per Ligeti la sfida eccitante che lo ha indotto a scrivere negli anni Ottanta e Novanta questi studi del massimo virtuosismo. «Cézanne aveva problemi con la prospettiva. – scriveva l'autore nel booklet che accompagnava la registrazione di Pierre-Laurent Aimard – Le mele e le pere nelle sue nature morte sembrano sul punto di rotolare via. Nelle sue raffigurazioni piuttosto goffe della realtà, le pieghe della tovaglia sono fatte di gesso rigido. Ma quale meraviglia ha compiuto Cézanne con le sue armonie di colore, con la geometria carica di emozione, con le sue curve, i suoi volumi e i suoi bilanciamenti di peso! Questo è ciò che vorrei ottenere: la trasformazione dell'inadeguatezza in professionalità». Il costante desiderio di esporsi all'azzardo, così intrinseco alla musica di Ligeti, si traduce in un'idea di virtuosismo che parte dal pianoforte per abbracciare innumerevoli aspetti del fenomeno musicale. *En Suspens*, che l'autore chiede di suonare «avec l'élégance du swing», sembra il fantasma di un preludio di Debussy, tutto da suonare piano e pianissimo tranne un breve crescendo alla fine come un sussulto prima dell'ultima risonanza. Le due mani seguono percorsi indipendenti e coordinati, creando un effetto di straniamento accentuato dalla presenza di una terza mano virtuale che s'interseca a volte con le altre due come una visione improvvisa. L'azzardo in questo caso è la ricerca di un "diatonismo atonale", con la sovrapposizione di due esacordi assegnati alle due mani, i tasti neri alla destra e quelli bianchi alla sinistra, un equilibrio instabile che si riflette anche nel ritmo e nel fraseggio. Stare in bilico, però, può essere anche una metafora della paura del vuoto, dell'angoscia della caduta perpetua. *L'escalier du diable*, infatti, è lo studio più lungo, cupo e drammatico dell'intero ciclo. Il titolo deriva dal nome volgare di una funzione definita nel secondo Ottocento dal matematico russo di origine tedesca Georg Cantor. La funzione di Cantor può essere descritta in maniera intuitiva come una scala con infiniti gradini a pendenza zero ma di altezza progressivamente crescente. È il tipo di paradosso reso popolare da Escher in forma visiva o da Douglas Hofstadter in maniera narrativa, fenomeni che nella realtà non possono esistere ma nella dimensione logica sì. Ligeti ha tradotto in forma musicale questa sovrapposizione di infiniti spiraliformi attraverso una sorta di moto perpetuo costruito su griglie melodiche e ritmiche che accumulano tensione sonora fino a un'implosione della materia, che genera di nuovo un'altra retta musicale verso l'infinito. Come nel mito di Sisifo, l'ascoltatore ha la sensazione di salire lentamente e faticosamente in cima a una vetta per poi ritrovarsi da capo in basso all'inizio del cammino, attanagliato da un'ansia crescente. La scrittura rispecchia questa progressione verso l'occhio del ciclone fino a disporsi su ben quattro sistemi nella parte centrale, indicata come "tutta la forza, minaccioso e maestoso". La posta dell'azzardo questa volta era troppo alta, forse, perché *L'escalier du diable* non si esaurisce nelle risonanze, bensì precipita, come detta la partitura, nel "silenzio assoluto".

Per la prova finale di pianoforte solo al Concorso Busoni, Guo ha scelto un programma che si apriva con *Transcendental Etude* della compositrice australiana **Liza Lim**, un lavoro scritto nel 2023 ed eseguito la prima volta a Melbourne l'11 giugno 2024 da Kirill Gerstein. Malgrado il titolo, il lavoro della Lim non ha niente da spartire con il virtuosismo romantico di Liszt, ma vuole essere un gesto di solidarietà per le donne e le ragazze iraniane che dal 2022 hanno coraggiosamente lottato per rompere la cappa oppressiva del regime islamico. Il lavoro inizia con la citazione di una ballata del cantante iraniano Shervin Hajipour intitolata *Baraye*, diventata l'inno della protesta. Il breve frammento melodico, ripetuto più volte in forme diverse, è sottoposto a una sorta di *stress test* temporale per metterne in luce le molteplici possibilità e diventare allo stesso tempo una metafora del desiderio di libertà e di emancipazione delle coraggiose ragazze iraniane.

Oreste Bossini



Yungyung Guo, semifinali del 65° Concorso Pianistico Internazionale "Ferruccio Busoni", 27 agosto 2025, Auditorium Bolzano
Foto Lucia Rose Buffa

YUNGYUNG GUO

Pianista

Nata a Hong Kong, ha conseguito la laurea triennale presso il Conservatorio di musica di Shanghai (SHCM) sotto la guida di Moye Chen, con cui sta proseguendo gli studi magistrali. Definita da BNN Breaking "astro nascente della scena pianistica internazionale", ha ottenuto riconoscimenti in numerosi concorsi internazionali, tra cui il terzo premio al Concorso Pianistico Internazionale di Sydney (2023), il primo premio al Gurwitz (2024) e il secondo premio al Concorso Pianistico Internazionale di New Orleans (2024) e Hong Kong (2025). È inoltre vincitrice del "Premio Maurizio Pollini" al Concorso Busoni, del Premio Finalista al Concorso Iturbi e del primo premio al Concorso di San Francisco.

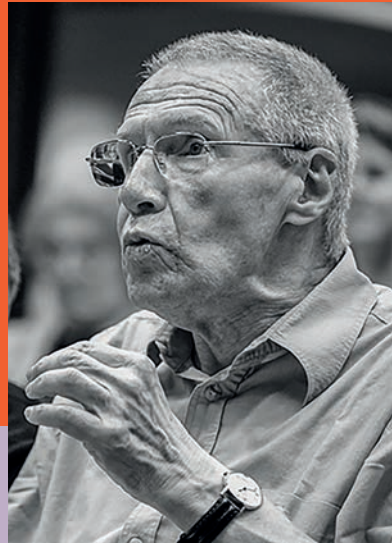
Ha inoltre ricevuto il Premio Bao Gang, la borsa di studio Lily En-Teh New Scholarship e la borsa di studio Chengxian Fu Scholarship. Nel 2024, ha vinto il Music and Dance Distinguished Performance Commendation Scheme dell'HKADC. Si è esibita come solista in importanti istituzioni musicali internazionali quali la Sydney Opera House, la Verbrugghen Hall, il National Centre for the Performing Arts (Pechino), la Shanghai Symphony Hall e Concert Hall, la Shangyin Opera House, l'Hangzhou Grand Theatre, il Tobin Centre for the Performing Arts (Texas), il Palau de la Música de València, la Sala dei Notari di Perugia, la Sala Silvestre Revueltas e il DMZ Open International Music Festival suonando con diverse orchestre, tra

cui la Sydney Symphony Orchestra, la Mexico City Philharmonic Orchestra, la Shanghai Philharmonic Orchestra, la Wuxi Symphony Orchestra, l'Orchestra di València e la Virtuosi Brunensis Orchestra, sotto la direzione di Christopher Warren-Green, Benjamin Northey, Umberto Clerici, Scott Yoo, Daye Lin, Xiao'ou Zhao e Gaddiel Dombrowner. Si dedica inoltre alla musica da camera, collaborando con artisti come Li-Wei Qin, Andrew Haveron e Bion Tsang. Nel 2025 si è esibita in recital solistici negli Stati Uniti e in Germania.

Márta e György Kurtág
con Luciana Pestalozza, in
occasione del 7° Festival Milano
Musica György Kurtág, 1998
Foto Vico Chamla



György Kurtág
Foto Andrea Felvégi



György Kurtág
Foto Andrea Felvégi

MERCOLEDÌ 3 GIUGNO 2026

AUDITORIUM ANGELICUM

UMZE - Hungarian Contemporary Music Ensemble

Oszkár Varga, violino

Péter Bársony, viola

Judit Szabó, violoncello

Zsolt Fjéjvári, contrabbasso

András Szalai, cymbalom

Aurél Holló, percussioni

Anna Molnár, soprano

Zsolt Haja, baritono

Gregory Vajda, direttore

ORE 20

Durata 75'

György Kurtág ⁽¹⁹²⁶⁾

Szálkák (Schegge) op. 6c (1973, 6')
per cymbalom

Otto duetti op. 4 (1961, 4')
per violino e cymbalom

Signes Games and Messages
brani per violino solo (6')

Scenes from a Novel op. 19 (1979-82, 20')
15 canzoni su poesie di **Rimma Dalošper** soprano,
violino, contrabbasso e cymbalom

...pas à pas - nulle part... (1993-98, 35')
per baritono, percussioni, e trio d'archi

In collaborazione con
Auditorium Angelicum

Il 19 febbraio scorso György Kurtág ha compiuto 100 anni, ne aveva 33 quando con il Quartetto op. 1 diede inizio al suo scarno catalogo, e da allora per più di un decennio fu ignorato dalla vita musicale europea fuori dall'Ungheria, prima di divenirne un protagonista riconosciuto, anche se sempre appartato. Milano Musica gli ha dedicato due festival monografici, nel 1998 e nel 2018. La originalità della posizione di Kurtág all'epoca del suo tardo esordio è evidente nei primi pezzi oggi in programma, segnati da radicale concisione. In entrambi, e nel primo dei cicli vocali che seguono, è presente il cymbalom, lo strumento popolare ungherese a fasci di corde percosse con due bacchette, che già nella seconda metà del secolo XIX era stato usato in concerto e nel teatro d'opera, e che in modo davvero rivelatore trovò posto in un capolavoro di Stravinskij, *Renard* (1915-16). A partire da *Renard*, ma ancor più nel secondo Novecento il cymbalom, superato il carattere di strumento popolare, fu sempre più presente nella ricerca compositiva, anche per la facilità con cui sono accessibili le corde e per la varietà timbrica che consente. Tra gli autori che hanno massimamente valorizzato la magia di questo strumento c'è sicuramente György Kurtág, a partire dal 1960, con brevi e folgoranti pagine per cymbalom solo, o con violino o con voce e altri strumenti. Una prima idea della varietà di colori e soluzioni sonore e della intensità poetica che la fantasia di Kurtág sa trarre dallo strumento possono offrire le quattro *Szálkák* (Schegge, un titolo preso da un poeta caro al compositore, János Pilinszky) op. 6c, che sono dedicate a Márta Fábrián, insigne solista di cymbalom. Le date scritte dal compositore sono (1962-63 X XI) 1973 XI. La successione dei tempi è "Molto agitato Sostenuto Vivo Mesto": il "Mesto" conclusivo è il pezzo più lungo (due pagine), quello dove le inflessioni "rubato" assumono un vago e lontano sapore bartokiano. Si estingue lentamente sul re grave a lungo ripetuto nell'ultima parte "pesante, strascinando".

Gli *Otto Duetti* per violino e cymbalom, datati 1960 V – 1961 I, si concludono con un brillante "Vivo" dall'estro capriccioso, dopo un "Adagio" sospeso alle soglie del silenzio. Si nota, nel quarto duetto, "Lento", l'indicazione "parlando-rubato". Lo precede la durezza del terzo duetto, "Risolto" ma ogni pezzo è nettamente individuato con grande varietà inventiva. L'op. 4 è dedicata alla violinista Judit Hevesi e a József Szalay che ne furono i primi interpreti a Budapest il 22 marzo 1963.

Segue una scelta di pagine per violino solo dalla raccolta "aperta" *Segni, giochi, messaggi*, iniziata nel 1989 e dedicata agli strumenti ad arco, al violino, o alla viola o al violoncello, soli o in diversi insiemi. In questa raccolta "aperta" Kurtág ha tracciato una sorta di diario, e solo da questo punto di vista ha fatto per gli archi qualcosa di simile a ciò che per il pianoforte rappresentano i quaderni degli *Játékok* (Giochi).

Un esempio meraviglioso di uso del cymbalom con voce e altri strumenti è offerto dall'intensissima concisione del ciclo su poesie di Rimma Daloš *Scene da un romanzo* op. 19 (1979-82), dove è affiancato da soprano, violino e contrabbasso nel dar voce alla solitudine e disperazione dopo una storia d'amore finita. Ne furono primi interpreti a Budapest l'1 ottobre 1983 il soprano Adrienne Csengery (cui il lavoro è dedicato), con András Keller al violino, Ferenc Csontos al contrabbasso e Márta Fábrián al cymbalom.

Le *Scene da un romanzo* sono il secondo ciclo composto da Kurtág su testi di Rimma Daloš nell'originale russo, subito dopo i *Messaggi di fuoco di R.V. Trousova* op.17 e prima del *Requiem per un amico* op.26 (1982-87). In una intervista del 1993 con Philippe Albéra Rimma Daloš ebbe a dire di sé stessa:

Sono nata con il cognome di Trousova circa all'epoca della morte di Stalin. Dopo i miei studi a Mosca ho sposato un ungherese – ecco perché ora mi chiamo Daloš – e lo ho seguito a Budapest... I miei primi versi risalgono agli anni Settanta. Scrivo poco e in forme brevi... Ho incontrato Kurtág all'inizio degli anni Settanta.

Rimma Daloš racconta che non collaborò alle scelte di Kurtág per il ciclo op.17, mentre poté discutere con il compositore le scelte e le omissioni delle "scene da un romanzo". Quelli di Rimma Daloš sono i primi testi che Kurtág musicò in lingua russa, attirato veementemente anche dalla loro concisione e concentrazione. Le "scene da un romanzo" prevedono un organico molto più limitato rispetto al ciclo op. 17 (composto tra il 1976 e il 1980): accanto alla voce vi sono soltanto tre strumenti, non sempre presenti tutti insieme. Nell'op.19 l'intensità e la sfaccettatissima ricchezza della scrittura strumentale di Kurtág non consentono di accostare l'organico a un piccolo complesso zigano, cui pure potrebbe apparire affine. Come in tutte le sue opere per canto e strumenti sarebbe impossibile parlare di un "accompagnamento" strumentale, o trovare una definizione unitaria e schematica al ruolo che di volta in volta assumono il violino solo, o il violino e il cymbalom, o il violino e il contrabbasso o i tre strumenti insieme. La voce intona il testo assicurandone quasi sempre la nitida percepibilità, ma in modo assai singolare. Kurtág sembra teso a usare il minor numero di mezzi possibili per evocare una massima densità di significati poetici e musicali, ripensando e trasformando musicalmente la parola. Come nei "messaggi di fuoco" dell'op. 17, anche nelle "scene da un romanzo" c'è una teatralità latente, che sembra affiorare per frammenti, per lampi improvvisi.

Il ciclo non si svolge come una narrazione; ma evoca un "destino di donna" in diversi momenti e situazioni. "Dall'incontro alla separazione, / dal saluto all'attesa/ questo è stato il mio destino di donna", dice il brevissimo testo della seconda lirica, e le stesse parole sono ripetute con musica completamente diversa nella quindicesima: la seconda è un "lamento disperato" di febbrile concitazione in tempo "molto agitato", l'ultima (nel sottotitolo definita "lamento di sconforto") porta l'indicazione "lento, desolato", e presenta un carattere di lamento esitante, quasi sospeso, dove l'insistenza su disegni cromatici discendenti (che è storicamente un vocabolo tipico del lamento e che nell'ultimo pezzo ha rilievo assoluto) conferisce nuova e intensa ricchezza di significato a un mezzo espressivo carico di storia.

Al centro del ciclo la brevissima ottava lirica, "Nudità", si affida alla voce sola, spogliandosi, per così dire, della veste strumentale con un esito della massima concentrazione, la cui insostenibile intensità, la cui "nudità" si colloca tra due pagine dove invece si concede maggior evidenza al riaffiorare alla memoria di altre musiche. Il seguente pezzo n. 9, "Valzer dell'organetto" ("Tempo di Valzer meccanico, molto irregolare") porta il sottotitolo: "Hommage à Alfred Schnittke" e del compositore sovietico sembra evocare certi gesti di cupo sarcasmo, associando a un inquietante valzer l'immagine

degli scorrevoli percorsi del tram dell'anima. Movenze di valzer si riconoscono anche all'interno della lirica che precede quella centrale, in una sezione del “Rondò” (n. 7), dove le ripetizioni, i ritorni della forma del passato cui allude il titolo sembrano lo strumento espressivo per evocare il vuoto interiore, l'inutilità della ripetizione. La memoria di musiche “altre” ha esplicita evidenza anche nell'omaggio a Mahler della quinta lirica, dove il piglio popolare (con un riferimento, al centro, ad un “tempo di Kamarinskaja”, una danza popolare russa) sembra piegarsi a disperato sarcasmo. È solo uno dei volti di un ciclo in cui si coagula un'eccezionale densità di implicazioni, e in cui il succedersi dei frammenti si mantiene sempre sul filo di una intensità conquistata alle soglie dell'afasia.

Conclude il concerto il secondo lavoro di Kurtág su testo di Beckett, il cui titolo riprende il primo verso di una poesia tratta dalle *Mirlitonnnades*: ...*pas à pas – nulle part...* *poèmes de Samuel Beckett* op. 36 (1993-1998) per baritono, trio d'archi e percussioni. La prima esecuzione ebbe luogo a Parigi il 21 ottobre 1998, con il baritono Kurt Widmer e con Hiromi Kikuchi (violino), Ken Hakii (viola), Stefan Metz (violoncello), Mircea Ardeleanu (percussione).

A Parigi aveva avuto luogo nel 1957 il primo incontro di Kurtág con un testo di Beckett, ad una rappresentazione di *Fin de partie* (su cui dopo decenni nacque l'opera che giunse sulle scene alla Scala il 15 novembre 2018 con il titolo *Samuel Beckett: Fin de partie, Scènes et monologues*). Kurtág la ricordò sempre come una esperienza fondamentale; ma soltanto dopo la morte dello scrittore (22 dicembre 1989), nel 1990-91, in *Samuel Beckett: What is the word* op. 30a e b, per la prima volta mise in musica uno scritto di Beckett, proprio l'ultimo. Anche la seconda volta, nell'op. 36, egli evitò il teatro e i libri più celebri: tra il 1993 e il 1998 compose ...*pas à pas - nulle part...*, per circa due terzi basato su versi tratti dalla raccolta di poesie in francese pubblicata nel 1978 con il titolo *Poèmes suivis de Mirlitonnnades* e ampliata negli anni seguenti.

Tra i titoli possibili Beckett aveva segnato negli appunti “Rimailles”, “Versiculets” e infine “Poèmes courts 77”, prima di approdare all'invenzione di *Mirlitonnnades*. Infatti *Mirlitonnnades* è un neologismo di Beckett da *mirliton* (zufolo) e significa “ariette” o “tiritere”. Una sola delle poesie è di dodici versi, le altre vanno da 4 a 8, e si tratta di versi di poche sillabe. A proposito del carattere apparentemente disimpegnato e occasionale di queste brevissime poesie in francese Giovanni Bogliolo (nella introduzione all'edizione Einaudi da lui curata, un testo che andrebbe citato per intero) aveva scritto:

La tiritera di parole non incide sulla realtà e si priva delle più elementari risorse del linguaggio poetico secondo un deliberato processo di scarnificazione. [...] Ciò che rimane non è il residuo di una ascesi intellettuale, [...] bensì il relitto di una catastrofe, il misero insieme degli incongrui frammenti che si sono casualmente salvati. [...] La scelta di un campo così ridotto per il fare poetico deve contare per un'opera che proprio nel rinunciare a circoscrivere la realtà, nel rifiutarsi di solleccitarla, catturarla, definirla, nella sua dolente remissività si pone come paradigma della condizione umana e insieme come antipoesia, metafora della assoluta inefabilità ma anche sconvolgente buco nero che ha assorbito e ridotto nel suo microcosmico ricettacolo tutte le tensioni scatenate dall'implosione di una coscienza.

Kurtág potrebbe condividere queste affermazioni, visto il modo in cui è stato attirato dalla scarnificazione delle *Mirlitonnnades*. Ma la intensità, davvero sconvolgente con cui ognuno dei testi è musicalmente ripensato, in pagine che raramente raggiungono o superano il minuto, conferisce una nuova dimensione ai frammenti scelti dal compositore e da lui disposti in ordine diverso. Oltre a mutare l'ordine dei pezzi, Kurtág ha aggiunto titoli, dediche e le indicazioni per gli interpreti. La poesia scelta per il titolo generale proviene dalle *Mirlitonnnades* (e può far pensare ai “passi” del breve dramma *Footfalls* del 1975, che lo stesso Beckett mise in scena a Londra l'anno dopo): “passo passo/ in nessun posto/ nessuno solo/ sa come/ piccoli passi/ in nessun posto/ ostinatamente” (trad. di G. Bogliolo). Tra i titoli aggiunti da Kurtág ce ne è uno, *Octave*, che eccezionalmente risale a Beckett, che lo aveva pensato (e poi eliminato) per la prima delle *Mirlitonnnades*, *rentrer / à la nuit*. Kurtág musicò questi otto versi due volte, facendone il terzo e il quinto dei pezzi vocali.

Le scelte e la disposizione dei testi di Kurtág sono del tutto soggettive e creano una nuova logica nella successione musicale ed espressiva. Introduzione e quattro Intermezzi sono solo strumentali; poi nel rapporto con la voce di baritono variano gli strumenti di volta in volta impiegati, tutti insieme o in diverse combinazioni. Così i mondi sonori dei tre archi e delle percussioni, nel rapporto con le poesie di Beckett, assumono in questo Kurtág una forza rivelatrice essenziale, che riesce a sorprenderci. Nella vocalità, che talvolta si caratterizza in modo estremo, il testo è sempre nettamente percepibile, ed ha sempre la forza di trasfigurazione di cui il compositore è capace in modo originalissimo.

Tra i testi figurano anche due poesie giovanili di Beckett, *Dieppe* e *elles viennent* (degli anni 1937-39). Nell'ultima parte del ciclo Kurtág ricorre ad un'altra fonte, attingendo ad una scelta di sette massime di Sébastien Chamfort (1741-1794) unite a una di Pascal, che Beckett tradusse in inglese e pubblicò con il titolo *Long after Chamfort* nella sua raccolta di poesie inglesi e francesi del 1977 (ma le aveva scritte entro il novembre 1973). “Lungo” era il tempo che le separava da Chamfort, ma il *Long* del titolo può alludere anche alla libertà della rielaborazione inglese. Kurtág inserisce per prima la massima di Pascal sul cuore dell'uomo pieno di immondizia, musicandola in francese e in inglese, con le indicazioni “ruvido” e “molto agitato”.

L'interesse di Beckett per le massime era condiviso da Kurtág, che nel 1996-99 compose un ciclo di massime di Lichtenberg per soprano e contrabbasso. Musicò tutte quelle di Beckett da Chamfort (e Pascal), in ordine diverso e inserendo in mezzo una delle *Mirlitonnnades* (*flux cause*, con il titolo *Valse*) e il quarto Intermezzo strumentale. Una in particolare suscita attenzione, quella cui Kurtág attribuisce il titolo dantesco “*lasciate ogni speranza*”, quella che definisce la speranza un furfante che ci inganna (*Hope is a knave*). Secondo i curatori della prima edizione commentata delle poesie di Beckett (2012, Sean Lawlor e John Pilling) in due occasioni Beckett associò questa massima a *Fin de partie* e citò Chamfort sotto la dedica dell'edizione inglese (*Endgame*) a due amici.

Paolo Petazzi

György Kurtág
Stsenī iz romana, op. 19

I. Pridi
Pridi, ja ruku protjanu.
Teplom svoim
tvojcholid progioniu.
O, kak davno
ja v ugolkach duši
Chraniu nenuznye groši.

II. Ot vstreči do rasstavanija
(Plač otčalnija)
Ot vstreči
do rasstavanija,
ot proščanija
do ožidanija
proleg moj babij vek.

III. Mol'ba
(Hommage à Kalmár László)
Prostité, miloserdnye,
za slabost' moju ženskuju
za to, čto poljubilja ja
dušoju jurodivogo.

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

V. Sčitaločka
(Hommage à Mahler)
Vse vybiralja –
vse progljadela.
I dostalas' mne ljubov'
izrjadno potrepannaja.

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

VII. Rondò
Govorila, nel'zja,
govorila, projdet,
govorila, govorila...
Za tumanom tech dnej
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...

Scene da un romanzo, op. 19
15 canzoni su poesie di Rimma Daloš

I. Vieni
Vieni, ecco la mia mano:
col mio calore
sciolgo il tuo gelo.
Troppo 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 Kalmár 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. Rondò
Dico: non può essere,
dico: passerà,
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. 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
nevožitel'nitsiej
v sijanii zvezdnogo nimba,
a prišlos' otvorit' dver'
zamaraškoju
s venikom v grjaznoj ruke.

XI. Snova
Ja snova ždu tebjja.
Kak dolgo
ne prichodit poslezavtra.

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

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

XIV. Byl'
Umiraet ljubov',
začataja
v vesennej
speške.
A u tebjja v sadu
rastet
trava
zabven'ja.

XV. Epilog
Plač unvni ia
Ot vstreči
do rasstavanja,
ot proščanja
do ožidanja
proleg moj babij velc.

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. Infinita serie delle 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. 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 sconcerto
Dall'incontro
alla separazione
dal saluto
all'attesa,
questo è stato il mio destino di donna.

(Traduzione di Ada Ferianis)

György Kurtág
... pas à pas – nulle part ...
Poèmes de Samuel Beckett
et Maximes de Sébastien Chamfort

... pas à pas – nulle part ...
pas à pas
nulle part
nul seul
ne sait comment
petits pas
nulle part
obstinément

le nain
le nain nonagénaire
dans un ultime murmure
de grâce au moins la bière
grandeur nature

octave
rentrer
à la nuit
au logis
allumer

éteindre voir
la nuit voir
collé à la vitre
le visage

... le tout petit macabre – Ligetinek
imagine si ceci
un jour ceci
un beau jour
imagine
si un jour
un beau jour ceci
cessait
imagine

octave (double)
rentrer
à la nuit
au logis
allumer
éteindre voir
la nuit voir
collé à la vitre
le visage

écoute-les ...
écoute-les
s'ajouter
les mots
aux mots
sans mot
les pas
aux pas
un à
un

berceuse
morte parmi
ses mouches mortes
un souffle coulis
berce l'araignée

... passo passo - in nessun posto ...
Poesie di Samuel Beckett
e Maximes de Sébastien Chamfort

... passo passo – in nessun posto ...
passo passo
in nessun posto
nessuno solo
sa come
piccoli passi
in nessun posto
ostinatamente

il nano
il nano novantenne
in un ultimo sussurro
di grazia almeno la bara
a grandezza naturale

ottava
tornarsene
di notte
a casa
accendere

spegnere vedere
la notte vedere
appiccicato al vetro
Il volto

...il piccolo macabro - Ligetinek
pensa se questo
un giorno questo
un bel giorno
pensa
se un giorno
un bel giorno questo
finisse
pensa

ottava (doppia)
tornarsene
di notte
a casa
accendere
spegnere vedere
la notte vedere
appiccicato al vetro
Il volto

Ascoltali...
ascoltali
aggiungersi
le parole
alle parole
senza parola
i passi
ai passi
uno a
uno

ninna nanna
morto tra
le sue mosche morte
uno spiffero
culla il ragnó

... d'où la voix ...
d'où
la voix qui dit
vis
d'une autre vie

elles viennent ...
elles viennent
autres et pareilles
avec chacune c'est autre et c'est pareil
avec chacune l'absence d'amour est autre
avec chacune l'absence d'amour est pareille

rève
rève
sans fin
ni trêve
à rien

apparition
son ombre une nuit
lui reparut
s'allongea pâlit
se dissolut

fous...
fous qui disiez
plus jamais
vites
redites

fin fond de néant ...
fin fond de néant
au bout de quelle guette
l'œil crut entrevoir
remuer faiblement
la tête le calma disant
ce ne fut que dans ta tête

en face le pire...
en face
le pire
jusqu'à ce
qu'il fasse rire

inventaire
somme toute
tout compte fait
un quart de milliasse
de quarts d'heure
sans compter
les temps morts

Dieppe
encore le dernier reflux
le galet mort
le demi-tour puis les pas
vers les vieilles lumières

La calma
sitôt sorti de l'ermitage
ce fut le calme après l'orange

mouvement
vieil aller
vieux arrêts
aller
absent
absent
arrêter

...da dove la voce...
da dove
la voce che dice
vivi
da un'altra vita

vengono...
vengono
uguali e diverse
con ciascuna è uguale ed è diverso
con ciascuna la mancanza d'amore è uguale
con ciascuna la mancanza d'amore è diversa

sogno
sogno
senza fine
né tregua
a nulla

apparizione
la sua ombra una notte
gli riapparve
s'allungò impallidi
si dissolse

pazzi...
pazzi che dicevate
mai più
presto
riditelo

profondità del nulla...
profondità del nulla
al limite di quale altana
l'occhio credette di scorgere
muoversi debolmente
la testa lo calmò dicendo
è stato solo nella tua testa

Il peggio di fronte...
Il peggio
di fronte
fino a che
faccia ridere

inventario
tutto sommato
a conti fatti
un quarto di millanta
quarti d'ora
senza contare
I tempi morti

Dieppe
ancora l'ultimo riflusso
I ciottoli morti
Il mezzo giro poi i passi
verso le vecchie luci

La calma
appena uscito dal romitaggio
ci fu la quiete dopo la tempesta

movimento
vecchio andare
vecchie soste
andare
assente
assente
sostare

de pied ferme ...

de pied ferme
tout en n’attendant plus
Il se passe devant
allant sans but

...levons l’ancre...

noire scœr
qui es aux enfers
à tort tranchant
et à travers
qu’est-ce que tu attends

du cœur de l’homme ... / how hollow heart

Que le cœur de l’homme est creux et plein d’ordure
how hollow heart and full
of filth thou art

sleep...

sleep till death
healeth
come ease
this life disease

oblivion, sweet oblivion

Live and clean forget from day to day,
Mop life up as fast as it dribbles away.

“Lasciate ogni speranza”

Hope is a knave befools us evermore,
Which till I lost no happiness was mine.
I strike from hell's to grave on heaven's door.
All hope abandon ye who enter in.

A shocking case

Wit in fools is something shocking
Like cabhorses galloping.

Valse

flux cause
que toute chose
tout en étant
toute chose
donc celle-là
même celle-là
tout en étant
n’est pas
parlons-en

Méditation

Le théâtre tragique a le grand inconvénient
moral de
Mettre trop d’importance à la vie et à la mort.

... une découverte bouleversante

The trouble with tragedy is the fuss it makes
About life and death and other tuppenny aches
[Wha!]

asking for salve and solace

ask all-healing, all-consoling thought
salve and solace for the woe it wrought.

a pié fermo...

a pié fermo
pur non aspettando più
si sorpassa
andando senza meta

...levare l’ancora...

nera sorella
che sei all’inferno
e decidi
a casaccio
che cosa aspetti

Sul cuore dell’uomo

Come il cuore dell’uomo è cavo e pieno di sozzura
Come sei cavo, cuore,
e pieno di sozzura

sonno...

Dormire fino alla morte
risana
vieni, rimedia
alla malattia di questa vita

oblio, dolce oblio

Vivi e tutto dimentica giorno per giorno
asciuga la vita man mano che sgocciola

“lasciate ogni speranza”

La speranza è un furfante che sempre ci inganna,
e finché non l’ho persa non ho avuto felicità.
Riprendo dalla porta d’inferno per scolpire sulla porta del cielo:
lasciate ogni speranza voi ch’entrate

un caso che colpisce

lo spirito negli sciocchi ha qualcosa di stupefacente
come cavalli da tiro che vanno al galoppo

Valzer

Flusso fa sì
che ogni cosa
pur essendo
ogni cosa
dunque quella
proprio quella
pur essendo
non è
parliamone

Riflessione

Il teatro tragico ha il grande inconveniente
morale di
annettere troppa importanza alla vita e alla morte

...una scoperta sconvolgente

Il guaio della tragedia è il chiasso che fa
su vita e morte e altri mali da due penny
[bah!]

cercando balsamo e conforto

Cerca un pensiero che tutto risani e consoli
balsamo e conforto per il male che ha fatto.

Nota: le traduzioni dal francese sono di Giovanni Bogliolo, in Samuel Beckett, *Poesie. Poèmes suivis de Mirlitonnades*, Einaudi Editore, Torino 1980. Le traduzioni dall'inglese delle traduzioni di Beckett da Chamfort e Pascal non hanno altro scopo che quello di facilitarne la lettura, e non pretendono di tener conto della meditata concisione, della metrica e delle rime del testo inglese. (Paolo Petazzi)

UMZE - HUNGARIAN CONTEMPORARY MUSIC ENSEMBLE

Fondato nel 1997, è oggi uno dei gruppi di riferimento della scena musicale ungherese. Oltre ad una propria e attiva stagione di concerti a Budapest, è regolarmente ospite in importanti festival e sale da concerto, tra i quali Carnegie Hall di New York, Wiener Festwochen, Schleswig-Holstein Musik Festival, Festival d'Avignone e Huddersfield Contemporary Music Festival. Fin dalla sua nascita, l'ensemble ha posto al centro della propria attività la commissione e la diffusione di nuove

GREGORY VAJDA

Direttore d'orchestra

È Direttore musicale della Huntsville Symphony Orchestra, Direttore principale della Transylvania State Philharmonic e della Savaria Symphony Orchestra oltre che Direttore artistico dell'UMZE Ensemble, Direttore della programmazione della Péter Eötvös Contemporary Music Foundation e artista residente dell'Ensemble francese Ars Nova. Figura di riferimento della musica contemporanea, ha diretto l'Ensemble Intercontemporain e guidato il Klangforum Wien nelle esecuzioni di *As I Crossed a Bridge of Dreams* e *Three*

composizioni. Tra le diverse prime mondiali degli ultimi 25 anni figurano *Four Poems by Anna Akhmatova* di György Kurtág, eseguita per la prima volta alla Carnegie Hall e *Fermata* di Péter Eötvös al Budapest Music Center nel marzo 2023. Sotto la direzione artistica di Zoltán Rácz, l'Ensemble è stato anche promotore di un progetto pluriennale al Müpa di Budapest, dove ha presentato le opere complete di György Ligeti. Collabora spesso con istituzioni quali la Neue Oper Wien o il Müpa di Budapest a progetti teatrali, che hanno portato alla realizzazione di spettacoli come *Into the Little Hill* di George Benjamin e *Das Gesicht im Spiegel* di Jörg Widmann.

Sisters di Péter Eötvös nell'ambito del Wiener Festwochen. Ha partecipato all'inaugurazione dell'Experimental Media and Performing Arts Center (EMPAC) presso il Rensselaer Polytechnic Institute (USA), dirigendo una performance di *Grabstein für Stephan* di György Kurtág. Tra le sue collaborazioni con importanti istituzioni figurano quella con l'Opera di Stato di Amburgo dove ha diretto un dittico Bartók - Eötvös (*Il castello del Duca Barabliù* e *Senza Sangue*) e il suo debutto al Festival di Salisburgo con la Filarmonica di Vienna nell'opera di Bartók.

Dal 2005 è sostenuto dalla New Hungarian Music Association, erede spirituale della New Hungarian Music Society fondata nel 1911 da Béla Bartók e Zoltán Kodály. Alla nascita dell'Associazione, nel 2005, aderirono importanti musicisti ungheresi, tra cui György Ligeti, György Kurtág, Péter Eötvös, Ferenc Rados, Miklós Perényi e Zoltán Jeney. Oggi, la direzione artistica dell'Ensemble è affidata a Gregory Vajda, mentre il compositore Balázs Horváth ne è il Presidente.

All'attività di direttore affianca quella di compositore. Nel 2011 ha presentato in anteprima negli Stati Uniti la sua opera *Duevoe* con l'Oregon Symphony, precedentemente registrata con l'Orchestra Sinfonica della Radio Ungherese, nonché la sua opera in un atto *Barbie Blue*. Lo stesso anno ha presentato in anteprima la sua opera *Czardas Obstine* per pianoforte e orchestra al Round Top Festival oltre che la sua opera da camera *The Giant Baby* al New Theater di Budapest e la sua composizione per il film muto *La Folla* (*The Crowd*) all'Auditorium del Louvre, con il pianista Jay Gottlieb.

Tōru Takemitsu



Dai Fijikura
Foto di Taichi Nishimaki



Georg Friedrich Haas
Foto di Substantia Jones



Unsuk Chin
Foto di Bonsook Koo

SABATO 6 GIUGNO 2026

CONSERVATORIO G. VERDI DI MILANO
SALA VERDI

**Ensemble del Conservatorio di Musica
G. Verdi di Milano**

Progetto nell'ambito di m2c Istituto
di musica moderna e contemporanea
del Conservatorio di Milano

ORE 20

Durata 60'

Georg Friedrich Haas (1953)

Tria ex uno. Sextett nach Josquin Desprez (2001, 15')
per flauto (flauto in sol), clarinetto (clarinetto basso),
pianoforte, percussioni, violino, violoncello

Tōru Takemitsu (1930-1996)

Rain spell (1982, 9')
per flauto, clarinetto, arpa, pianoforte, vibrafono

Dai Fujikura (1977)

Abandoned Time (2004, 10')
per chitarra elettrica ed ensemble

Unsuk Chin (1961)

Akrostichon-Wortspiel - Seven scenes from fairy-tales
(1991-93, 17')
per ensemble
I. Versteckspiel
II. Das Rätsel von den drei magischen Toren
III. Die Spielregel - sträwkcür tieZ
IV. Vier Jahreszeiten in fünf Strophen
V. Domifare S
VI. Das Beliebigkeitsspiel
VII. Aus der alten Zeit

Produzione

Conservatorio G. Verdi di Milano

Lontananze Takemitsu, Haas, Chin, Fujikura

Non sempre lineare o privo di nodi da sciogliere può rivelarsi il rapporto del compositore con il pensiero, gli strumenti, le tecniche, le forme di ascolto e di consumo musicale afferenti alla propria origine e cultura di appartenenza. La ricerca di un equilibrio fra una dimensione creativa personale, la coscienza delle proprie radici e il fascino esercitato da altre culture può comportare scelte complesse, talvolta sofferte (strade intraprese e poi abbandonate o viceversa), ma spesso cruciali nella vita di un autore, nella formalizzazione delle idee compositive e negli esiti ad esse legati.

Attinenti a questo tema e disposti in un arco di tempo che dagli anni '70 si riverbera fino ai nostri giorni, i brani in programma permettono di mettere a fuoco alcuni fra i valori relativi legati al concetto di *lontananza*, considerato da più punti di vista e in differenti accezioni. Tali valori relativi sembrerebbero infatti incrociarsi entrando in risonanza fra loro nelle traiettorie artistiche di compositori di generazioni diverse come Takemitsu (nato nel 1930), Haas (1953), Chin (1961) e Fujikura (1977).

Sappiamo che Tōru Takemitsu – autore, nel 1972, di un'opera dal titolo emblematico come *Distance* per oboe e *shō* (definibile come “organo a bocca” della tradizione giapponese) – agli inizi del suo percorso è affascinato da certe qualità tecniche ed estetiche della musica europea riconducibili soprattutto, com'è noto, a Debussy e Messiaen ma anche alle microforme a specchio di Webern. In quel periodo Takemitsu disconosce, per scelta, la musica del proprio paese: la studierà e riscoprirà solo in seguito, incoraggiato fra l'altro da John Cage, integrandone alcuni aspetti (soprattutto in senso mistico e filosofico) nel proprio pensiero compositivo.

Compiuti gli studi in Corea, Unsuk Chin si perfeziona e si stabilisce a Berlino, ambiente ove cerca e trova la propria dimensione espressiva sempre tenendosi a debita *distanza* dal suono standardizzato e da un tipo di orchestrazione accademica da lei percepiti e definiti, senza mezzi termini, come «relitti della musica europea dell'Ottocento».

Anche Dai Fujikura si trasferisce in Europa in giovane età e, come Chin, mostra talvolta un interesse verso le possibilità di interazione fra strumenti etnici (non solo orientali) ed europei, ma tale prospettiva – quando c'è – non pare assumere un ruolo centrale. Il compositore giapponese si muove nel quadro di una logica estetica fluida e la sua ricerca si concentra principalmente sul fattore timbrico e le deformazioni della dimensione temporale.

In ambiti analoghi lavora anche Georg Friedrich Haas, ma dilatando lo spazio-tempo della forma fra le componenti dello spettro del suono: a partire da qui il compositore austriaco riesce a mantenere, in certi casi esplicitamente, un filo teso fra le distanze che ci separano dai punti-chiave della storia musicale europea – storia antica (polifonia) e più recente (armonia-spettralismo) – ma apre al contempo alla nostra percezione inquietanti varchi verso l'ignoto.

Possiamo riscontrare tratti comuni in questi compositori? In due aspetti complementari: anzitutto notando, tecnicamente e acusticamente, la presenza di alcuni *distanziamenti* dal colore e dalla fisicità storicizzata degli strumenti europei; e poi riscontrando un'apertura verso campi di altezze non temperate, un *avvicinamento* verso nuove dimensioni armonico-timbriche attraverso lenti d'ingrandimento puntate su microin-

tervalli e battimenti, viaggiando nel micromondo – trasformato in immenso oceano – dello spettro del suono. Potrebbe allora trattarsi, per il compositore, di misurare lo spazio che ci separa da qualcosa e così poter immaginare «una nuova distanza tra l'oggetto musicale e noi»: non a caso proprio in questi termini, nel 1960, Stravinskij si riferiva alle composizioni di Anton Webern. D'altro canto, ritornando al rapporto Oriente-Occidente, se il concetto stesso di *oggetto musicale* si lega ai tratti-cardine del pensiero europeo (costruzione della forma come sistema di relazioni, come architettura e processo nel tempo) ma storicamente estranei alla tradizione orientale, potremo comprendere molto bene la portata delle influenze reciproche e il fascino che questi due mondi hanno esercitato, l'uno verso l'altro, nella storia musicale degli ultimi due secoli. Molti compositori asiatici di generazioni recenti venuti presto in contatto con la cultura musicale europea hanno cercato punti di sintonia con forme compositive che mirano verso un'*immersione* nel suono attraverso l'impiego di tecniche spettrali o di *nuances* microtonali: ciò significa liberare potenzialità nascoste e porsi in grado di percepire queste nuove prossimità inscrivendo, dunque, il tema del dialogo fra culture in una cornice ancora più ampia. Ma fare uno zoom nel suono significa inevitabilmente fare i conti con la dimensione *tempo*. E in tal senso le direzioni di ricerca sono molteplici. Dilatare il tempo della percezione (non è questo, forse, un dato peculiare della cultura orientale?) potrebbe infatti anche significare misurare l'abisso che ci unisce alla musica sacra antica (Haas-Josquin Desprez - *Tria ex uno*); oppure, al contrario, frammentarlo, dismetterne la presunta continuità grazie alle incursioni e alle distorsioni provocate dal suono rock di una chitarra elettrica (Fujikura - *Abandoned time*); avvicinarci con i suoni e i silenzi al mistero della natura, lasciarla entrare e sospenderla in noi interpretandone i segni come grandi cicli rituali di morte-rinascita (Takemitsu - *Rain spell*); fare a pezzi le parole conosciute, tenerle a distanza, scioglierle in microcellule di suono e poi reinventarle nel canto in vorticosi oppure rarefatti giochi enigmatici per riuscire a convogliarle verso un più profondo livello semantico (Chin - *Akrostichon-Wortspiel*). Lontananze da misurare, distanze da percorrere, nuove prossimità da conquistare. La musica possiede (anche) questi poteri.

Nel segno ricorrente di un sensibile rapporto con la storia **Georg Friedrich Haas** sceglie, quale punto di partenza di *Tria ex uno*, la seconda sezione dell'*Agnus Dei* di Josquin Desprez tratto dalla *Missa “L'homme armé”* (di incerta datazione, ma presumibilmente composta verso la fine del Quattrocento). Si tratta di un saggio di altissimo ingegno musicale che utilizza una melodia profana preesistente, ponendola al centro di un elaborato processo compositivo. È infatti un canone mensurale, definito “*di prolazione*”, basato quindi sull'idea di una sola linea melodica in grado di specchiare sé stessa in altre due voci che vi si sovrappongono con autonome e proporzionali velocità di scorrimento (rispettivamente 1:2 e 1:3). Haas studia i tratti distintivi della breve sequenza originale di Josquin: in primo luogo quel senso di inafferrabilità temporale dato dalla sfasatura metrico-ritmica tra le tre voci che si sovrappongono a velocità diverse; poi il clima concentrato e sacrale derivante dall'impianto modale (dorico autentico con *finalis re*). La macroforma di *Tria ex uno* è divisa in tre sezioni chiuse che

possiamo leggere come un allontanamento progressivo dall'originale diviso in tre passi distinti: 1) presentazione del canone: le tre voci sono affidate in modo continuativo a violino, violoncello e clarinetto basso. 2) variazione timbrica: qui le tre linee si scindono in un'orchestrazione frammentata (con tecniche analoghe a quelle del *Ricercare a sei* di Bach orchestrato da Webern) in modo che gli strumenti, alternandosi a brevissima distanza, ne evidenzino gli snodi intervallari colorando le cellule costitutive dentro una texture complessiva. Tale divisionismo timbrico si evolve aggiungendo all'organico precedente flauto contralto, pianoforte e vibrafono. 3) variazione macroscopica: è la sezione più lunga, che marca una distanza esponenziale dall'originale di Josquin, ne proietta e moltiplica le potenzialità mantenendo attivi legami sfumati ma percepibili. Mentre la timbrica si amplifica con nuovi strumenti a percussione, vi è qui un'enorme dilatazione, uno *stretching* dello spazio temporale e delle inflessioni del canone che persistono ora come fantasmi latenti dentro il suono di Haas. Suoni-pedale insistiti sui quali estendere e sovrapporre tecniche microtonali e spettrali con il perno del re su tutti e l'ambiguità del fa naturale che non fa parte dello spettro di re, ma che rappresenta l'ombra lunga della scala modale di Josquin: come ha scritto l'autore a proposito del suo *Quartetto n° 2* «la tradizione traspare ripetutamente, ma appare come qualcosa di perduto, lontano, offuscato». Nel terzo brano di *Tria ex uno*, nella scoperta di ciò che si cela nel corpo di una forma antica, il tempo vive di oscillazioni tra spinte energetiche e momenti di stasi sofferta, alternando la conquista di pulsazioni isocrone alla conseguente perdita in successive liquefazioni, in suoni lunghi, in uno sfaldamento del materiale al quale assistiamo con stupore e commozione.

«Un tempo credevo che fare musica significasse proiettarsi in un enorme specchio chiamato Occidente. Entrando in contatto con la musica tradizionale giapponese, ho capito che c'è un altro specchio». In *Rain spell* – brano di **Tōru Takemitsu** collegato, insieme ad altri, al grande *ciclo della pioggia* – entrano soprattutto aspetti legati al concetto estetico-filosofico “*ma*”, al rapporto con la natura, al respiro dei suoni e a ciò che li connette, attivamente, al silenzio.

Il brano è scritto in notazione proporzionale, senza linee di battuta: per gli esecutori le relazioni di tempo sono da interpretare graficamente, in modo da eliminare rigidzze in un fraseggio del tutto non misurato da ricorrenze metriche o attraversato da pulsazioni periodiche. L'accordatura dell'arpa prevede spostamenti di un quarto di tono su ben cinque corde, estendendo così le proprietà specifiche di uno strumento a pizzico come il *koto* giapponese. Alcuni episodi solistici (flauto e clarinetto) o di sottogruppi dell'organico tendono a creare una rarefazione e al contempo un maggiore grado di tensione del tempo percepito: qui, forse, ciò che sottende alla filosofia “*ma*” si fa davvero tangibile:

Qualche volta la mia musica segue il disegno di un giardino già esistente. Altre volte può aderire alla forma di un giardino immaginario, che io ho schizzato. Il tempo, nella mia musica, può corrispondere alla durata della mia passeggiata per questi giardini.

Tuttavia la fusione fra i timbri, avvolta nel mistero delle loro segrete corrispondenze, rimane il dato più ammaliante di questo pezzo. Il pianoforte con suoni pizzicati o smorzati con le dita sulle corde, il vibrafono suonato con l'arco, gli aspri pizzicati con l'unghia o *près de la table* per l'arpa, i multifonici degli strumenti a fiato contribuiscono a formare textures di materia liquida fatta di dialoghi in risonanza. Anche i gesti più

rapidi e talvolta energici paiono rimanere sospesi, senza definite direzionalità, come distanziati fra loro e destinati a trasformare la loro essenza, sfumando in un fondale silenzioso che ne è stato la loro origine.

Il compositore giapponese **Dai Fujikura** è dotato di una grande e libera sensibilità per il suono in quanto materia fisica tangibile (in un'intervista, con una punta di divertito rigore classificatorio, ha paragonato i timbri strumentali ai sapori e alla consistenza dei cibi). Nel suo ampio catalogo sono comprese alcune opere mosse da un interesse per strumenti appartenenti alla tradizione giapponese: *shō* e *koto*, per esempio (impiegati insieme a oboe, clarinetto e viola nell'affascinante *Okeanos breeze*), oppure strumenti a percussione provenienti da vari paesi e scovati, anche casualmente, nelle case di colleghi musicisti. Tale scelta, però, rappresenta per Fujikura una fra le risorse possibili nell'ambito di contesti differenziati, reinventati di continuo di opera in opera. La sua poetica è cangiante e necessita di tener vivo il puro intento di immaginare imprevedibili accostamenti timbrici e avventure nel suono, fuori da schemi precostituiti.

In *Abandoned time* è la chitarra elettrica a giocare un ruolo “esotico” (in quanto proveniente da altre e lontane aree) oltre che solistico, rispetto al gruppo di strumenti dell'ensemble: flauto, clarinetto, pianoforte, percussioni, violino, viola, violoncello e contrabbasso. L'idea parte da una curiosa motivazione autobiografica:

Mentre scrivevo questo pezzo, pensavo alla mia vita al liceo, subito dopo essermi trasferito dal Giappone al Regno Unito. Vivevo in un ostello in cui ogni singolo ragazzo aspirava a suonare la chitarra. Ricordo di aver sentito la stessa frase di musica pop suonata male più e più volte dalle stanze vicine del dormitorio.

Quanto alle tecniche impiegate, l'autore precisa:

Ricordo di aver voluto usare le tecniche classiche della chitarra rock, come il *finger tapping*, i *palm mutes*, il *bending* della nota spingendo la corda verso l'alto - tutte quelle cose che si possono sentire e vedere in un video musicale rock: molto diverse dal modo pianissimo di usare la chitarra elettrica che a volte vedo nella musica contemporanea. Il vibrafono e il pianoforte estendono gli armonici suonati sulla chitarra elettrica e alcune armonie tese affidate all'ensemble sono l'estensione e l'effetto del suono del *wah-wah* sul pedale di distorsione di una chitarra elettrica.

Fin dall'inizio notiamo una totale aperiodicità degli elementi in gioco, calata in un montaggio di vari metri e metronomi cangianti: diversi caratteri si alternano quindi a breve distanza tra estremità energetiche e momenti statici. La chitarra elettrica è sfruttata da un lato in senso virtuosistico-violento, dall'altro in un mood di sospesa improvvisazione meditativa. È significativa sia l'indicazione iniziale (“*guitar: Heavy rock sound, like Les Paul guitar through Marshall valve amplifier*”), sia quella successiva riferita alle parti più melodiche (“*Fender Stratocaster medium valve distortion*”). Il principio di non linearità evocato anche dal titolo del pezzo si rinnova poi nell'alternanza di tre aree più ampie: le sonorità liquide e risonanti (pianoforte e vibrafono) in una sezione dove la chitarra tace; gli episodi ultra veloci con figure rock-metal della chitarra elettrica in accumulazione verso un climax parossistico; la melodia improvvisativa portata a chiudere il brano in una coda calma, sospesa su una delicata respirazione tra archi e legni: un finale di grande bellezza, enigmatico come una domanda destinata a rimanere aperta.

Presentato in forma parziale in Olanda nel 1991, *Akrostichon-Wortspiel* di **Un Suk Chin** ebbe la sua prima esecuzione completa nel 1993 alla Queen Elizabeth Hall di Londra con la direzione di George Benjamin. Scritto per voce femminile e ensemble, comprende sette scene ispirate ad altrettante situazioni tratte da *La storia infinita* di Michael Ende e *Alice attraverso lo specchio* di Lewis Carroll.

La compositrice coreana specifica:

Ho elaborato in modi diversi i testi selezionati: a volte le consonanti e le vocali sono state unite casualmente, altre volte le parole vengono lette in senso inverso in modo che ne rimanga solo il significato simbolico. Tutti e sette i brani sono costruiti attorno a un centro tonale prevalente ma sono completamente differenziati l'uno dall'altro nei loro mezzi espressivi. Ciascuno ritrae una situazione o uno stato emotivo diverso, dedotto dal clima delle fiabe, che va dal luminoso al grottesco.

Ed è proprio la costante invenzione di nuove parole/suono che dà vita alla parte vocale: *un'ars combinatoria* che ci stupisce sottraendo l'evidenza di un primo e usurato livello semantico per entrare nella sfera del mistero: ascoltiamo quindi, quasi venissero evocate formule magiche, una lingua sconosciuta ma musicalissima, i cui fonemi sono puro suono in grado di contrastare oppure assecondare il carattere dei brani e le qualità dei timbri strumentali con strategica efficacia espressiva. In relazione all'aspetto timbrico e all'orchestrazione nelle sue composizioni Unsuk Chin ha dichiarato:

Mi è stato spesso chiesto cosa significhi per me essere una compositrice asiatica, ma il background o la nazionalità non sono così importanti. Forse potrei dire che la mia avversione per il suono tipicamente prodotto da un'orchestra europea deriva in parte dal mio background culturale.

In *Akrostichon-Wortspiel* l'accordatura di alcuni strumenti viene alzata tra un quarto e un sesto di tono per ottenere una raffinata aura microtonale che convive con il sistema temperato, mentre alla voce femminile è lasciato un certo margine di autonomia nell'oscillare liberamente tra questi differenti sistemi di altezze.

1. **Versteckspiel** (*Nascondino*). Atmosfera sospesa, quasi evanescente, basata sulla costante dialettica fra momenti preparatori in tempo lento (centri gravitazionali su uno o due suoni lunghi) e figure molto mobili (campi armonici sommati in arpeggi-cluster). La voce si dispone spesso in ribattuti veloci anche sussurrati (come virtuosistici scioglilingua) e, nei suoni lunghi, con portamenti e glissandi. L'ensemble crea un fantastico tessuto risonante punteggiato con mandolino, arpa, pianoforte e differenziati quanto raffinati tocchi di percussioni.

2. **Das Rätsel von den drei magischen Toren** (*L'enigma delle tre porte magiche*). Carattere violento e marcato (*Energisch und grotesk*) con un grado di tensione sempre presente. Alla voce è richiesto un timbro crudo, "possibilmente senza vibrato". Anche qui notiamo un assetto fraseologico ricorrente diviso in due gesti principali: attacchi forti e improvvisi in rapide figure discendenti, seguiti da code di suono tenue da parte della voce e dei legni.

3. **Die Spielregel – sträwkcür tieZ** (*La regola del gioco*). Velocissimo, mette in gioco un tessuto vorticoso, ondiforme, brulicante e poliritmico di tutti gli strumenti sul quale si staglia la voce in alternanza fra legato e staccato.

4. **Vier Jahreszeiten in fünf Strophen** (*Quattro stagioni in cinque strofe*). In un clima misterioso (*Langsam und getragen*) che scaturisce dalle oscurità del clarinetto basso, la voce alterna frasi in sprechgesang sussurrato nel registro grave a brevi e diafane linee acute (fischiando) moltiplicate in poliritmia dal flauto in sol (anch'esso, spesso, fischiando) e dagli armonici degli archi.

5. **Domifare S** Reca l'indicazione *weich und fließend* (*morbido e scorrevole*) ed è unito senza cesure al brano precedente. Il tono iniziale è dolce, consonante, avvolgente, legatissimo, inizialmente su un luminoso accordo-spettro di re destinato però a evolvere in una sempre più fitta e ambigua texture eterofonica. Dal la acuto partono, per tutti gli strumenti, figure discendenti e sempre più ampie verso il registro grave: anche per la voce, che alla fine deve percorrere tutto il registro da la4 a la2. Lo pseudo "testo" palesa un gioco di graduale trasformazione sulle sillabe/nomi delle note: dapprima conformi ai suoni reali, poi a poco a poco, in modo inquietante, non più corrispondenti.

6. **Das Beliebigkeitsspiel** (*Gioco della casualità*). Calato in un metro di 5/8 (*Rasch und lustig*) in un carattere molto ritmico e pulsato, preciso, scherzando. La voce canta, con precisione e ironia, solo lettere dell'alfabeto inglese innescando con gli strumenti un tessuto virtuosistico basato su stringhe di scale diatoniche differenti.

7. **Aus der alten Zeit** (*Da un tempo passato*). La nota chiave da cui tutto scaturisce è il si: come una lama affondata lentamente ma con forza inesorabile nei vari registri, questo suono genera grandi quantità di battimenti, un'instabilità data dall'intonazione microtonale di alcuni strumenti. I battimenti si amplificano poi in un tessuto, aggrovigliato in gruppi ornamentali adiacenti fino a svelare un'inflessione drammatica, un lamento insistito di dolorosa potenza espressiva. Come accade nell'opera lirica che Unsuk Chin ha composto nei primi anni Duemila, di nuovo rileggendo Lewis Carroll (*Alice in Wonderland*), le premesse potenzialmente giocose (il *nonsense*, il ribaltamento della logica) possono trasformarsi in qualcosa di psicologicamente feroce, in un mondo capovolto di perturbante violenza.

Mauro Bonifacio

**m2c ISTITUTO DI MUSICA
MODERNA E CONTEMPORANEA**

m2c è un istituto del Conservatorio di Milano. Nato nel 2018 per iniziativa di Mauro Bonifacio, ha lo scopo di promuovere e realizzare progetti dedicati alla musica del Novecento e alla musica contemporanea attraverso una programmazione organicamente concepita nel quadro di una duplice valenza di carattere didattico e di produzione. Concerti, laboratori, incontri, seminari, lezioni aperte, sessioni di studio e di prova: questi sono i luoghi di lavoro di m2c. Intorno ad alcune linee tematiche di riferimento viene

definita ogni anno una serie di proposte distribuite fra primavera e autunno nella stagione CONTATTI. Ne sono protagonisti gli studenti del Conservatorio di Milano che lavorano nel rapporto con i loro docenti e in collaborazione con enti esterni o artisti ospiti, portando i risultati alla prova del pubblico. Crediamo fermamente nella necessità di poter leggere il tempo presente studiando e ascoltando la musica più recente. m2c significa infatti "dalla musica Moderna alla Contemporanea", affinché lo sguardo retrospettivo sia quindi sempre contemporaneamente rivolto in avanti. L'obiettivo principale è quello di

trasmettere ai giovani musicisti cultura, tecniche e conoscenze interpretative legate alle più significative opere di musica recente e contemporanea, offrendo loro la possibilità di vivere indispensabili esperienze didattiche insieme a produzioni di alto livello. Il Conservatorio di Milano e m2c si muovono da tempo in questa direzione creando attività in sinergia con tutte le componenti istituzionali e realizzando alcuni specifici obiettivi grazie a collaborazioni di determinante importanza come quella che da anni ci lega al Festival Milano Musica. Con Milano Musica abbiamo proposto, negli

ultimi anni, capolavori come *Hymnen* di Stockhausen, *Vanitas* di Sciarrino, *Der Kaiser von Atlantis* di Ullmann, *Professor Bad Trip* di Romitelli, *le Ballate* di Filidei nel 2025. Quest'anno la collaborazione si concretizza, in occasione del concerto conclusivo del Festival, in un programma con pagine di Tōru Takemitsu, Georg Friedrich Haas, Unsuk Chin e Dai Fujikura, per la preparazione del quale studentesse e studenti godranno del consueto tutoraggio di mdi ensemble. Occasione preziosa di crescita formativa e professionale.

Vittorio Parisi, Massimo Marchi,
Andrea Rebaudengo
m2c Conservatorio di Milano

Ensemble del Conservatorio G. Verdi di Milano,
33° Festival Milano Musica, 8 giugno 2024
Foto Studio Hänninen





Indice

15	<i>Lontananze creative... e pancromatiche</i> di Cecilia Balestra
17	Testo introduttivo di Paolo Petazzi
19	35° Festival Milano Musica
23	Programma generale
36	Concerti sinfonici e cameristici, musica elettronica e video, teatro musicale
39	Concerto 1. Testo di Paolo Petazzi
43	Concerto 2. Testo di Veniero Rizzardi
47	Concerto 3. Testo di Oreste Bossini
55	Concerti 4-5. Testi di Paolo Petazzi e Stefano Gervasoni
67	Performance 6. <i>Signal in Milano</i>
71	Concerto 7. Testo di Paolo Petazzi
77	Concerti 8-9. Testi di Gianluigi Mattiotti
85	Concerto 10. Testi di Ingrid Pustijanac e Giovanni Verrando
97	Concerto 11. Testo di Gianluigi Mattiotti
101	Concerto 12. Testo di Fabrizio Ottaviucci
107	Concerti 13-14. Testo di Paolo Petazzi
117	Concerti 15-20. Testo di Cecilia Balestra e Minh-Tâm Nguyen
123	Concerto 21. Testo di Veniero Rizzardi
133	Concerto 22. Testi di Gianluigi Mattiotti e Jérôme Combier
141	Concerti 23-24. Testi di Gianluigi Mattiotti e Riccardo Nova
153	Concerto 25. Testo di Gianluigi Mattiotti
159	Concerto 26. Testo di Oreste Bossini
167	Concerto 27. Testo di Paolo Petazzi
179	Concerto 28. Testo di Mauro Bonifacio

Edizioni del Teatro alla Scala
Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

RESPONSABILE SCIENTIFICO E EDITORIALE
Raffaele Mellace

CAPO UFFICIO EDIZIONI
Anna Paniale

IL VOLUME È A CURA DI
Cecilia Balestra
Paolo Petazzi

REDAZIONE
Davide Parolin
Federico Zavanelli

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE
Bruno Stucchi - Dinamomilano

Immagine di copertina e dettagli interni
Piero Dorazio, *Serpente* (dettaglio), 1963

Collezione Intesa Sanpaolo | Gallerie d'Italia - Milano
Patrimonio Artistico Intesa Sanpaolo /
foto Paolo Vandrash, Milano
© Piero Dorazio, by SIAE

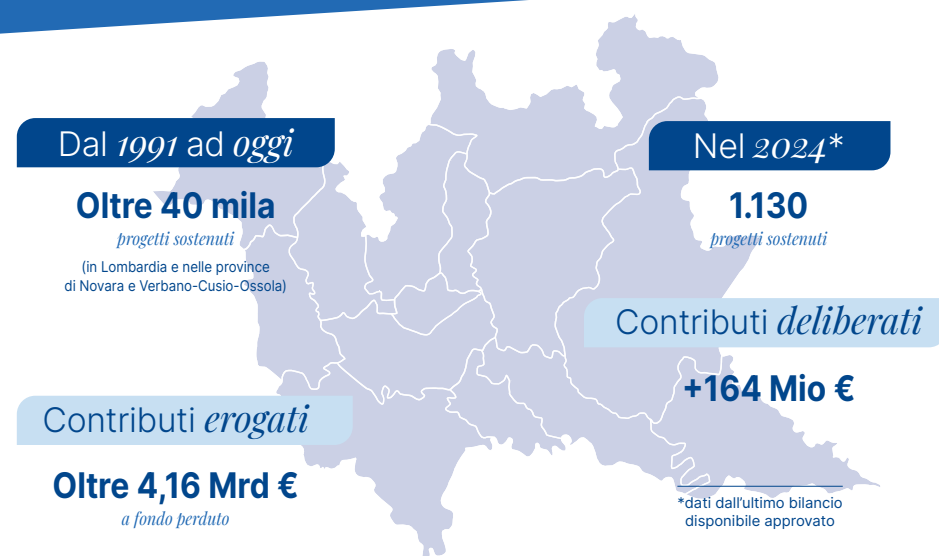
Siamo disposti a regolare eventuali diritti di riproduzione per quelle immagini
per cui non sia stato possibile reperire la fonte.

La Direzione del Festival si riserva il diritto di apportare al programma i cambiamenti
resi necessari da esigenze tecniche o per causa di forza maggiore.



Da oltre 30 anni al fianco delle comunità

La **Fondazione Cariplo** sostiene da oltre 30 anni la crescita delle comunità, promuovendo **coesione sociale**, **contrasto alle disuguaglianze** e **sviluppo del territorio**. Con le proprie risorse economiche, progettuali e professionali, lavora sul territorio per rispondere ai bisogni emergenti e generare valore condiviso. **Fondazione Cariplo è un enzima che si attiva insieme al Terzo Settore per contrastare i bisogni emergenti.**



Linee strategiche per il futuro

Nell'ambito della sua missione, con al centro il **rafforzamento delle comunità**, Fondazione Cariplo si è data **4 linee di indirizzo strategico**.

- Creare valore condiviso attraverso il sostegno alla creazione e allo sviluppo sostenibile di ecosistemi territoriali
- Ridurre le disuguaglianze, intervenendo sulle diverse forme di povertà e fragilità
- Allargare i confini, comprendendo e gestendo le relazioni tra il territorio di riferimento, l'Italia e l'Europa
- Creare le condizioni abilitanti al rafforzamento delle comunità.



Fondazione Romeo ed Enrica Invernizzi nasce all'inizio degli anni Novanta per dare un **punto di riferimento nella ricerca scientifica** e promuovere la conoscenza, il progresso ed il benessere della società.

È stata fondata dal Cavaliere del Lavoro **Romeo Invernizzi**, uno dei più brillanti ed innovativi imprenditori dell'industria lattiero-casearia italiana, e da sua moglie **Enrica Pessina**, costante presenza della vita sociale milanese, appassionata di musica e frequentatrice del Teatro alla Scala di Milano.

Per statuto la Fondazione ha sempre sostenuto iniziative nell'ambito dello studio dell'economia, delle scienze alimentari e della medicina.

La Fondazione non ha scopo di lucro e **sostiene progetti di formazione e ricerca** anche attraverso l'assegnazione di **borse di studio** per giovani ricercatori della facoltà di Economia dell'Università Commerciale Luigi Bocconi, della facoltà di Agraria dell'Università Cattolica del Sacro Cuore (sedi di Piacenza e Cremona) e della facoltà di Medicina dell'Università Statale di Milano.

La collaborazione con le Università ha portato in questi anni a finanziare numerosi progetti di ricerca e a favorire l'attività di studiosi di **rilevanza internazionale**.

La Fondazione, oltre al sostegno alle Università e ai progetti di ricerca, è sensibile a temi di carattere **educativo, formativo, sociale, culturale** ed **artistico**.

www.fondazioneinvernizzi.it

La **Fondazione Monte di Lombardia** è un ente di origine bancaria di diritto privato senza scopo di lucro, costituito nel 1992, con sede legale a Pavia, raccoglie l'eredità storica dei **Monti di Pietà di Milano e Pavia** e delle entità bancarie da essi derivate, operando prevalentemente nelle province lombarde, con particolare attenzione ai territori di Milano e Pavia. La Fondazione è presieduta dal **Prof. Avv. Mario Cera**. I suoi organi di indirizzo, amministrazione e controllo sono composti da rappresentanti delle comunità locali più significative, nel rispetto della Legge e dello **Statuto**.

La Fondazione si impegna a sostenere progetti nei settori di **arte e beni culturali, educazione, istruzione e formazione, volontariato, solidarietà, sviluppo sociale, salute pubblica, medicina preventiva e riabilitativa, ricerca scientifica e tecnologica**.

Gli interventi sono definiti attraverso una programmazione sia pluriennale sia annuale, realizzati mediante contributi a enti pubblici e privati, nonché progetti direttamente gestiti.

Tra questi ultimi si segnala **MonteImprese S.p.A.**, società benefit, che agisce in linea con le finalità della Fondazione, avente come scopo interventi di beneficio comune, operando in modo responsabile, sostenibile e trasparente nei confronti di persone, territorio, ambiente e altri portatori di interesse.

Un altro ente strumentale è la **Fondazione I Solisti di Pavia**, che promuove e valorizza l'attività dell'*ensemble* "I Solisti di Pavia" e sostiene la diffusione della cultura musicale a livello nazionale ed internazionale.

Il settore artistico e culturale rappresenta una delle principali aree di intervento della Fondazione, che negli anni ha sostenuto numerose iniziative in collaborazione con le principali istituzioni culturali di Milano e Pavia, contribuendo alla promozione sociale della realtà culturale e allo **sviluppo economico-sociale del territorio**.

La **Fondazione Monte di Lombardia** è inoltre azionista di importanti istituzioni finanziarie italiane, tra cui, **Intesa Sanpaolo S.p.A., Banca d'Italia, Cassa Depositi e Prestiti S.p.A., Banca del Fucino, Bonifiche Ferraresi**, oltre a quelle connotate da spiccata valenza sociale, **Acantus S.p.A. e Colline e Oltre S.p.A.**

La sua missione è creare valore da destinare alla collettività attraverso iniziative che combinino **utilità sociale e promozione**, secondo i principi fondamentali della **Costituzione repubblicana**, dello **sviluppo economico locale**.



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA



Better begins here.



MITSUBISHI ELECTRIC: INNOVAZIONE PER UN FUTURO SOSTENIBILE.

Da oltre 100 anni Mitsubishi Electric è leader mondiale nella produzione, marketing e commercializzazione di apparecchiature elettriche ed elettroniche.

La mission dell'azienda è quello migliorare la qualità della vita contribuendo allo sviluppo di un mondo più sostenibile; **un impegno che nasce dall'incontro tra i valori della tradizione giapponese e una costante spinta verso l'innovazione.**

Con il nuovo statement "Better Begins Here." il Gruppo Mitsubishi Electric si propone di affrontare quest'epoca

di incertezza, rapidi cambiamenti e innovazioni, trasformando ogni sfida in un'opportunità di crescita, creando valore per le persone, le comunità e l'ambiente.

Dalla tutela del pianeta alla promozione dell'inclusione sociale, fino allo sviluppo di soluzioni tecnologiche sempre più efficienti, **Mitsubishi Electric agisce ogni giorno guidata da responsabilità etica e spirito di miglioramento continuo.**

Perché costruire un futuro migliore non è solo un obiettivo, è un impegno concreto che guida ogni nostra azione



VISITA IL NOSTRO SITO ATTRAVERSO IL QR CODE
PER SCOPRIRE TUTTE LE NOSTRE ATTIVITÀ: it.mitsubishielectric.com/it

Rai Orchestra

Stagione 2025 — 2026

La nuova Stagione dell'Orchestra
Sinfonica Nazionale della Rai

Seguici su:

Rai Cultura **Rai 5** **Rai Radio 3** **Rai Play**

Con il patrocinio di:



BIGLIETTERIA:

Auditorium Rai "A. Toscanini"
Via Rossini 15 - 10124 - Torino
Tel: 011/8104653 - 8104961
e-mail: biglietteria.osn@rai.it
acquisto online: bigliettionline.rai.it

Scopri di più





MEET DIGITAL CULTURE CENTER | Fondazione CARIPLO

MEET is the first International Center in Italy for the dissemination of Art and Digital Culture



meetcenter.it

Pirelli HangarBicocca Museo di arte contemporanea a Milano

Programma espositivo 2026

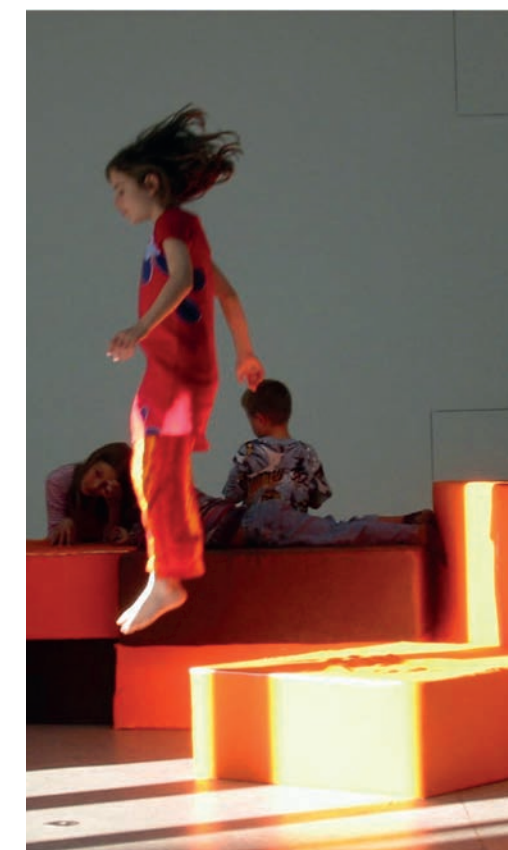
Benni Bosetto
Rebecca
12.02 – 19.07.2026

Rirkrit Tiravanija
The House That Jack Built
26.03 – 26.07.2026

shed



navate



Ingresso gratuito
pirellihangarbicocca.org

Giovedì-domenica
10.30-20.30
Via Chiese, 2 Milano

Seguici su
f i y p e in v
#ArtToThePeople

CONSERVATORIO DI MILANO

m2c ISTITUTO DI MUSICA MODERNA E CONTEMPORANEA

CONTATTI2026

VI STAGIONE 2026

Mercoledì 6 maggio

Sala Puccini

ore 18

Conferenza "Il sonorismo polacco"

A cura di Francesco Maria Paradiso

ore 20

Concerto finale dell'ensemble
del Laboratorio di musica contemporanea

A cura di Mauro Bonifacio

e Andrea Rebaudengo

Musiche di Krzysztof Penderecki,

Marek Stachowski

Sabato 6 giugno

Sala Verdi ore 20

Musiche di Toru Takemitsu,

Georg Friedrich Haas, Unsuk Chin, Dai Fujikura

Concerto inserito nel programma del

35° Festival Milano Musica

Sabato 3 ottobre

Sala Puccini ore 20

Musiche di Kaija Saariaho, Sofia Gubaidulina

A cura di Andrea Rebaudengo

e Massimo Marchi

Venerdì 23 ottobre

Sala Puccini ore 20

Musiche di Kaija Saariaho,

Sofia Gubaidulina, Paola Livorsi

A cura di Tiziana Scandaletti

e Riccardo Piacentini

www.consmi.it



Centro di Sonologia Computazionale
Dipartimento di Ingegneria dell'Informazione
Università degli Studi di Padova



Dai primi sistemi di informatica musicale sviluppati al CSC alle pratiche contemporanee di performance tecnologicamente mediata.

Le origini del Centro di Sonologia Computazionale (CSC) risalgono alla fine degli anni Cinquanta. Formalizzato come centro di ricerca di Ateneo nel 1979 presso l'Università degli Studi di Padova, il CSC è oggi uno dei principali riferimenti internazionali nel campo della musica informatica, delle tecnologie del suono e della ricerca interdisciplinare sulla musica.

Attualmente diretto da Sergio Canazza, Professore Ordinario di Informatica presso il Dipartimento di Ingegneria dell'Informazione, e con Alvisè Vidolin quale responsabile artistico, il CSC rappresenta un luogo di incontro unico tra ricerca scientifica e pratica musicale.

Fin dalle origini, il Centro si è sviluppato all'intersezione tra ingegneria e musica, dando vita a un ambiente in cui innovazione tecnologica e creazione artistica evolvono in stretta relazione.

Nel corso di oltre sette decenni, le sue attività hanno attraversato numerosi ambiti, tra cui analisi e sintesi del suono, modellazione della voce, audio spaziale, espressività musicale, interazione multimodale, Live Electronics, co-creatività computazionale e restauro del patrimonio musicale.

Una caratteristica distintiva del CSC è il ruolo centrale attribuito alla creazione musicale accanto alla ricerca scientifica. Le opere non sono considerate soltanto esiti artistici, ma veri e propri dispositivi sperimentali, capaci di mettere alla prova sistemi tecnologici e di aprire nuove prospettive di ricerca.

Allo stesso tempo, modelli e strumenti scientifici vengono sviluppati in relazione alla percezione, alla performance e all'intenzione espressiva dell'artista.

Nel corso degli anni, il CSC ha collaborato con importanti istituzioni culturali, tra cui la Biennale di Venezia, contribuendo in modo significativo allo sviluppo della musica elettronica e delle pratiche di Live Electronics a livello internazionale.

Oggi continua a operare come laboratorio interdisciplinare in cui ricercatori, compositori e musicisti condividono uno spazio comune di sperimentazione, fondato su innovazione, memoria storica e centralità dell'esperienza umana.



Interfaccia utente dell'ambiente esecutivo informatico di Senti il crepitio di acque fragorose, per sette arpe e live electronics di Adriano Guarnieri.



Classica

La grande musica per tutti
ora *on demand*

piuclassica.it



INQUADRA IL QR CODE,
ATTIVA L'ABBONAMENTO
E SCARICA L'APP!



Canale 124
Canale 125 su Sky Stream e Sky Glass



in collaborazione con:
INTESA  **SANPAOLO**

per la tua comunicazione e pubblicità su Sky Classica: marketing@classica.tv



italiafestival.tv

Lontananze creative
Milano Musica 2026

Dai Fujikura
Enno Poppe
Péter Eötvös
Marco Momi
Mauro Lanza
Justè Janulytė
György Kurtág
Riccardo Nova
Alberto Posadas
Georges Aperghis
Stefano Gervasoni
Georg Friedrich Haas
Carmine-Emanuele Cella

Compositori Ricordi e C&S

RICORDI



**CLASSICS
& SCREEN**



GIOIA

INCLUSIONE

CONDIVISIONE

ACCESSIBILITÀ

QUALITÀ

photo Marco Caselli Nirmal

INSIEME PORTIAMO LA MUSICA DOVE NON C'È

Niente è forte come la musica per la sua immediatezza nel suscitare emozioni che creano vicinanza e partecipazione. Per questo ogni anno offriamo l'opportunità a 500 giovani a Milano e in Lombardia, grazie a una proposta formativa di qualità e al supporto di professionisti del settore, di cantare e suonare insieme. Dal 2011 promuoviamo la musica come strumento di crescita e inclusione per tutti, ma proprio tutti!

Aiutaci a moltiplicare la musica intorno a te!
Perché un bambino che suona e canta sarà un adulto migliore.

#piumusicainsieme
www.songsistema.org

SONG
PIÙ MUSICA INSIEME

 **FONDAZIONE**
ANTONIO CARLO
MONZINO
PROMUOVE I VALORI SOCIALI E FORMATIVI DELLA MUSICA

La musica è il nostro strumento

Con il tuo aiuto portiamo la musica ai giovani e a tutte le persone
che hanno bisogno di trovare nuova energia
per sostenere il proprio percorso di vita.



Sostieni i nostri progetti

Con la tua donazione puoi dare ai nostri progetti
la solidità necessaria per raggiungere sempre più persone

www.fondazioneacmonzino.it/sostienici/



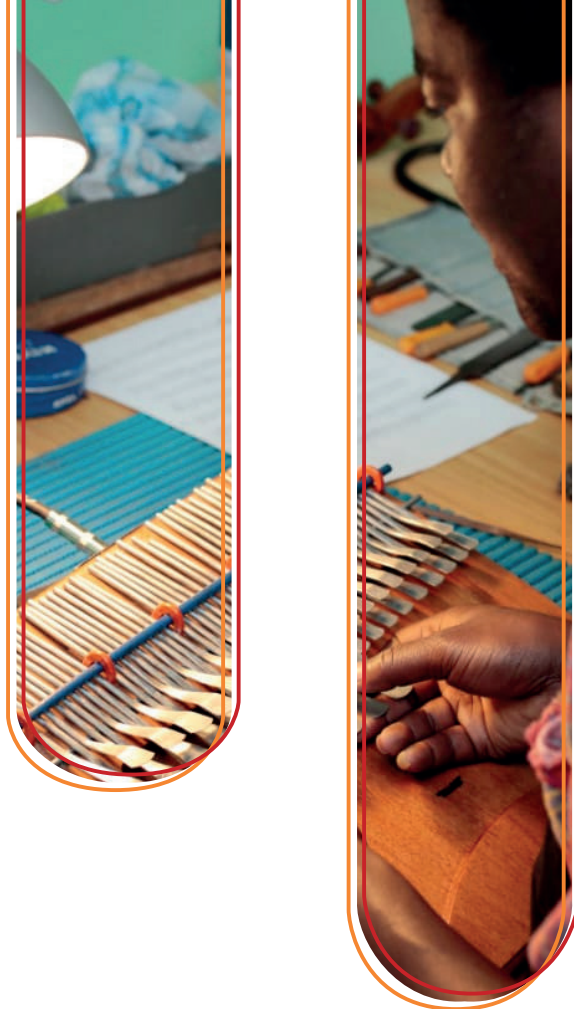
FONDAZIONE ANTONIO CARLO MONZINO ETS

Corso Magenta, 42 - 20122 Milano Tel. +39 02.80.52.173 Email: info@fondazioneacmonzino.it
P.IVA 06595730968 C.F. 97243170152 www.fondazioneacmonzino.it



Construindo com a Música (Costruire con la musica) pone al centro la musica come fattore di sviluppo socio-economico in Mozambico e nasce dalla collaborazione tra il MICULTUR, Ministero da Cultura e Turismo de Moçambique, A.G.A.P.E., associazione impegnata in vari Paesi in Africa e nel Mondo per il sostegno all'infanzia e ai giovani, e Milano Musica Associazione per la musica contemporanea.

Il Ministero della Cultura mozambicano, attraverso questa azione congiunta, che vede inoltre la partecipazione del Comune di Milano, con l'Ufficio Relazioni Internazionali e l'Area Spettacolo dell'Assessorato alla Cultura, e dell'Associazione Diapason Progetti Musicali, intende dare risposte concrete a due questioni strategiche per il paese: la necessità di promuovere l'impiego e l'auto-impiego tra i giovani mozambicani e quella di rendere più dinamico il settore culturale affinché possa esprimere a pieno il suo potenziale economico e sociale.



Il progetto, che è finanziato in modo decisivo dal MAECI, attraverso l'Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo (AICS), valorizza l'esperienza dei partner nel campo della cultura, con particolare riferimento al settore musicale, e si integra con le esperienze di capacity building nella cooperazione allo sviluppo già sperimentate in altri campi dal Comune di Milano.

un progetto di



con il sostegno di

Construindo com a Música si configura come un programma di intervento della durata di 36 mesi che persegue i seguenti obiettivi:

SVILUPPO ISTITUZIONALE

Rafforzare le istituzioni pubbliche che si occupano di industrie culturali e creative in Mozambico, con particolare attenzione al settore della musica e delle arti dello spettacolo.

FORMAZIONE PROFESSIONALE

Migliorare la formazione e il livello professionale del settore musicale dello spettacolo con particolare riguardo alla formazione tecnica e manageriale.

MILANO MUSICA E CONSTRUINDO COM A MÚSICA

Milano Musica è partner in Italia di Music Fund, organizzazione riconosciuta dalla Commissione Europea come "Best Practice in Culture and Development" che dal 2005 raccoglie strumenti musicali e promuove la formazione di esperti in liuteria e riparazione di strumenti nei paesi in via di sviluppo e nelle zone di conflitto.

Dal 2011 le attività si sono mosse con successo su questi due assi di intervento: già con la prima raccolta, dal titolo *Costruire con la musica*, oltre 700 strumenti sono stati donati a Music Fund e al Sistema Orchestre Giovanili in Lombardia, innovativo progetto di integrazione sociale basato sulla musica d'insieme; le iniziative di formazione professionale, in Haiti e Mozambico, si sono concretizzate in workshop locali e tirocini formativi nella riparazione degli strumenti ad arco e nel sound engineering, in Italia e in particolare a Cremona.

La più recente spedizione di strumenti musicali in Mozambico, giunta a Maputo

OCCUPAZIONE E IMPRENDITORIALITÀ

Promuovere la creazione di ecosistemi in grado di stimolare la nascita di nuove imprese, l'innovazione e la crescita di quelle esistenti nel settore delle industrie culturali e creative. Accompagnare il rilancio delle storiche case della cultura e la loro trasformazione in incubatori culturali, in particolare per il settore musicale, nelle province di Inhambane, Zambézia e Nampula.

Un ponte che collega il Mozambico e l'Italia, per sperimentare un modello progettuale - in futuro auspicabilmente traducibile in altre realtà e in altri paesi - in cui la formazione culturale è motore di nuove forme di sviluppo.



dall'Italia nel 2019, ne ha destinati oltre 250, successivamente riparati e reinseriti nel nascente mercato locale, in un'ottica di economia circolare.

Il nuovo progetto *Construindo com a Música* 2022-2026, grazie alla forte rete dei partner coinvolti, estende l'impegno dell'Associazione in Mozambico segnando un importante cambio di passo, con un apporto rilevante di Milano Musica per il coordinamento dei partner istituzionali in Italia e degli associati italiani e internazionali (tra cui Music Fund, Les Percussions de Strasbourg, Fondazione Scuole Civiche di Milano), per il coinvolgimento di diversi esperti alla progettazione e realizzazione delle attività di sviluppo istituzionale e per il coordinamento degli interventi di formazione professionale.

Finito di stampare nel mese di aprile 2026
presso CTG srl unipersonale

© Copyright 2026, Teatro alla Scala

Prezzo del volume € 10,00 (IVA inclusa)