



HELMUT

LACHENMANN

PERCORSI
DI MUSICA D'OGGI 2011

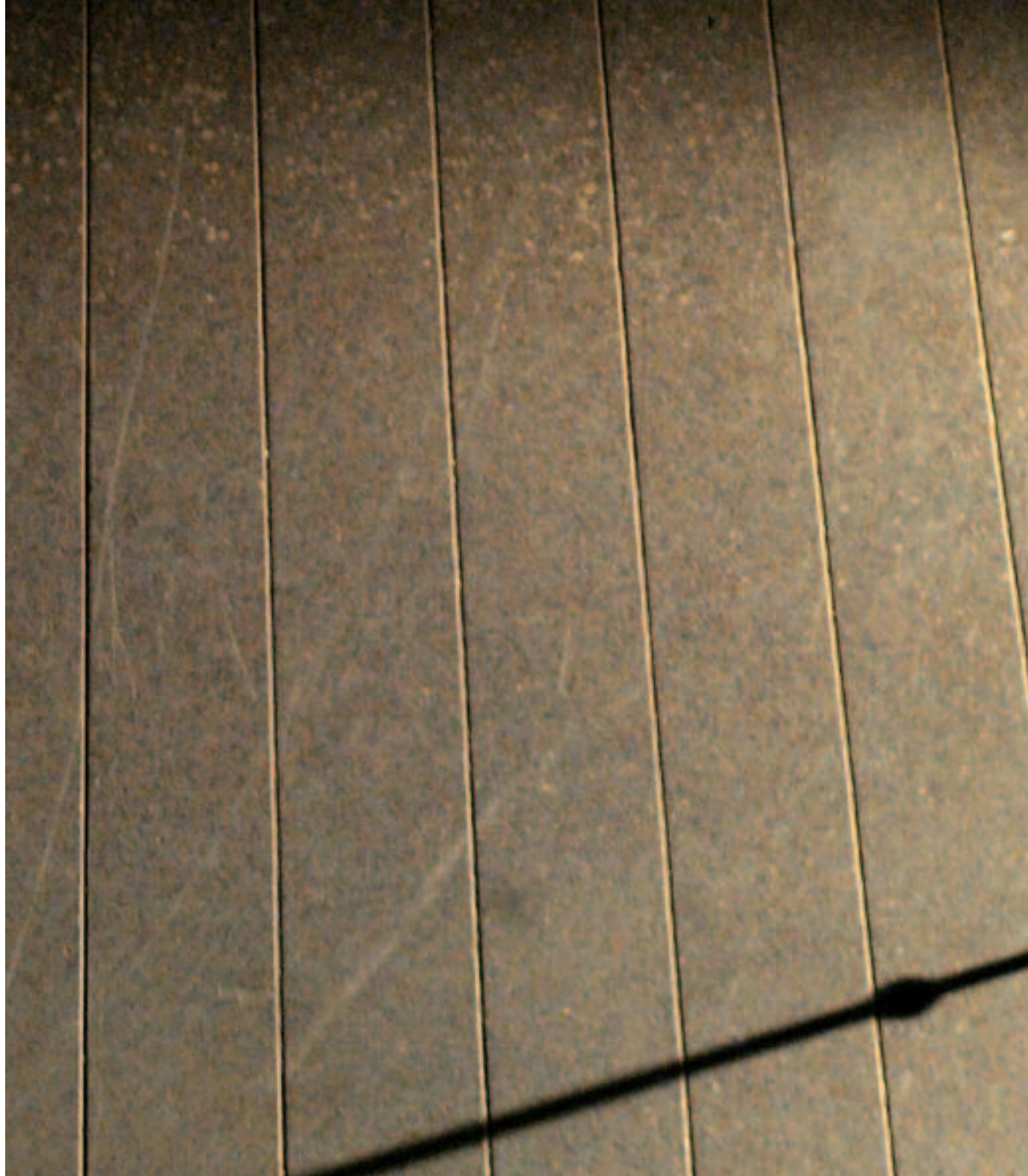
2 OTTOBRE
17 NOVEMBRE 2011

20° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

MILANO MUSICA



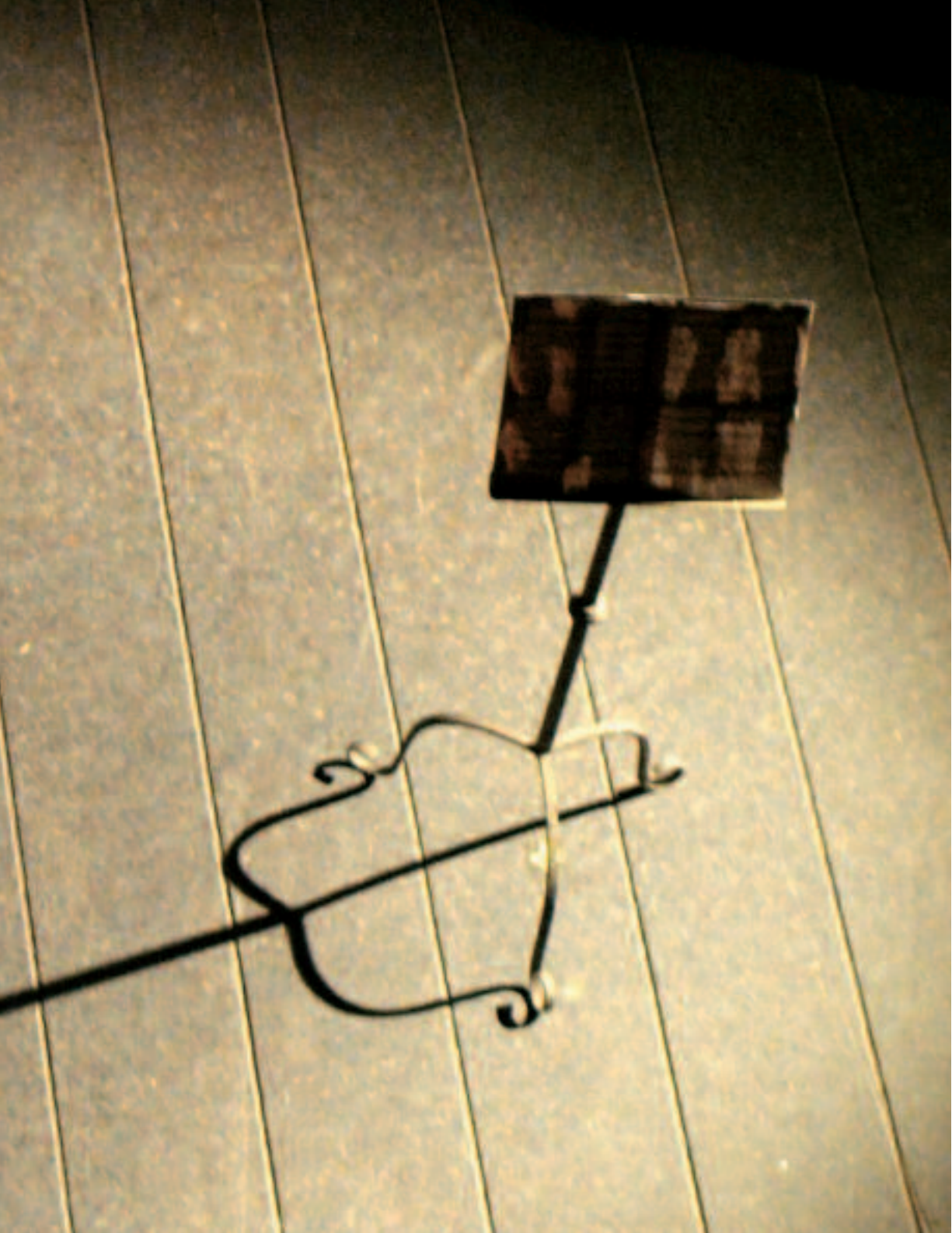
MILANO MUSICA
via Kramer, 32 - 20129 Milano
www.milanomusica.org
informazioni@milanomusica.org



INTESA SANPAOLO SOSTIENE IL 20° FESTIVAL DI MILANO MUSICA.

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA





CONOSCIAMO IL VALORE DELLA CULTURA
E NE FAVORIAMO LA DIFFUSIONE.

INTESA  SANPAOLO

20° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

HELMUT LACHENMANN

PERCORSI DI MUSICA D'OGGI 2011

DA DOMENICA 2 OTTOBRE
A GIOVEDÌ 17 NOVEMBRE 2011

CONCERTI, INCONTRI
GIORNATA DI STUDI
PROIEZIONI FILM
6 PRIME ASSOLUTE
5 PRIME IN ITALIA

AUDITORIUM DI MILANO
AUDITORIUM SAN FEDELE
CONSERVATORIO G. VERDI
PALAZZO GREPPI
PALAZZO SORMANI
SPAZIO SIRIN
TEATRO ALLA SCALA
TEATRO DAL VERME
TEATRO ELFO PUCCINI
VILLA SIMONETTA

Milano Musica ringrazia



Milano



Comune
di Milano

Cultura

Soggetto
di rilevanza regionale



Provincia
di Milano

Cultura



Regione Lombardia
Cultura



INTESA  SANPAOLO



SettembreMusica



Takeda Italia, Farmaceutici



MARSH



Mariuccia Rognoni

CASA RICOMEDI



Edizioni Suvizit Zerboni



MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Soci Fondatori

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

Soci Onorari

Giuliano Pisapia
Sindaco di Milano

Stéphane Lissner
Sovrintendente e Direttore artistico del Teatro alla Scala

Massimo Ferrario
Direttore RAI Centro di Produzione di Milano

Sonia Bo
Direttore del Conservatorio "G. Verdi"

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

Consiglio Direttivo

Ralph Fassey
Presidente

Paolo Martelli
Vicepresidente

Federico Spinola
Vicepresidente

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

Direttore
Luciana Pestalozza

Vice Direttore
Cecilia Balestra

Consulente Artistico
Andrea Pestalozza

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

Ufficio Stampa
del Teatro alla Scala
Carlo Maria Cella

Amministrazione
Sergio Canapini

Soci benefattori

Mariuccia Noè Rognoni
Orsola Ricciardi Spinola
Gianluca Spinola

Soci sostenitori

Diana Akiko
Giulio Artom
Giulia Martina Boiocchi
Serrati
Monica Errico
Domenico Giuliani
Maria Majno
Marilyn Martelli
Franca Rigamonti Berrini

Soci benemeriti

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

Soci Ordinari

Luisa Acerbi
Carlo Ajmar
Laura Ajmar
Ottavia Albanese
Mario Amonte
Giovanna Arienti
Maria Luisa Arienti
Gae Aulenti
Alighiera Azzini
Maria Baccalini
Ricciarda Belgiojoso
Giuseppe Califano
Gabriella Colombo
Anna Crespi
Alfredo Cristanini
Marisa Cusinato
Maria Isabella De Carli
Luisa Donzelli
Gillo Dorflès
Amaya Ei (in memoria)
Landa Ferroni
Luigi Galimberti Faussonne
Elisa Guagenti
Giuseppina Maino
Vincenzo Maiolatesi
Bernadette Majorana

Ada Mantovani
Beatrice Marangoni Kirch
Massimo Marchi
Laura Martelli
Marco Mazzolini
Angela Meneghetti
Mariagrazia Mercaldo
Renato Meregalli
Franco Merlo
Ines Mosconi
Anna Munarini Guadagnino
Yuki Myftiu
Paolo Negrato
Markus Ophälders
Teresa Pasquali
Anna Maria Pozzetto
Beba Restelli
Paolo Rota
Franca Sacchi
Marialuisa Sangalli
Giovanni Savoiaro
Piero Schlesinger
Sergio Siglienti
Franca Vannotti
Luisa Vinci
Bianca Maria Zedda
Anna Zerbini

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI



Stato Italiano



Regione Lombardia

Milano



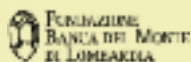
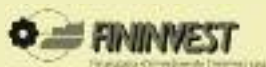
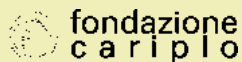
Comune di Milano



Provincia di Milano

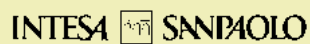


CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO



BANCA POPOLARE DI MILANO

Telefonica



MILANO PER LA SCALA
fondazione di diritto privato



TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

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

Stéphane Lissner
Sovrintendente e Direttore artistico

Maria Di Freda
Direttore generale

Gastón Fournier-Facio
Coordinatore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente	Mario Cattaneo
Membri effettivi	Marco De Luca Marcello Coato
Membro supplente	Nadia Palmieri

“La mia musica è come scalare una montagna”.

(Helmut Lachenmann)

Scalare una montagna è un viaggio faticoso ma salutare nell'ignoto di uno spazio aperto e libero, dove la percezione uditiva si ipersensibilizza. Creatore di un suono nuovo, dove il rumore si fa canto e diventa suono bellissimo, Helmut Lachenmann definisce la propria musica “musica concreta strumentale”.

Nato a Stoccarda nel 1935, dopo gli studi di pianoforte e di composizione in Germania, alla fine degli anni '50 si reca a Venezia dove incontra Luigi Nono e per due anni studia con lui, vive vicino a lui, stabilendo un rapporto di amicizia.

Nella sua lunga esperienza creativa realizza composizioni che colpiscono il cuore e l'intelletto, rendendo possibile un nuovo modo d'ascolto: musica vocale e strumentale, per ensemble e per orchestra, musica da camera e solistica. Raggiunge i massimi traguardi, ricevendo, tra i numerosissimi altri premi, quello della Fondazione Ernst von Siemens (1997) e il Leone d'oro 2008 della Biennale Musica di Venezia.

Per il 20° Festival di Milano Musica sono state scelte composizioni che appartengono all'intero suo arco creativo. Due le composizioni per grande ensemble e per orchestra: Schreiben del 2003-05, che inaugura il Festival, con la Filarmonica della Scala diretta da Roberto Abbado, e Concertini del 2005, nel concerto dell'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, diretta da Andrea Pestalozza.

Nell'ambito della musica vocale e strumentale è stato scelto Consolation I del 1967, per coro e percussioni con la Schola Heidelberg. Per piccola orchestra e violoncello solista Notturmo (Musik für Julia) (1966-68), eseguito da Francesco Dillon con l'Orchestra I Pomeriggi Musicali diretta da Johannes Kalitzke.

Ancora due pezzi solistici Toccata (1986) per violino solo in apertura del concerto del Quatuor Diotima e Pression (1969) per violoncello solo, nel programma del mdi ensemble.

Due capolavori assoluti della produzione di Lachenmann appartengono alla musica da camera: il Terzo Quartetto “Grido” (2001-02), nell'esecuzione del Quatuor Diotima e Trio fluido (1966-67), presentato dal mdi ensemble.

Come lo scorso anno, quattro saranno i concerti dedicati ai Percorsi di musica d'oggi 2011. Per la prima volta a Milano l'ensemble unitedberlin, simbolico gruppo formato da musicisti delle due Germanie riunite, diretto da Renato Rivolta, presenterà composizioni di Mauro Lanza, Gérard Grisey, Salvatore Sciarrino, Valerio Sannicandro, Franco Donatoni.

Continua la collaborazione con la Fondazione Spinola-Banna per l'Arte. Nel 2010 il docente era stato Toshio Hosokawa, di cui riprendiamo il concerto conclusivo della settimana musicale.

L'elettronica è protagonista con un programma che accosta i grandi maestri Luigi Nono e Luciano Berio a compositori italiani che negli ultimi anni hanno indagato le molteplici prospettive del suono elettronico. Segue, al Teatro alla Scala, un recital del pianista Jeffrey Swann, che accosta le Françoise Variationen di Franco Donatoni a Chopin e Liszt.

Segnaliamo undici prime esecuzioni assolute o in Italia: Di Scipio, Franceschini, Francesconi, Gervasoni, R. Malipiero, Rivas, Sannicandro, Solbiati, Srnka, Stier.

Completano il programma i consueti “approfondimenti e variazioni”, con ingresso libero (incontri, una giornata di studi su Lachenmann, proiezioni di film).

Tutti i concerti del Festival sono registrati e trasmessi come di consueto da RAI RadioTre.

Programma generale

1 **HELMUT LACHENMANN**

domenica 2 ottobre - ore 20.00
Teatro alla Scala

Filarmonica della Scala

Roberto Abbado, direttore

Luciano Berio (1925-2003)
Requies (1983-84)
per orchestra da camera

Helmut Lachenmann (1935)
Schreiben (2003-05)
Musica per orchestra

Robert Schumann (1810-1856)
Sinfonia n. 4 in re min. op. 120
(1841-51)

In collaborazione con

Teatro alla Scala

Intesa Sanpaolo

MiTo SettembreMusica

Daikin

(Testi da p. 27)

2 **HELMUT LACHENMANN**

mercoledì 5 ottobre - ore 20.30
Auditorium San Fedele

mdi ensemble

Oleg Vereshchagin, fisarmonica

Helmut Lachenmann (1935)
Pression (1969)
per violoncello solo

Marco Stroppa (1959)
Nous sommes l'air, pas la terre
(2003-04)
per fisarmonica e viola

Robert HP Platz (1951)
Echo - Hüllen Danach (2002-03)
per flauto, clarinetto basso, pianoforte,
violino, viola, violoncello

Sebastian Stier (1970)
hin her (2002-04)
tre movimenti per clarinetto
in mi bem., violino e fisarmonica
Prima esecuzione in Italia

Isabel Mundry (1963)
Traces des moments (2000)
per clarinetto in si bem., fisarmonica,
violino, viola e violoncello

Helmut Lachenmann
Trio fluido (1966-67)
per clarinetto, viola, percussione

(Testi da p. 35)

3 **HELMUT LACHENMANN**

sabato 8 ottobre - ore 20.30
Teatro Dal Verme

Orchestra I Pomeriggi Musicali

Johannes Kalitzke, direttore
Alain Billard, clarinetto
Francesco Dillon, violoncello
Luca Francesconi, regia del suono

Diógenes Rivas (1942)
Rithmomachia (1991)
per orchestra d'archi
Prima esecuzione in Italia

Aldo Clementi (1925-2011)
Halleluja (Variazioni sul Corale)
(1982) per orchestra

Matteo Franceschini (1979)
La grammatica del soffio (2011)
concerto per corno di bassetto
e orchestra
Commissione Milano Musica
e I Pomeriggi Musicali
Prima esecuzione assoluta

Helmut Lachenmann (1935)
Notturmo (Musik für Julia)
(1966-68) per piccola orchestra
con violoncello solo

Luca Francesconi (1956)
Unexpected End of Formula (2008)
per violoncello con elettronica
ed ensemble
Prima esecuzione in Italia

In collaborazione con

I Pomeriggi Musicali

Intesa Sanpaolo

(Testi da p. 43)

4 PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

lunedì 10 ottobre - ore 20.30
Teatro Elfo Puccini
Sala Shakespeare

ensemble unitedberlin

Renato Rivolta, direttore

Valerio Sannicandro (1971)
Constructa (2007)
per sette strumenti
Prima esecuzione in Italia

Salvatore Sciarrino (1947)
Il tempo con l'obelisco (1985)
per sei strumenti

Franco Donatoni (1927-2000)
Arpège (1986)
per sei strumenti

Mauro Lanza (1975)
Aschenblume (2002)
per nove musicisti

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

In collaborazione con

Goethe-Institut Mailand

Teatro Elfo Puccini

(Testi da p. 53)

5 HELMUT LACHENMANN

domenica 16 ottobre - ore 20.30
Auditorium di Milano

**Orchestra Sinfonica
di Milano Giuseppe Verdi**

Andrea Pestalozza, direttore
Luca Avanzi, oboe

Arnold Schoenberg (1874-1951)
Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (1911)
(trascrizione per ensemble
di Heinz Holliger, 2007)

Bruno Maderna (1920-1973)
*Concerto per oboe ed ensemble
da camera* (1962)

Helmut Lachenmann (1935)
Concertini (2005)
Musica per ensemble

In collaborazione con

Intesa Sanpaolo

MiTo SettembreMusica

Marsh

(Testi da p. 61)

6 PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

sabato 22 ottobre - ore 20.30
Auditorium San Fedele

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

Ib Hausmann, clarinetto

Federico Gardella (1979)
Im Freien zu spielen (2009)
per clarinetto, violino, violoncello
e pianoforte
Prima esecuzione a Milano

Paola Livorsi (1967)
Solo il silenzio vive (2009)
per clarinetto, violino, violoncello
e pianoforte
Prima esecuzione a Milano

Noriko Miura (1968)
Walk with the Light while Shining
(2002-09)
per violino e violoncello
Prima esecuzione a Milano

Toshio Hosokawa (1955)
Stunden-Blumen
(*Toki no Hana*, 2008)
per violino, clarinetto in si bem.,
violoncello e pianoforte
Prima esecuzione a Milano

Olivier Messiaen (1908-1992)
Quatuor pour la fin du temps
(1940)
per violino, clarinetto in si bem.,
violoncello e pianoforte

Alle ore 19, verrà proiettato
il documentario
Vent'anni di Milano Musica
regia di Francesco Leprino

In collaborazione con

Fondazione Spinola-Banna
per l'Arte

(Testi da p. 71)

7 HELMUT LACHENMANN

lunedì 24 ottobre - ore 20.30
Teatro Elfo Puccini
Sala Shakespeare

Schola Heidelberg

Walter Nußbaum, direttore
Lina Uinskyte, violino

Boris Müller
Martin Homann
Adam Weisman
Jens Knoop
percussioni

Michel Angelo Rossi (1600 ca - 1656)
Occhi, un tempo mia vita
Voi, volete ch'io mora

Luigi Nono (1924-1990)
¿Dónde estás, hermano? (1982)
per los desaparecidos en Argentina
per quattro voci femminili

Alessandro Solbiati (1956)
Suite da Le réveil de mon âme
(2001-11)
per dodici voci soliste
su testo di Charles Baudelaire
Due movimenti e un Intermezzo
Prima esecuzione assoluta

Giacinto Scelsi (1905-1988)
Tre canti sacri (1958)
per otto voci miste
n. 1 Angelus
n. 2 Requiem
n. 3 Gloria

Stefano Gervasoni (1962)
Se taccio, il duol s'avanza (2011)
Madrigali per violino e dodici voci
soliste (Torquato Tasso)
Commissione Klangforum
Heidelberg e Milano Musica
con il sostegno di Siemens-Stiftung
Prima esecuzione assoluta

Helmut Lachenmann (1935)
Consolation I (1967)
per dodici voci e percussioni
Testi di Ernst Toller
Prima esecuzione a Milano

In collaborazione con

Goethe-Institut Mailand

Teatro Elfo Puccini

(Testi da p. 79)

8 **HELMUT LACHENMANN**

venerdì 28 ottobre - ore 20.30
Conservatorio G. Verdi
Sala Puccini

Quatuor Diotima
Yun-Peng Zhao, violino 1° e 2°
Vanessa Szigeti, violino 1° e 2°
Franck Chevalier, viola
Pierre Morlet, violoncello

Juan Carlos Garvayo,
pianoforte

Helmut Lachenmann (1935)
Toccatina (1986)
studio per violino solo

III Quartetto "Grido"
(2001-02)

Miroslav Srnka (1975)
Pouhou vlnou / Qu'une vague
(2008)
per quintetto con pianoforte
Prima esecuzione in Italia

Claude Debussy (1862-1918)
Quartetto op. 10 (1894)

In collaborazione con

Nuovi Mecenati

(Testi da p. 91)

9 **PERCORSI DI MUSICA D'OGGI**

sabato 5 novembre - ore 20.30
Auditorium San Fedele

Silvana Torto, mezzosoprano
Annamaria Morini, flauto
Alvise Vidolin, regia del suono

Roberto Doati (1953)
La scala non procede oltre (2009)
video e live electronics

Agostino Di Scipio (1962)
Senza titolo 2011
per voce femminile e dispositivi
elettroacustici
Commissione di Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Nicola Sani (1961)
I binari del tempo (1998)
per flauto e nastro magnetico

Luciano Berio (1925-2003)
Thema (Omaggio a Joyce)
(1958)
per nastro magnetico
Elaborazione elettroacustica
della voce di Cathy Berberian
(Produzione: Studio di Fonologia
RAI, Milano; Restauro e re-editing:
Centro Tempo Reale, Firenze)

Martino Traversa (1960)
Bianco, ma non troppo (1995-96)
per flauto basso e nastro

Luigi Nono (1924-1990)
La fabbrica illuminata (1964)
per soprano e nastro magnetico a
quattro piste
Testi di origine documentaria a cura
di Giuliano Scabia con l'utilizzo di
alcuni versi di Cesare Pavese

(Testi da p. 99)

10 **PERCORSI DI MUSICA D'OGGI**

lunedì 7 novembre - ore 20.00
Teatro alla Scala

Jeffrey Swann, pianoforte

Franz Liszt (1811-1886)
Bagatelle sans tonalité (1885)

Da *Années de pèlerinage*.
Troisième année (1876-77)
3. Aux cyprès de la Villa d'Este:
Trénoie
4. Les jeux d'eau à la Villa d'Este

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

Fryderyk Chopin (1810-1849)
Barcarolle in fa diesis magg. op. 60
(1845-46)

Polonaise - Fantasia in la bem.
magg. op. 61 (1845-46)

Trois Mazurkas op. 56 (1843)
n. 1 in si magg.
n. 2 in do magg.
n. 3 in do min.

Quarta Ballata in fa min. op. 52
(1842)

In collaborazione con

Intesa Sanpaolo

Takeda Italia Farmaceutici

(Testi da p. 109)

Approfondimenti e variazioni

HELMUT LACHENMANN

In collaborazione con il Centro Culturale San Fedele

sabato 8 ottobre, ore 10/18

Auditorium San Fedele

via Hoepli, 3/b

Giornata di Studi

Helmut Lachenmann nella cultura musicale dell'Occidente
a cura di **Gianmario Borio**

con la collaborazione dell'Università degli Studi di Pavia,
Facoltà di Musicologia

con la partecipazione di:

**Ulrich Mosch, Martin Kaltenecker, Fabrizio Della Seta,
Eberhard Hüppe, Gianmario Borio, Pietro Cavallotti**

Proiezione del film

"...dove non sono stato": Il compositore Helmut Lachenmann

di **Bettina Ehrhardt**

bce film / Schwenk Film / WDR

(Germania, 2006, 87')

Con il sostegno di
Fondazione Cariplo

Testo da p. 116

Ingresso libero

Approfondimenti e variazioni

PERCORSI DI MUSICA D'OGGI 2011

In collaborazione con l'Università degli Studi di Milano

Palazzo Greppi
Sala Napoleonica
via S. Antonio, 10

Ascoltare il presente
Confronti sulla musica del Novecento
a cura di **Marco Mazzolini**

venerdì 7 ottobre, ore 17.30

Marco Mazzolini
Disorientamenti musicali

giovedì 13 ottobre, ore 17.30

Carlo Sini
Ascoltare il presente

giovedì 20 ottobre, ore 17.30

Markus Ophälders
Vicinanze abissali

giovedì 3 novembre, ore 17.30

Cesare Fertonani ed Emilio Sala
Tra critica e storia

lunedì 14 novembre, ore 17.30

Gianni Garrera
Cantare il mondo e la sua fine

giovedì 17 novembre, ore 17.30

Angelo Orcalli
Disarmonia prestabilita

Con il sostegno di
Fondazione Cariplo

Testo da p. 118

Ingresso libero

In collaborazione con Spazio Sirin

mercoledì 12 ottobre, ore 20.30
Spazio Sirin
via Vela, 15

Introduzione di Angela Ida De Benedictis e Giuliano Scabia

Bruno Maderna
Satyricon (1973)
Opera da camera su testi di Petronio
libretto di Bruno Maderna e Ian Strasfogel

Con il sostegno di
Fondazione Cariplo

Testo da p. 120

Ingresso libero

ORT Orchestra della Toscana
Donato Renzetti, direttore
regia teatrale di **Giancarlo Cobelli**
regia televisiva di **Gianni Di Capua**
ripresa dello spettacolo dell'8 luglio 2000
al Teatro Lauro Rossi di Macerata
Produzione RAI
durata: 67'

In collaborazione con Il Saggiatore

mercoledì 19 ottobre, ore 18
Palazzo Sormani
Sala del Grechetto
via Francesco Sforza, 7

Massimo Mila e Luigi Nono
Nulla di oscuro tra noi
Lettere 1952/1988

Edizione il Saggiatore
a cura di **Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi**

Partecipano:
Nuria Schoenberg Nono, Giorgio Pestelli,
Angela Ida De Benedictis, Veniero Rizzardi, Luca Formenton

In collaborazione con
Comune di Milano

Con il sostegno di
Fondazione Cariplo

Testo da p. 121

Ingresso libero

In collaborazione con il Conservatorio G. Verdi di Milano

martedì 25 ottobre, ore 20.30
Conservatorio G. Verdi
Sala Puccini
via Conservatorio, 12

Concerto-ritratto di
Riccardo Malipiero (1914-2003)

Introduzione di:
Quirino Principe

Solisti, Gruppi da camera, Ensemble del
Laboratorio di musica contemporanea
del Conservatorio G. Verdi

Testo da p. 122

Ingresso libero

In collaborazione con la Civica Scuola di Musica – Fondazione Milano

mercoledì 26 ottobre, ore 20.30
Auditorium di Villa Simonetta
via Stilicone, 36

“Ecclettico Elettrico”
concerto conclusivo della masterclass di composizione dell’IRMus
a cura di **Giovanni Verrando**
in collaborazione con **RepertorioZero**

Musiche di Karlheinz Stockhausen e
brani selezionati degli allievi della masterclass

Testi da pag. 124

Ingresso libero

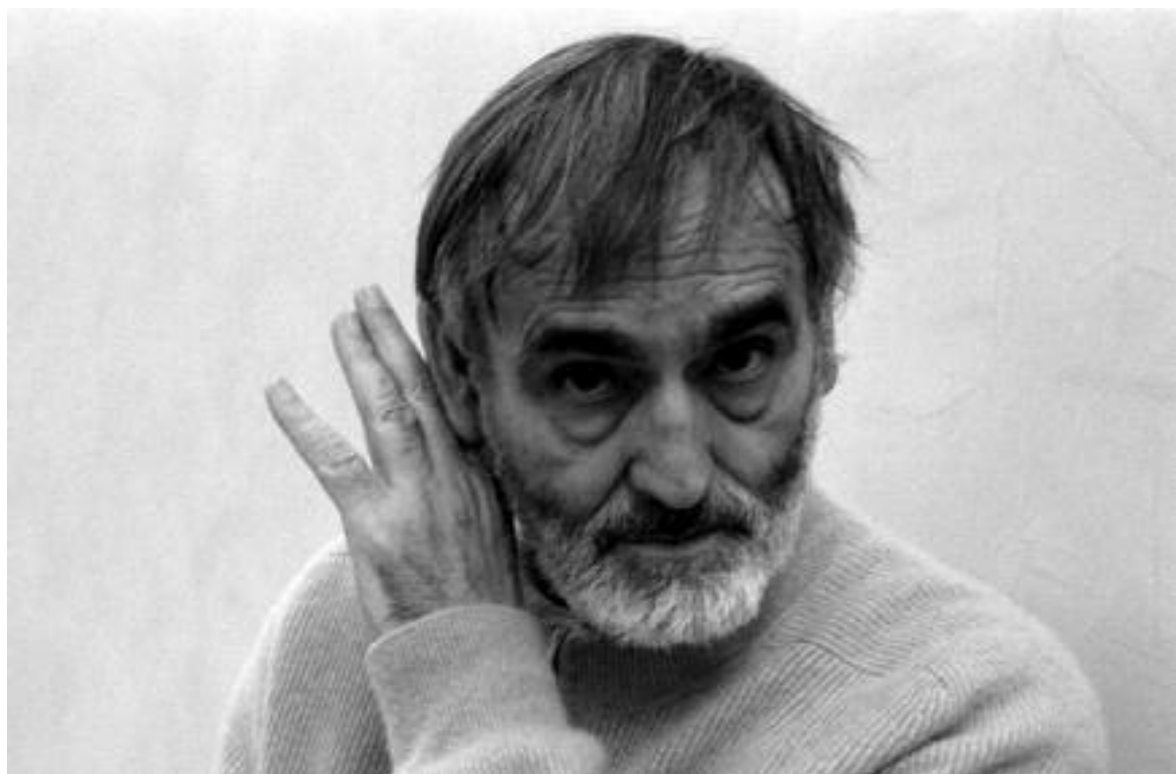


Foto Marion Kallter

Helmut Lachenmann

Lavoro manuale e riflessione. Sulla dinamica del comporre in Helmut Lachenmann

Considerata nella sua evoluzione fino a oggi, in un'estensione di circa mezzo secolo, la produzione di Helmut Lachenmann si rivela come un viaggio attraverso la cultura musicale dell'Occidente, una cultura di cui il suo pensiero può essere considerato come esito, testimone e al contempo vigile osservatore. Ai diversi stadi di quell'evoluzione il compositore ha fatto corrispondere puntuali riflessioni sul proprio *modus operandi*. Il nesso tra attività compositiva e discorso critico è un primo indice di appartenenza a questo orizzonte culturale. La sociologia ha più volte messo in evidenza quanto strettamente la musica dell'era borghese sia legata all'istituzione della critica musicale, che ne attesta la risonanza nella sfera pubblica e contribuisce allo stabilirsi di un canone delle opere. La verbalizzazione del fatto musicale si manifesta però anche su altri livelli, in particolare nella teoria musicale (che trasmette le nozioni tecniche) e nell'estetica musicale (che articola l'esperienza della musica in concetti, istituendo collegamenti con altri ambiti del sapere e dell'agire umano). Nel corso del XX secolo, in concomitanza con l'accelerazione dei ritmi storici e il sempre più percettibile ritardo della critica nei confronti della produzione compositiva, i protagonisti stessi di quella storia si presero carico della riflessione su ampia scala, tenendo conferenze e pubblicando testi in cui si intrecciano le dimensioni della critica, della teoria e dell'estetica. Schoenberg, Stravinskij, Bartók, Hindemith, Cowell, Varèse e Messiaen sono i più importanti rappresentanti di una schiera di compositori che introdussero nuovi concetti, offrirono una diversa lettura del passato ed escogitarono metodi di analisi adeguati alla complessità della propria epoca. Questi furono i modelli degli approfondimenti teorici dei compositori del secondo dopoguerra; procedendo in tale direzione, Cage, Boulez, Stockhausen, Nono, Pousseur, Koenig, Schnebel, Xenakis e Schaeffer ci hanno consegnato un corpus di scritti che sono diventati componenti fondamentali del discorso musicale dell'Occidente. I saggi di Lachenmann appartengono a questo ambito, con cui condividono la sistematicità espositiva, la finezza del ragionamento e la dialettica tra esperienza individuale e ambiente culturale.

Lachenmann ha ricondotto i vari aspetti della cultura musicale al concetto di tonalità. Esso abbraccia "l'intero complesso delle nostre esperienze con l'apparato estetico che ci è stato tramandato, con le sue categorie relative all'armonia, alla me-

lodia e alla ritmica regolata metricamente, con la cadenza fin nelle sue più remote configurazioni, le tecniche compositive e i principi formali a essa correlati nonché le relative pratiche strumentali, notazionali ed esecutive. Non è solo il materiale a essere preformato dalla tonalità, ma anche la nostra coscienza e le nostre abitudini di ascolto".¹ Alla sua prima formulazione, nel 1978, questa nozione estesa di tonalità sembrava scaturire da un atteggiamento polemico nei confronti di quei colleghi più o meno giovani (da Henze a Penderecki, da Rihm a Trojahn), che si adoperavano al recupero di diversi aspetti del pensiero tonale.² La tradizione veniva evocata in modo velleitario e strumentale; appariva come una forza invisibile e irrazionale che prometteva di riattivare il flusso comunicativo tra compositore e pubblico; il fatto di essere garante dell'identità culturale le conferiva l'alone di un'autorità incontestabile. L'idea regolativa era rappresentata dal "Bello musicale", uno spettro di ciò che nelle epoche classica e romantica era stato celebrato come incarnazione dell'idea nel fenomeno. Il suo correlato tecnico era l'armonia, la dimensione su cui poggia il pensiero tonale dalle sue origini, assicurando una sintesi tra i momenti razionale e sensibile; peraltro armonia è un concetto interdisciplinare che raccoglie in sé proprietà fondamentali per l'ideale classico come la simmetria e la trasparenza.³ L'obiettivo dei compositori che vennero raggruppati sotto le etichette di 'Neoromanticismo' e 'Nuova Semplicità' era una restaurazione moderata: le loro composizioni ricorrevano a costruzioni armoniche affrancate dal divieto della consonanza ma al contempo svincolate da rapporti funzionali.⁴ Si trattava dunque di un recupero della dimensione materiale e affettiva della tonalità, non dei suoi aspetti sintattico-grammaticali. Il Bello codificato avrebbe dovuto agevolare i momenti di godimento, identificazione e catarsi, che venivano esclusi sia da coloro che si facevano guidare dal principio della coerenza tecnica sia da coloro che subordinavano la propria creatività all'imperativo di comunicare contenuti politici. A tutto ciò si aggiungeva una sensazione di liberazione nei confronti delle costrizioni poste dalla "tendenza del materiale", un postulato (articolato in termini filosofici da Adorno ma operativo in diversi modi nel pensiero seriale) secondo il quale il materiale è riflesso di uno "spirito oggettivo" collocato al di sopra delle coscienze individuali di compositori e ascoltatori. Nei confronti della spinta restauratrice Lachen-

mann non ha solamente espresso riserve, ma ha anche tentato di trovare spiegazioni. L'atteggiamento recalcitrante di molti rappresentanti della composizione seriale nei confronti del concetto di Bello ha, secondo lui, dato origine al "manierismo di una poetica del materiale orientata in modo tecnicistico ed empiristico".⁵ La definizione del Bello come "rifiuto del consueto",⁶ che Lachenmann ha formulato nel contesto di quelle controversie, si colloca nel punto intermedio tra due critiche: quella rivolta al bisogno di protezione e armonia, che si manifesta nelle correnti "neo-tonali", e quella riguardante gli elementi di autoreferenzialità e formalismo, presenti in un'avanguardia residuale, programmaticamente lontana dai conflitti e dalle attese sociali. Su questo versante traspare la distanza di Lachenmann rispetto alla "Nuova Complessità", una reazione formalista al recupero della tonalità messa in moto da alcuni allievi di Ferneyhough, ma anche nei confronti della "musica spettrale", che concentra il proprio lavoro sui processi naturali del suono. Il "rifiuto del consueto" non deve però essere inteso come slogan per un'azione di sabotaggio, di demolizione dei mezzi espressivi e negazione di ogni criterio di valore; la poetica di Lachenmann è lontana dal dadaismo nelle sue varie declinazioni. Quella negazione si concretizza piuttosto in un confronto con le categorie dominanti, in una messa a nudo dei meccanismi dell'industria culturale (nella quale la tonalità ha consolidato la sua egemonia) e nel risveglio di potenzialità comunicative rimaste latenti. Lachenmann non rifiuta il Bello in sé, ma opera in modo da rivelare i presupposti nascosti del Bello vigente: la repressione di energie fisiche e psichiche, del lavoro umano e sociale. La dimensione artigianale, corporea, plebea (l'esecutore come 'operaio' della fabbrica musicale), che è la premessa sociale nascosta della produzione del bel suono, rappresenta il centro attorno a cui gravitano le sue opere degli anni Settanta e Ottanta, quelle raccolte attorno al concetto di "musique concrète instrumentale". Non è un caso che egli abbia in seguito paragonato la composizione al lavoro manuale: "comporre significa costruire uno strumento".⁷

Il processo di ridefinizione dei parametri comunicativi ha coinvolto anche la notazione e le sue funzioni. Lachenmann ha istituito un dialogo con la scrittura – un altro caposaldo della musica d'arte dell'Occidente – procedendo in direzione opposta a Cage: anziché allentare l'assetto nor-

mativo e infrangere il rapporto che essa ha con l'atto compositivo, egli ha messo a punto un campo semiografico misto (intavolature, notazioni di azione, diagrammi strutturali e indicazioni verbali) allo scopo di precisare il più possibile suoni che non erano previsti dal linguaggio tonale. Come più volte attestato da strumentisti e direttori d'orchestra, le partiture di Lachenmann rappresentano una sfida alle abitudini esecutive e alla routine delle prove, alle attese degli ascoltatori e alle regole della programmazione di concerti – insomma all'"apparato estetico" nel suo complesso. Esercitare il mestiere di compositore con la consapevolezza di muoversi nel quadro della tonalità significa tenersi in costante contatto e confronto con lo spazio sociale che si condivide con gli interpreti, gli organizzatori, i critici e gli ascoltatori. In tal modo Lachenmann ha trovato una via per sottrarsi alla dicotomia tra autonomia ed eteronomia dell'opera d'arte: la sua musica non dissimula le sollecitazioni esterne né è funzionalmente subordinata a un qualche ideale etico o politico. Si tratta piuttosto di un viaggio nella cultura musicale dell'Occidente, immagazzinata nel complesso sistema di distribuzione fatto da concerti, didattica, prodotti discografici, pubblicazioni di partiture, riviste specializzate, circoli di intenditori e diffusione mediatica. Tale viaggio può essere però creativo solo se si mettono in gioco procedimenti di distanziamento. Lachenmann ha scritto composizioni che sembrano concerti grottescamente deformati: in *Notturmo* (1966-1968) il violoncello solista rimane eclissato per gran parte del tempo; in *Air* (1968-1969) il solista è rappresentato dalle sonorità rumorose di un gruppo di percussionisti; in *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979-1980) al centro del palco circondato dall'orchestra compare un quartetto d'archi (una finestra di intimità in un tumulto orchestrale, da cui emergono brandelli di canzoni popolari e dell'inno nazionale tedesco); in *Klangschatten* (1972) e *Fassade* (1973) si riverbera il pensiero sinfonico del XIX secolo, o meglio la Sinfonia, genere massimo della musica strumentale, giunge a deflagrazione. Lo stesso sguardo critico si ritrova nella musica da camera, in particolare nei tre Quartetti d'archi (1971-1972, 1989, 2001) nei quali si articolano diverse modalità di dialogo con i sublimi contenuti di un genere che ha profondamente connotato la musica d'arte dell'Occidente.

Nei suoi scritti Lachenmann collega al concetto di tonalità quelli di "fisicità", "struttura" e "aura". Il

primo è illustrato da una tipologia di suoni disposta per grado crescente di complessità e autonomia temporale che il compositore aveva già fissato nel 1966 a seguito di un'ampia riflessione sulla musica seriale e con qualche riferimento implicito alle parallele classificazioni di Schaeffer.⁸ Il secondo riguarda la disposizione interna della composizione, il suo costituirsi come "polifonia di ordinamenti" ossia come struttura. Questo concetto, che stava già al culmine della tipologia sonora, agisce qui come mediatore tra suono e forma; la struttura è il mezzo per organizzare il suono, l'aspetto fisico ed empirico, mediante un complesso di rapporti, gerarchie, potenzialità e direzionalità. La forma di un pezzo non è astrattamente preordinata ma deriva da queste operazioni strutturali sul suono e dalle loro proiezioni nel tempo; ciò appare chiaramente nel "reticolo strutturale", un procedimento che Lachenmann ha messo a punto dopo avere studiato a fondo *Gruppen* di Stockhausen e ha impiegato nella composizione della maggior parte delle sue opere.⁹ Nel 1990 Lachenmann ha precisato la propria impostazione lanciando l'idea di "strutturalismo dialettico": "un pensiero che non può essere semplicemente orientato alla creazione, stesura ed esplicitazione di strutture musicali, un pensiero in cui invece tali strutture si originano, precisano e manifestano come risultato di un confronto diretto o indiretto con strutture già esistenti e attive in seno al materiale, provenienti da tutte le realtà o ambiti dell'esperienza e dell'esistenza, specialmente quelli extramusicali"¹⁰ Lachenmann ritiene che i mezzi con cui vengono eseguiti gli atti compositivi e create le "polifonie di ordinamenti" non siano neutri, puramente meccanici, bensì avvolti in una sorta di "aura". Da un lato l'aura ha un senso strettamente musicale; è quello strato che rende tangibili i sedimenti storici e semantici, depositati nei materiali, nei singoli strumenti e nelle tecniche compositive; dall'altro è il punto di collegamento con le sfere esistenziale e politica. Percepire l'aura significa riconoscere il luogo specifico e il sistema di rapporti (culturali, sociali, esistenziali) in cui sono situati i mezzi compositivi, significa cioè gettare uno sguardo al di là del mero fatto tecnico (i parametri, lo spettro ecc.) e cogliere la dimensione storica, gli aspetti antropologici e le catene di associazioni con cui tali mezzi sono strettamente connessi.

Questo approccio multiplo alla creazione musicale si è rivelato uno strumento efficace per la com-

posizione. Le opere di Lachenmann si contraddistinguono per una caratteristica peculiare che permane nel corso degli anni a dispetto del mutamento dei materiali e delle tecniche. Il mantenimento di un punto di osservazione esterno gli ha permesso, dopo la fase strettamente legata al rumore e alle sonorità 'secondarie', di mettere in gioco brandelli di materiale tonale: scale, accordi, figure, gesti espressivi. Questo orizzonte sonoro si è dischiuso gradualmente a partire dal secondo Quartetto *Reigen seliger Geister* (1989), che non a caso coincide temporalmente con la formulazione dello "strutturalismo dialettico". Qui appare chiaramente che il sovvertimento del "consueto" e l'emergere del nuovo non sono necessariamente legati al tipo di materiale usato; le componenti di linguaggio tonale messe in gioco si possono ricondurre alle tipologie del suono che Lachenmann aveva delineato studiando la musica dell'avanguardia, come dimostra la sua analisi del primo movimento del Quartetto op. 74 di Beethoven.¹¹ Il suo lavoro sfugge però all'estetica del Neoclassicismo, che è affiorata a fasi ricorrenti a partire dall'Ottetto di Stravinskij; infatti lo straniamento è sempre accompagnato dalla ricollocazione dei materiali in un processo sonoro disegnato nei minimi dettagli o, se vogliamo, in un sistema di relazioni inventato ex novo: è uno straniamento in senso radicale che sottrae i materiali storici dal contesto sintattico-espressivo originario. Pertanto, nelle composizioni degli ultimi tre decenni, la novità non è più rappresentata dal suono in sé bensì dalle sue relazioni con l'ambiente. Infine la consapevolezza delle condizioni fondamentali dell'ascolto e della composizione – i quattro aspetti che ho discusso poc'anzi – è all'origine di una duplice azione di rivisitazione del passato e critica del presente. Il mezzo di questa presa di coscienza è l'analisi delle partiture. Esemplici in tal senso, oltre la citata analisi del Quartetto op. 74 di Beethoven, sono gli studi sull'ultima delle *Sechs Bagatellen* op. 9 e sul quarto dei *Fünf Orchesterstücke* op. 10 di Webern.¹² Dal circolo degli allievi di Lachenmann si sa che le analisi pubblicate rappresentano solo una piccola parte del suo repertorio, che comprende Schubert, Wagner, Mahler, Schoenberg e altri ancora; il medesimo metodo viene impiegato anche nell'analisi di composizioni più recenti; in particolare spiccano gli studi sulla produzione di Nono da *Il canto sospeso* a *Canti di vita e di amore*, su *Gruppen* di Stockhausen e *Lontano* di Ligeti.

Sebbene Lachenmann, scandagliando i rapporti tra musica ed esperienza di vita, abbia trovato una posizione intermedia nell'antitesi tra autonomia ed eteronomia dell'opera d'arte, è innegabile che le radici del suo pensiero stiano nell'estetica dell'autonomia. La concezione della "musica assoluta", che si affermò in area germanica nel corso del XIX secolo, rappresenta l'apice di un processo in cui l'arte dei suoni raggiunge la sua piena identità. Essa soddisfa tutti i criteri di un'opera pienamente conclusa e autosufficiente. Lo status di assolutezza è innanzitutto legato allo svincolamento da qualsiasi funzione "extra-musicale": un rito religioso, un evento politico, una festa, l'accompagnamento di una scena teatrale o di una lettura di poesie. In tal modo l'ascolto della musica può diventare un'esperienza "assoluta", che ha un significato straordinario ma non descrivibile a parole. La svolta segnalata da questo concetto riguarda però anche il fatto che le composizioni da camera e per orchestra a partire da Beethoven marcano un netto confine nei confronti delle altre arti: la musica è diventato un linguaggio a se stante, per la cui comprensione non occorrono appigli in altre forme espressive più palesemente legate al mondo e ai suoi sistemi semantici. Per questo motivo comincia ad affacciarsi, già negli scritti di E.T.A. Hoffmann, il concetto di struttura che nel XX secolo si imporrà come riferimento essenziale per la composizione e la sua ricezione. Esaminando il catalogo delle opere di Lachenmann, non si può mancare di notare la netta predominanza di composizioni per strumenti e la particolare attenzione per il quartetto d'archi e l'organico sinfonico. Questa continuità viene spezzata da *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, la cui prima esecuzione ebbe luogo nel 1997 alla Staatsoper di Amburgo. Il sottotitolo dell'opera è significativamente *Musik mit Bildern* [Musica con immagini], mediante il quale Lachenmann rende esplicita la dimensione associativa, in certi passaggi anche naturalistica, degli eventi sonori. La triste vicenda della fiammiferaia di Andersen non viene infatti tradotta in un'azione teatrale incentrata sui personaggi e i loro conflitti, ma rappresenta piuttosto la piattaforma narrativa di una serie di situazioni che tendono ad assestarsi in termini oppositivi: ghiaccio-fuoco, caduta-ascensione, persona-ambiente.

L'elemento trainante di tali situazioni non è rappresentato dal testo (frammenti della fiaba di Andersen, del Codice Arundel di Leonardo da Vinci e di una lettera di Gudrun Ensslin, la militante

della *Rote Armee Fraktion* suicidatasi nel carcere di Stammheim nel 1977) né dall'azione scenica (per cui la partitura non offre alcun appiglio) bensì dalla musica stessa. In tal modo Lachenmann ha trovato una soluzione al dilemma con cui i compositori del XX secolo si sono dovuti ripetutamente confrontare nei loro lavori per il teatro musicale. L'opera in musica è, insieme al *Lied*, uno dei generi rappresentativi dell'era borghese che egli aveva fino ad allora evitato. Il motivo è facilmente intuibile: la solidità delle istituzioni teatrali e le sue rigide convenzioni l'hanno resa particolarmente resistente nei confronti delle innovazioni. La composizione di Lachenmann ha avuto una lunga gestazione: l'idea di scrivere un'opera sulla fiaba di Andersen risale al 1975, ma egli cominciò a progettarla solo dopo avere ricevuto la commissione nel 1988. L'arco temporale straordinariamente ampio testimonia delle difficoltà e dei ripensamenti che tale impresa ha imposto; l'esito palesa qualche affinità estetica con la "tragedia dell'ascolto", termine che Cacciari e Nono coniarono per *Prometeo*, sebbene qui non si tratti di un mito ma della condizione di disagio e abbandono del singolo nella società dell'universale comunicazione.

Das Mädchen mit den Schwefelhölzern rappresenta una presa di posizione nei confronti dell'istituzione *opera*, dei suoi mezzi produttivi e delle sue norme estetiche; come in altri contesti, anche qui Lachenmann procede in conformità al principio del "rifiuto del consueto": un esame critico del sistema comunicativo legato al dramma musicale è il punto di partenza di una ridefinizione delle coordinate su cui esso poggia: il rapporto tra suono, parola e immagine. Le parole sono segnali per una certa situazione; non vengono mai cantate secondo modalità consolidate né impiegando derivati di tipo parodistico; si va dalla semplice lettura da parte di un narratore (la sezione con il testo di Leonardo) al suo dissolvimento in una miriade di suoni strumentali da cui emergono fonemi o al massimo singole parole. L'aggiunta di immagini e azioni non è prescritta e in certo qual modo neppure prevista; infatti l'esecuzione strumentale è già di per sé un evento visivo di una certa rilevanza. La sottrazione dell'elemento visivo può sembrare un'infrazione imperdonabile nei confronti di un genere così consolidato, uno scoglio insormontabile per il suo allestimento sul palcoscenico; considerata in senso positivo, essa rappresenta invece una sfida per il regista e lo sceno-

grafo a prendere distanza dai canoni della “messa in scena”, un invito a prolungare il dramma codificato nel suono in creazioni visive collaterali e simbiotiche rispetto alla musica. In poche parole: l’assenza di indicazioni sceniche rappresenta uno stimolo per una cooperazione intermediale di nuovo tipo. Lachenmann ha pensato a una riconfigurazione delle dimensioni percettive: “rispondere alle immagini interne, evocate dall’ascolto ‘puro’, con immagini esterne e viceversa”.¹³ Seguendo questo suggerimento, i responsabili della produzione di Salisburgo del 2002 hanno rinunciato ai consueti requisiti scenici e ai personaggi, facendo ricorso ai nuovi media audiovisivi e alle tecniche dell’installazione.

L’indagine sulla cultura musicale dell’Occidente, che Lachenmann ha svolto parallelamente negli ambiti della composizione e della teoria, conduce quasi per un moto interno a interrogarsi sui confini di quella cultura. Al centro della sua attenzione vi sono due tipi di confini: quello spaziale e quello storico. Spazialmente l’Occidente percepisce i propri limiti quando entra in contatto con l’Oriente. Non è un caso che l’arte del XX secolo, che si è determinata mediante un’interrogazione sui propri fondamenti, abbia reagito in modo sensibile alle sollecitazioni provenienti dal continente asiatico; in tale rapporto essa ha preso gradualmente distanza dal modello dell’esotismo con cui veniva data rappresentazione al selvaggio, all’inebriante e al morboso.¹⁴ Nelle composizioni di Debussy, Varèse, Cowell, Messiaen, Cage e Scelsi, l’elemento culturalmente estraneo non svolge più la funzione di simbolo in un orizzonte di senso concepito a partire dalla centralità dell’Occidente ma diventa forza motrice del pensiero musicale stesso; in modalità stilisticamente distinte si registra il passaggio dall’esotismo funzionale a una prospettiva interculturale. Lachenmann – che condivide con i suddetti compositori l’interesse per il suono come fenomeno complesso – si è avvicinato alla filosofia e alla musica del Giappone all’epoca della composizione di *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*. Sebbene il processo di globalizzazione dell’economia e dei sistemi di comunicazione, che stava prendendo piede proprio in quegli anni, possa avergli impresso un ulteriore impulso, tale avvicinamento deve essere considerato primariamente come esito del cammino artistico e teorico del compositore. In una sorprendente consonanza con ciò che Cage aveva affermato nel 1946, Lachenmann sembra aspirare a

trovare l’Oriente nella falde più profonde dell’Occidente.¹⁵ L’aspetto superficiale di questo rapporto con l’Altro può essere colto nell’impiego dello shō, lo strumento a fiato ad ancia libera di origine cinese impiegato nelle orchestre Gagaku, che compare per la prima volta nella penultima sezione dell’opera sulla piccola fiammiferaia. Tuttavia l’interesse per l’Estremo Oriente è motivato dai concetti correlati di luogo, presenza e immobilità, che si pongono in rapporto complementare al gioco di forze contrastanti che caratterizzava diverse opere degli anni Settanta e Ottanta. La seconda parte del titolo di una delle sue più note composizioni orchestrali *Mouvement (-vor der Erstarrung)* (1983-1984) sembra acquisire ora un senso compiuto; l’“irrigidimento”, che in quell’opera segnalava la sostanza sociale che sta alla base dei movimenti disarticolati e inconcludenti, diventa in *NUN* (1999) il tentativo di determinare un luogo del suono nel senso di quello “spazio senza forma” che avvolge e contiene in sé ogni particolare, teorizzato da Kitarō Nishida.¹⁶ In un recente contributo per gli Internationale Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, Lachenmann si è soffermato sui rischi di superficialità e pigrizia intellettuale che stanno in agguato quando si fa ricorso a materiali e forme espressive extraeuropee.¹⁷ La sonorità di luoghi lontani o mitici, la ricerca di uno “spazio sociale intatto”, può diventare il surrogato di una capacità di comunicare e coinvolgere che è diventata rara nelle attuali condizioni del linguaggio musicale. Anche in tale contesto l’industria culturale – che con la *world music* ha trovato una forma di merce musicale pienamente adeguata all’economia globalizzata – appare come un ambito privilegiato per osservare i processi sociali: è qui che si svela in modo emblematico un universalismo ideologizzato, che funge da compensazione alla perdita di spiritualità e al senso di colpa nei confronti degli esclusi in un mondo totalmente dominato dal principio del profitto. L’alternativa prospettata da Lachenmann è in concordanza con la sua impostazione teorica: incanalare l’impulso a conoscere l’Altro nel processo di riconoscimento della propria identità, nella quale è iscritta la capacità di superare gli orizzonti e riorganizzare il sistema di norme. Queste riflessioni determinano un congiungimento delle questioni riguardanti il confine spaziale dell’Occidente e quello temporale, ossia inducono a fare combaciare la prospettiva antropologica (la musica come “magia”) con quella

storica (lo “stadio attuale del materiale”). Nel preciso istante in cui il concetto occidentale di arte viene esportato in ogni parte del pianeta e propagandato come bene positivo e condivisibile, esso è sottoposto, nelle regioni in cui si è originato, a limitazioni sociali ed economiche che stanno sfociando in una crisi di legittimità. Lachenmann ritiene che sia giunto il momento di ridefinire o definire più propriamente il concetto di arte. Se si coglie la sostanza del bisogno che si manifesta nei rapporti parassitari con l’Altro, veicolati dall’industria culturale, allora sembra imporsi l’integrazione della dimensione razionale e costruttiva della musica con tutte le istanze di rito, estasi, meditazione e piacere che può essere sintetizzata con il concetto di “magia”. Con le sue composizioni, particolarmente quelle recenti, Lachenmann si è avventurato in questo territorio liminare, pieno di incertezze e insidie. In modo esemplare e probabilmente ineguagliato, egli si impegna a creare musica in frangenti in cui alla musica, nel senso enfatico della creazione libera e incondizionata, così come Dio negli scritti di Nietzsche, sembrano essere state sottratte le basi minime dell’esistenza.¹⁸ Le sue opere sono testimonianza della lotta per la sopravvivenza.

Gianmario Borio

¹ Helmut Lachenmann, “Vier Bestimmungen des Musikhörens” [1979], in Id., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996, p. 55.

² Cfr. Helmut Lachenmann, “Bedingungen des Materials. Stichworte zur Praxis der Theoriebildung” [1978], in Id., *Musik als existentielle Erfahrung*, pp. 35-53.

³ Cfr. *Storia dei concetti musicali*, vol. 1 (Armonia, Tempo), a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Roma: Carocci, 2007, pp. 31-246.

⁴ Cfr. Carl Dahlhaus, “Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen”, in *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 17, hrsg. v. Ernst Thomas, Mainz: Schott, 1978, pp. 22-33. Nello stesso volume sono pubblicati il citato saggio “Bedingungen des Materials” di Lachenmann nonché “Suche nach einem neuen Schönheitsideal” di Hans-Jürgen von Bose e “Der geschockte Komponist” di Wolfgang Rihm.

⁵ Helmut Lachenmann, “Zum Problem des musikalisch Schönen heute” [1976], in Id., *Musik als existentielle Erfahrung*, p. 105.

⁶ Ibid., p. 109.

⁷ Helmut Lachenmann, “Über das Komponieren” [1976], in Id., *Musik als existentielle Erfahrung*, p. 77.

⁸ Helmut Lachenmann, “Klangtypen der Neuen Musik” [1966], in Id., *Musik als existentielle Erfahrung*, pp. 1-20; Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris: Seuil, 1966.

⁹ Cfr. Pietro Cavallotti, “Präformation des Materials und kreative Freiheit. Die Funktion des Strukturnetzes am Beispiel von *Mouvement (vor der Erstarrung)*”, in *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hrsg. v. Jörn Peter Hiekel und Siegfried Mauser, Saarbrücken: Pfau, 2005, pp. 145-170; Id., *Post-strukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*, Schliengen: Argus, 2006, pp. 79-128.

¹⁰ Helmut Lachenmann, “Zum Problem des Strukturalismus” [1990], in Id., *Musik als existentielle Erfahrung*, p. 89.

¹¹ Cfr. Helmut Lachenmann, “Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten” [1985], in Id., *Musik als existentielle Erfahrung*, pp. 118-121.

¹² Cfr. Lachenmann, “Bedingungen des Materials”, pp. 37 e 42-43; Id., “Hören ist wehrlos – ohne Hören”, pp. 121-123.

¹³ Cfr. “Musik zum Hören und Sehen. Peter Ruzicka im Gespräch mit Helmut Lachenmann”, in *Programmheft der Hamburger Staatsoper, 1996-1997*, p. 42.

¹⁴ Cfr. Gianmario Borio, “Fine dell’esotismo: l’infiltrazione dell’Altro nella musica d’arte dell’Occidente”, in *L’etnomusicologia e le musiche contemporanee* (Seminario internazionale di studi 2007), a cura di Francesco Giannattasio, Fondazione Cini, 2009, <http://www.cini.it/it/publication/page/99>.

¹⁵ Cfr. John Cage, “The East in the West”, in *Modern Music* 23 (1946), pp. 111-115.

¹⁶ Kitarō Nishida, *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, a cura di Tiziano Tosolini, Palermo: L’Epos, 2005. Un’importante sentenza di Nishida viene cantata dal coro maschile nella parte conclusiva di *NUN*: “L’Io non è una cosa bensì un luogo”.

¹⁷ Cfr. Helmut Lachenmann, “East meets West? – West eats Meat’... oder Crescendo des Bolero. Materialien, Notizen und Gedankenspiele”, in *Musik-Kulturen : Texte der 43. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2006*, hrsg. v. Jörn Peter Hiekel, Saarbrücken: Pfau, 2008, pp. 84-98. Sul rapporto tra Lachenmann e la cultura asiatica cfr. Jörn Peter Hiekel, “Interkulturalität als existentielle Erfahrung. Asiatische Perspektiven in Helmut Lachenmanns Ästhetik”, in *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, pp. 62-84.

¹⁸ Un riferimento a Nietzsche si trova in Helmut Lachenmann, “Die Musik ist tot... aber die Kreativität lebt”, in *MusikTexte* 66-67 (1997), pp. 61-62.



Foto Renate Liesmann-Baum

Helmut Lachenmann, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Klaus Huber, Monica Lichtenfeld (Colonia, 1985).

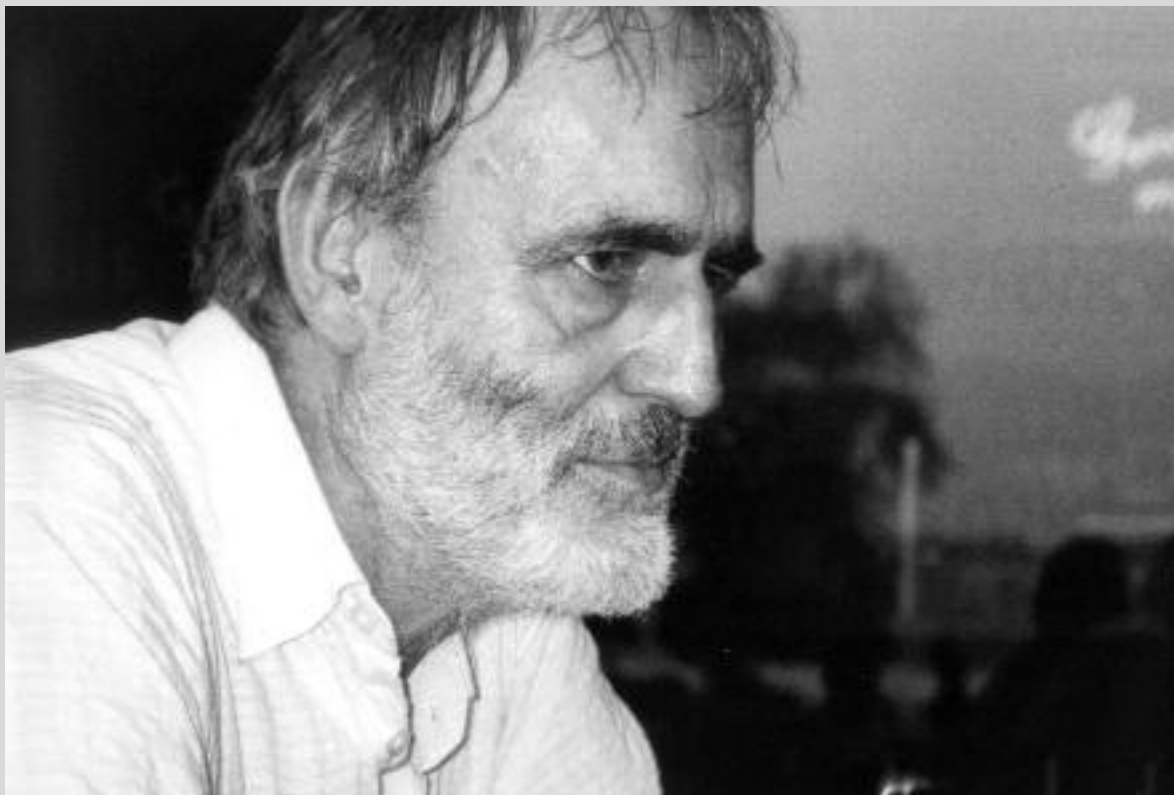


Foto: Betsy Freeman (2005)

Helmut Lachenmann

Teatro alla Scala

domenica, 2 ottobre 2011, ore 20

Filarmonica della Scala**Roberto Abbado**, direttore**Luciano Berio** (1925-2003)*Requies* (1983-84)

17'

per orchestra da camera

Helmut Lachenmann (1935)*Schreiben* (2003-05)

25'

Musica per orchestra

Robert Schumann (1810-1856)*Sinfonia n.4 in re min.* op. 120

(1841-51)

32'

Ziemlich langsam – Lebhaft

Romanze: Ziemlich langsam

Scherzo: Lebhaft

Langsam – Lebhaft

In collaborazione con

TEATRO ALLA SCALA



INTESA  SANPAOLO

MI
IO
Settimane Musicali

 DAIKIN

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in diretta)

Luciano Berio, *Requies* per orchestra da camera (1983-84)

La prima esecuzione di *Requies* fu diretta a Losanna da Armin Jordan con l'Orchestre de Chambre de Lausanne il 26 marzo 1984. Su questo pezzo scrive l'autore: "*Requies*: un'orchestra da camera suona una melodia. Piuttosto: descrive una melodia, ma solo come un'ombra può descrivere un oggetto e un'eco può descrivere un suono. La melodia si svolge incessante ma discontinua attraverso ritorni e digressioni, attorno a un centro mobile, lontano, forse indecifrabile. Scritto nel 1984, *Requies* è dedicato alla memoria di Cathy Berberian".

L'orchestra suona sempre pianissimo, e le lievi variazioni dinamiche devono dipendere soltanto dalla densità dei raddoppi strumentali, come prescrive Berio in partitura. In questa pagina breve e bellissima una lontananza mutevole e sfuggente caratterizza l'evocazione di una melodia che affiora, si perde, ritorna, senza mai assumere una univoca linearità, quasi fosse collocata in uno specchio deformante e modulata su diverse scale di

tempo: ne fanno parte processi di echi e la melodia sembra confondersi con l'aura che la circonda (infatti non la possiamo distinguere dai fatti armonici, timbrici ecc. che si accumulano ed evolvono intorno a lei). Il processo di crescita e svolgimento della melodia "descritta" sembra quindi sfuggente, si colloca in un contesto cangiante e sospeso, che poco prima della fine conosce momenti di maggior concitazione. Il pezzo inizia e si conclude sulla nota-centro do diesis. Nel magma sonoro Berio ha anche nascosto, non percepibili all'ascolto, citazioni di cose che Cathy Berberian cantava.

Helmut Lachenmann, *Schreiben* (2003)

Composto nel 2003, eseguito per la prima volta a Tokyo dalla Tokyo Symphony Orchestra diretta da Kazuyoshi Akiyama, poi riveduto nel 2004, *Schreiben* ha un titolo che implica quasi una dichiarazione di poetica con le molte associazioni di idee che suggerisce. Nel titolo *Schreiben*, che significa "scrivere", si può leggere il tormento di una



Luciano Berio

scrittura definita in modo minuzioso e accuratissimo per una musica che pone radicalmente in crisi le convenzioni e le abitudini di ascolto, con procedimenti nati da analitica riflessione. La ricerca sul suono e su particolari modalità esecutive, o meglio l'energia che scaturisce da diversi modi di produzione del suono, è l'aspetto della musica di Lachenmann che colpisce con immediatezza, ci pone di fronte a esiti sonori "inauditi", mette in discussione ogni idea convenzionale di "bel suono", con intransigente purezza che sembra sostenuta da una visionaria tensione all'assoluto. Lachenmann chiede all'interprete di produrre il suono in modo di volta in volta reinventato e all'ascoltatore di percepire la fatica di questa ricerca, di cogliere l'energia che viene così liberata e di avvertirne l'aura, l'implicita forza di poetica suggestione.

Lo scrivere per Lachenmann è indispensabile, non può essere sostituito dalle possibilità di lavoro sul suono che offrono i mezzi elettronici. Ma la sua ricerca non ha nulla di astratto e comporta sempre una tensione espressiva coinvolgente: non sorprende allora che egli dichiari di essere stato colpito dal fatto che la prima sillaba del verbo "schreiben" corrisponda al sostantivo "Schrei", grido, e che anche in francese "cri" (grido) sia una sillaba inclusa nel verbo *écrire*. A questo proposito con ragione Max Nyffeler ha parlato di "acrobazia semantica" (confrontabile forse, si potrebbe aggiungere, con alcune di quelle cui ci ha abituato Wagner), un'acrobazia che non toglie nulla al senso della rivendicazione espressiva del compositore.

Il titolo *Schreiben* si lega anche a precisi momenti della partitura, nei quali Lachenmann chiede ai musicisti dell'orchestra gesti e suoni legati allo scrivere: "scrivere" sugli strumenti, dentro la cordiera del pianoforte, su tavolette di legno, sugli angoli dei leggi. Ancora Nyffeler nota affinità tra passi di *Schreiben* e dell'unica opera teatrale di Lachenmann (un capolavoro purtroppo mai rappresentato in Italia), *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* ("La ragazza con i fiammiferi", cioè La piccola fiammiferaia), nel cui testo appaiono anche le parole di Gudrun Ensslin "Scrivete sulla nostra pelle" (nella fantasia di Lachenmann la terrorista della RAF morta in circostanze mai chiarite nel carcere di Stammheim nel 1977 è una "variante deformata della piccola fiammiferaia", perché "non ha soltanto giocato con i fiammiferi; ma ha scelto la violenza sfigurando la propria

umanità"). Non si devono cercare precise implicazioni semantiche nelle affinità notate da Nyffeler, né possiamo tentare di tradurre in parole ciò che gli esecutori "scrivono".

Determinante è in *Schreiben* l'energia prodotta dalla ricerca sul suono di Lachenmann, un'energia che sembra comunicarsi direttamente all'estrema varietà della materia sonora (17 pagine di spiegazioni di comportamenti non convenzionali accompagnano la partitura), ai pianissimi come alla violenza furiosa, con forza visionaria, con magiche sospensioni: trasfigurata poesia e furibonda tensione convivono in *Schreiben* senza il minimo cedimento. Non si può riassumere in termini schematici il profilo generale del pezzo, dove si potranno notare nella zona centrale gli indugi sui momenti in cui il direttore non deve dirigere, lasciando a ognuno dei musicisti la piena responsabilità di suonare la sua parte senza tener conto dell'insieme. Segue, a circa tre quarti del pezzo, un fortissimo con una melodia degli archi all'unisono, che dà l'avvio a una zona di grande violenza drammatica, seguita nelle pagine conclusive dallo spegnersi su sonorità di strofinamento, sfregamento, "scrittura".

Robert Schumann, Sinfonia n. 4 in re minore op. 120 (1841-51)

Premessa e stimolo per l'intensa produzione orchestrale del 1841 fu probabilmente per Schumann la scoperta nel 1839 della Sinfonia in do maggiore (1825-28) di Schubert, cui dedicò un celebre articolo. Si deve forse anche tener conto del superamento dei conflitti estenuanti con Friedrich Wieck: Schumann giunse finalmente al matrimonio con Clara nel 1840. Del 1841 è anche la Sinfonia in re minore, composta subito dopo la Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore (gennaio-febbraio 1841), la "Ouverture, Scherzo e Finale" (12 aprile- 8 maggio) e, in maggio, la Fantasia per pianoforte e orchestra che sarebbe divenuta il primo tempo del Concerto op. 54. Nel diario di Clara, in data 31 maggio 1841, si legge che Schumann aveva il giorno prima iniziato "un'altra sinfonia, che deve essere costituita da un unico tempo, ma deve contenere l'Adagio e il Finale". Era la Sinfonia in re minore, fin dall'inizio concepita come un unico blocco che riuniva senza interruzione i tempi di una sinfonia tradizionale. Lo schizzo fu finito di getto entro il 7 giugno; la strumentazione fu por-

tata a termine tra il 14 giugno e il 9 settembre. La prima esecuzione (insieme a quella di “Ouverture, Scherzo e Finale”) fu diretta da Ferdinand David al Gewandhaus di Lipsia il 6 dicembre 1841, in una serata in cui la maggiore attenzione fu attirata dalla presenza di Clara Schumann e Franz Liszt insieme: la Sinfonia in re minore, a quanto pare eseguita mediocrementemente, non ebbe il trionfale successo ottenuto il 31 marzo 1841 dalla Prima (che era stata diretta a Lipsia da Mendelssohn). Schumann deluso la riprese in mano solo nel dicembre 1851, dopo avere composto la Sinfonia in do maggiore (1844-45, pubblicata come n. 2) e quella in mi bemolle maggiore “Renana” (n. 3, 1850). Indugiò a presentare nuovamente la sinfonia al pubblico: diresse la versione riveduta solo il 3 marzo 1853 a Düsseldorf, con successo. Nello stesso 1853 la pubblicò come Sinfonia n. 4 op. 120.



Robert Schumann, 1840 circa

Nella seconda versione aveva rifatto la strumentazione; ma, pur non modificando la sostanza della concezione della sinfonia, anche dal punto di vista propriamente compositivo aveva introdotto diversi ritocchi, in alcuni casi di rilievo (può incuriosire inoltre il fatto che sostituì con indicazioni tedesche, tutte “rallentate”, le originarie indicazioni dei tempi in lingua italiana: “Andante con moto/ Allegro molto - Andante - Presto - Largo/ Allegro vivace”). Non si limitò ad apportare correzioni sull’autografo del 1841; ma scrisse una partitura nuova di cui conserviamo anche un titolo poi scartato: Schumann aveva pensato a “Symphonistische Phantasie” (fantasia sinfonica) per ritornare poi a “Sinfonia”. Il manoscritto del 1841 divenne proprietà di Brahms, che non nascose la propria predilezione per la prima stesura: per esempio scrisse a Clara nel 1888 che, attraverso la rielaborazione, la partitura aveva perso qualcosa “in grazia, leggerezza e chiarezza” (si riferiva alla strumentazione, non ai ritocchi riguardanti la composizione vera e propria). Non solo da parte di Brahms si è rimproverata alla nuova strumentazione una concezione della sonorità più grave, cupa e velata, più densa, con spessori di maggior peso. La trasparenza, la chiarezza “cameristica” della prima versione consente una percezione più chiara e brillante dei colori dei singoli strumenti; ma si deve anche tenere presente che la nuova strumentazione corrisponde a una idea della sonorità orchestrale che nella sua densità è caratteristica di Schumann.

In ogni caso la Sinfonia in re minore si colloca tra i capolavori più compiuti della straordinaria, felicissima stagione creativa che seguì immediatamente al decennio prevalentemente dedicato al pianoforte (durante il quale peraltro il compositore si era già arrovellato intorno al “problema” della sinfonia). Nella Prima Sinfonia aveva fatto riferimento a una “idea poetica”, nella Sinfonia in re minore si concentra sulla originalità della concezione in un unico blocco, dove i diversi movimenti si succedono senza interruzione, hanno una articolazione formale ripensata in funzione di questa continuità, e sono collegati da una rete di rapporti motivici e di non convenzionali “ripreses”, un intreccio di relazioni di cui qui si può solo accennare.

Una misteriosa, sospesa introduzione (“Ziemlich langsam”: piuttosto lento) conduce all’ardente slancio del primo tema del successivo “Lebhaft” (Vivace): è un’idea che si apre a sempre nuovi

svolgimenti (con la tecnica schumanniana di dare prosecuzioni ogni volta diverse a inizi uguali). Anche la transizione e il secondo tema possono essere visti come varianti o nuove deduzioni del primo, nel corso della breve esposizione. Solo nel seguente vasto sviluppo (lungo circa cinque volte l'esposizione) si ascolta una nuova idea il cui intenso lirismo è l'alternativa più netta al tema principale e alle sue varianti. E prima di questa idea cantabile si profila un tema di grande vigore ritmico che ritroveremo nel Finale. Quando lo sviluppo si conclude e approda alla tonalità di re maggiore, ci si aspetterebbe la ripresa, che viene omessa. Solo un accenno al primo tema ritorna nella Coda che segna la transizione alla "Romanze".

Questa ha la tradizionale forma tripartita, anch'essa lasciata incompiuta in funzione dell'unità della sinfonia, al cui interno si nota qui la prima importante "ripresa": nella "Romanze" dopo l'episodio iniziale, ritorna la musica dell'introduzione lenta (quella dell'inizio della sinfonia). Il titolo "Romanza" va forse inteso come allusione all'atmosfera di una canzone narrativa ("romanza", dunque, in senso spagnolo), che potrebbe essere accompagnata da uno strumento a pizzico, qui da lontano evocato dai pizzicati degli archi dal sapore vagamente esotico. Nella sezione centrale gli arabeschi del primo violino solo ornamentano una semplice scala: così questa sezione si collega al Trio del successivo Scherzo, presentando lo stesso materiale. Il ritorno della prima parte è limitato all'episodio iniziale, e dopo l'indugio su una pausa si passa allo Scherzo.

Le prime battute dello Scherzo citano un motivo del "Menuetto" della Prima Sinfonia in fa minore op. 7 di Johann Wenzeslaus Kalliwoda (1801-1866), all'epoca abbastanza nota a Lipsia. Ma il tema di Schumann si rivela anche una variante del

materiale dell'introduzione lenta, irriconoscibile nella nuova, incalzante energia. Al vigore della prima (e della terza) sezione dello Scherzo si contrappone per due volte il carattere lieve e aereo del Trio (di cui si è già notato il rapporto con la sezione centrale del tempo precedente): ci aspetteremo una forma di Scherzo in cinque parti secondo lo schema AbAbA; ma la terza ripetizione è omessa e dal secondo Trio ci si collega direttamente all'introduzione lenta del Finale.

Il passaggio senza cesure dallo Scherzo al Finale aveva un illustre precedente nella Quinta di Beethoven. È questo l'unico riferimento alla Quinta da parte di Schumann (che tra le Sinfonie di Beethoven tenne semmai presente l'agile "leggerezza" della Quarta). In ogni caso con la Quinta i caratteri espressivi della Sinfonia in re minore di Schumann non hanno alcun rapporto (non si dimentichi che Brahms parlava di "grazia, leggerezza, chiarezza"): è naturale che la transizione dallo Scherzo al Finale non abbia nulla a che vedere con l'eroico passaggio beethoveniano dall'oscurità alla luce, anche perché la libera e gioiosa vitalità del Finale di Schumann è altra cosa rispetto alla tensione epico-eroica, alla volontà di affermazione luminosa e vittoriosa della Quinta.

L'introduzione lenta schumanniana al quarto tempo si basa due idee del primo tempo, il tema principale e quello dal marcato profilo ritmico, che si combinano poi nel primo tema del Finale, seguito, dopo la transizione, da un secondo tema di giocosa spigliatezza. Il conciso sviluppo inizia con un fugato e si conclude con il materiale della transizione; di conseguenza la ripresa inizia con il secondo tema. Una Coda di ampio respiro è conclusione adeguata al Finale e all'intera sinfonia.

Paolo Petazzi

Roberto Abbado

Il piglio drammatico, l'istintivo lirismo coniugato all'evocativa padronanza di diversi stili e compositori hanno fatto di Roberto Abbado uno dei più apprezzati e richiesti direttori d'orchestra della sua generazione.

Nato da una famiglia di musicisti, Roberto Abbado ha studiato direzione d'orchestra con Franco Ferrara presso il Teatro La Fenice di Venezia e l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. È stato direttore principale della Munich Radio Orchestra, ed è salito inoltre sul podio della Royal Concertgebouw Orchestra, dell'Orchestre National de France, dell'Orchestre de Paris, della Dresden Staatskapelle, della Leipzig Gewandhaus Orchestra, della Israel Philharmonic Orchestra, per nominarne solo alcune. In Italia è impegnato principalmente con le Orchestre del Teatro alla Scala, del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, della Rai di Torino, e dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Molto richiesto negli Stati Uniti, vi ha debuttato nel 1991 con l'Orchestra of St. Luke's al Lincoln Center di New York. Attualmente collabora

principalmente con la St. Paul Chamber Orchestra, dove ricopre anche il ruolo di Artistic Partner. Dirige inoltre regolarmente le orchestre di Boston, Philadelphia, Chicago, Atlanta, St. Louis, San Francisco, e Houston.

Attivo anche sul versante operistico, ha diretto numerose produzioni e prime rappresentazioni assolute in alcuni fra i più prestigiosi teatri del mondo. Fra gli impegni più importanti si segnalano La Gioconda e Lucia di Lammermoor al Teatro alla Scala; I Vespri Siciliani alla Wiener Staatsoper; L'Amour des trois oranges, Aida e La traviata alla Bayerische Staatsoper di Monaco; Le Comte Ory, Attila, I Lombardi alla prima crociata e Phaedra di Henze al Maggio Musicale Fiorentino; Simon Boccanegra e La clemenza di Tito al Teatro Regio di Torino; La donna del lago all'Opéra de Paris; Fedora al Metropolitan Opera di New York; Ermione e Zelmira al Rossini Opera Festival di Pesaro.

Riconosciuto a livello internazionale come uno dei maggiori interpreti della musica moderna e contemporanea, ha diretto

frequentemente pagine musicali del ventesimo secolo di compositori quali Luciano Berio, Salvatore Sciarrino, Luca Francesconi, Fabio Vacchi (del quale ha diretto la prima rappresentazione assoluta di Teneke al Teatro alla Scala nel 2007), Pascal Dusapin, Henri Dutilleux, Olivier Messiaen, Alfred Schnittke, Hans Werner Henze, John Adams. La sua proficua discografia include incisioni di opere, concerti e musica sinfonica per le etichette BMG (RCA Red Seal), Decca, Deutsche Grammophon, e Stradivarius, comprese le pluripremiate incisioni dei Capuleti e i Montecchi e di Tancredi per BMG. Fra i suoi dvd figurano titoli quali Fedora per Deutsche Grammophon (con Mirella Freni e Plácido Domingo dal Metropolitan Opera); Ermione dal Rossini Opera Festival di Pesaro per Dynamic; e il New Year Concert (2008) dal Teatro La Fenice di Venezia per Hardy Classic Video. Nel 2008 ha vinto il premio "Franco Abbiati", assegnatogli dall'Associazione Nazionale Critici Musicali Italiani, come "Direttore d'orchestra dell'anno".



Foto Miro Zagnoli

Roberto Abbado

Filarmonica della Scala

La Filarmonica della Scala compie trent'anni. Claudio Abbado e i musicisti scaligeri la fondano nel 1982 con l'obiettivo di sviluppare il repertorio sinfonico nel contesto della grande tradizione operistica del Teatro. L'anno seguente la Filarmonica si costituisce in associazione indipendente. Carlo Maria Giulini dirige oltre 90 concerti e guida l'orchestra nelle prime tournée internazionali; Riccardo Muti, Direttore Principale dal 1987 al 2005, ne promuove lo sviluppo artistico facendone un'ospite costante nelle più prestigiose sale da concerto internazionali. L'orchestra instaura rapporti di collaborazione con i maggiori direttori: Georges Prêtre, Lorin Maazel e Wolfgang Sawallisch sono presenti dalle prime stagioni, ma vanno ricordati i contributi di Leonard Bernstein, Semyon Bychkov, Myung-Whun Chung, James Conlon, Gustavo Dudamel, Peter Eötvös, Christoph Eschenbach, John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Philippe Jordan, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Antonio Pappano, Gennadij Rozdestvenskij, Esa-Pekka Salonen, Giuseppe Sinopoli, Yuri Temirkanov e Franz Welser-Möst. Dal 2006 la Filarmonica intensifica la collaborazione con Daniel Barenboim, che dirige il concerto inaugurale della stagione del trentennale 2011-2012, Riccardo

Chailly, Daniel Harding e Daniele Gatti. La Filarmonica realizza una autonoma stagione di concerti e la stagione sinfonica del Teatro in base ad accordi sanciti da una convenzione con il Teatro alla Scala. È inoltre impegnata in numerose tournée, che con oltre 450 concerti fuori sede dalla fondazione l'hanno resa l'istituzione musicale italiana più presente all'estero nello scorso decennio. Nelle ultime stagioni ricordiamo il debutto negli Stati Uniti con Riccardo Chailly nel 2007 e in Cina con Myung-Whun Chung nel 2008, anno che segna anche il ritorno al Musikverein di Vienna con Daniele Gatti. Nel 2009 la Filarmonica debutta alla Philharmonie di Berlino con Daniel Barenboim e torna a Parigi con Pierre Boulez e Maurizio Pollini. Gli impegni del 2010 includono il ritorno in Asia con Semyon Bychkov per l'Expo di Shanghai e a Berlino con Diego Matheuz; nel 2011 la Filarmonica è guidata nei concerti fuori sede da Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Daniel Harding, Gianandrea Noseda e Georges Prêtre. Nel 2012 Daniel Barenboim dirige concerti a Parigi, Berlino e Francoforte e Daniel Harding a Praga, Linz, Stoccarda, Dresda e Bonn; la Filarmonica è inoltre presente al Festival delle Notti Bianche di San Pietroburgo con

Valery Gergiev e ancora in Germania con Fabio Luisi. La Filarmonica ha commissionato nuove composizioni a Giorgio Battistelli, Carlo Boccadoro, Azio Corghi, Luis de Pablo, Pascal Dusapin, Peter Eötvös, Ivan Fedele, Matteo Franceschini, Luca Francesconi, Salvatore Sciarrino, Giovanni Sollima e Fabio Vacchi. Impegnata nella diffusione della musica presso le nuove generazioni, l'orchestra apre alle scuole le prove di tutti i concerti della stagione e con l'iniziativa "Sound, Music!" si rivolge con un progetto mirato ai bambini delle scuole primarie. È al fianco delle principali istituzioni scientifiche e associazioni di volontariato della città di Milano, per le quali realizza prove aperte e concerti dedicati. È regolarmente impegnata per il festival MiTo in concerti che hanno avvicinato un vastissimo pubblico alla musica sinfonica. La Filarmonica ha realizzato una consistente produzione discografica per Sony, Decca, Emi. I concerti sono regolarmente trasmessi in differita televisiva da Rai3, in diretta radiofonica da Radio3 e su medici.tv. L'attività della Filarmonica della Scala non attinge a fondi pubblici ed è sostenuta da UniCredit, Main Partner istituzionale dell'Orchestra.



Helmut Lachenmann (1969)

Auditorium San Fedele

mercoledì, 5 ottobre 2011, ore 20.30

mdi ensemble**Oleg Vereshchagin**, *fisarmonica*

Helmut Lachenmann (1935) <i>Pression</i> (1969) per violoncello solo	9'
Marco Stroppa (1959) <i>Nous sommes l'air, pas la terre</i> (2003-04) per fisarmonica e viola	8'
Robert HP Platz (1951) <i>Echo-Hüllen Danach</i> (2002-03) per flauto, clarinetto basso, pianoforte, violino, viola, violoncello	15'
Sebastian Stier (1970) <i>hin her</i> (2002-04) tre movimenti per clarinetto in mi bem., violino e fisarmonica Prima esecuzione in Italia	12'
Isabel Mundry (1963) <i>Traces des moments</i> (2000) per clarinetto in si bem., fisarmonica, violino, viola e violoncello	13'
Helmut Lachenmann <i>Trio fluido</i> (1966-67) per clarinetto, viola, percussione	16'

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Helmut Lachenmann, *Pression* (1969) – *Trio fluido* (1966-68)

Verso la fine degli anni Sessanta la ricerca compositiva di Helmut Lachenmann conobbe una svolta decisiva che connotò in modo irreversibile la sua produzione e i cui effetti sono rintracciabili fino a oggi. In seguito il compositore ha riassunto questa nuova poetica con il concetto di “musique concrète instrumentale”, intesa come “una musica in cui gli avvenimenti sonori siano scelti e organizzati in modo tale che la modalità della loro produzione abbia quantomeno la stessa importanza delle caratteristiche acustiche risultanti”. *Pression* per violoncello solo, composto negli anni 1969-70, fa parte di un primo gruppo di composizioni in cui Lachenmann si cimentò con strumenti solisti o piccoli gruppi cameristici per studiarne le possibilità prima di affrontare (con *Kontrakadenz*, nel 1970-71) ampi organici orchestrali. Il breve brano si avvale di una notazione in intavolatura, nella quale cioè vengono simboleggiate graficamente le azioni da compiersi e non, come nella notazione tradizionale, il risultato sonoro. Affinché gli spettatori possano cogliere più agevolmente il nesso tra i gesti e l'evento sonoro che ne deriva, Lachenmann consiglia agli interpreti un'esecuzione a memoria, in modo tale che il leggio non ostacoli la visuale. Trattandosi di un violoncello, risultati sonori si ottengono essenzialmente dall'interazione tra lo strumento e l'arco e dalle azioni delle due mani dell'interprete. Lo sfregamento dell'arco, cioè la modalità di produzione sonora più caratteristica dello strumento, viene scandagliata nelle sue varie potenzialità, dando origine a una sorta di catalogo delle sue molteplici varianti: si può modificare la pressione dell'arco (da estrema a molto debole – questo “parametro” dà il titolo alla composizione), cambiando anche la modalità dell'impugnatura (con una mano o con due, oppure stringendolo nel pugno), scegliere il punto esatto di sfregamento (sulle corde, ma anche sul ponticello o dietro di esso, sulla cordiera, sul corpo dello strumento ecc.), sfregare con i crini o con il legno, lasciar saltare l'arco, condurlo perpendicolarmente ma anche farlo scorrere verticalmente sulle corde. La mano sinistra può inoltre produrre sonorità scivolando sulle corde, pizzicando, afferrando o grattando le stesse, colpen-

do o raschiando lo strumento in vari punti; la mano destra può usare l'arco o pizzicare. Il tradizionale “bel suono” dello strumento è dunque soltanto una delle possibili combinazioni e gioca un ruolo assolutamente minoritario nel pezzo. All'interprete viene implicitamente richiesto di prendere le distanze dalle abitudini accumulate in anni di prassi esecutiva. Per fare un esempio: un'eccessiva pressione dell'arco oppure l'inevitabile glissando nei cambi di posizione della mano sinistra sono fattori di disturbo del “bel suono” che ogni violoncellista in lunghi anni di studio e perfezionamento si sforza di rendere il più possibile impercettibili – qui invece la validità di un'interpretazione si misura anche sulla capacità di conferire a questi “rumori” piena sonorità. *Pression* si articola in quattro sezioni distinte, in cui le diverse possibilità di produzione sonora vengono dapprima presentate, poi trasformate e variamente combinate tra loro.

Composto in buona parte nel 1966, pochi anni prima della svolta di cui si accennava all'inizio, *Trio fluido* per clarinetto, viola e percussioni è una delle opere giovanili in cui Lachenmann sembra riflettere sulla lezione seriale appresa negli anni di studio con Luigi Nono e Karlheinz Stockhausen. A fronte di una struttura formale predeterminata in modo rigoroso, il brano procede seguendo curve espressive caratterizzate dal contrasto tra momenti statici, chiaramente connotati da una scrittura “puntuale” tipica del primo serialismo, e sezioni dinamiche, dominate da veloci figure ritmiche in scale o glissandi, in cui i tre strumenti tendono a raggiungere un notevole amalgama, una “fluidità” sonora globale. Progressivamente, dopo un punto culmine raggiunto circa a metà composizione, la tessitura torna a diradarsi e prendono il sopravvento sonorità inusuali ed effetti rumoristici che già prefigurano l'evoluzione successiva del linguaggio di Lachenmann. Qui non si tratta però ancora di una metodica ricerca sulle “concrete” potenzialità sonore degli strumenti, quanto piuttosto di un lento dissolvimento della corposità del suono, in cui la differente e contrastante modalità di produzione acustica dei tre strumenti (ovvero la loro rispettiva anatomia sonora) acquista via via maggiore autonomia.

Pietro Cavallotti

Fissioni, geometrie, echi, tracce: quattro compositori al lavoro sulla forma musicale

Nel presente concerto, la musica di Helmut Lachenmann è posta in dialogo con quella di quattro compositori della generazione successiva alla sua: Robert HP Platz (1951), Marco Stroppa (1959), Isabel Mundry (1963) e Sebastian Stier (1970).

Il programma è reso particolarmente coeso dal fatto che tre di questi quattro brani hanno in organico uno strumento che fino a non molti decenni fa non era particolarmente comune nel repertorio cosiddetto colto, ma di cui oggi finalmente si stanno scoprendo le mille possibilità tecniche e poetiche: la fisarmonica.

Cominciamo perciò proprio da questo strumento e dall'uso che ne fa Isabel Mundry. Compositrice tedesca dalla formazione multiforme, fatta di studio della composizione ma anche della musicologia, delle arti visive e della filosofia, ha compiuto un percorso che vede fra le sue tappe notevoli l'incontro con Hans Zender e le esperienze parigine, fra cui quelle all'IRCAM. Un aspetto particolare della sua poetica si trova così riassunto in una sua dichiarazione: "Io intendo la composizione come la comprensione sonora di un istante (non importa quanto lungo), fatta a più strati, allo stesso tempo determinata e determinante, attraverso l'articolazione musicale del mio personale orecchio". Si scrive musica, perciò, per comprendere l'istante che passa; non a caso, il brano in programma (per trio d'archi, clarinetto e fisarmonica) si intitola *Traces des moments* (2000), "tracce dei momenti".

Una delle possibili esperienze d'ascolto del brano in questione è l'identificazione di queste «tracce» (ciò che permane dopo che l'evento si è verificato, il solco tracciato da ciò che se ne va) proprio con la fisarmonica; strumento a tastiera (in un senso un po' particolare, e questa particolarità è uno dei principali motivi di fascino per i compositori) che come il pianoforte o l'organo ha la capacità di riassumere gli sforzi di un intero ensemble e, se richiesto, di farli risuonare nel tempo.

In particolare nel primo dei tre movimenti che compongono *Traces des moments*, il trio d'archi è il luogo dove prendono vita gli eventi, fatti spesso di gesti vivi e nervosi; la fisarmonica è invece il luogo dove questi eventi, non più presenti in senso reale, sono ancora presenti nella memoria e nella riflessione, che senza posa tenta di interpretarli. Il clarinetto, in più di una circostanza, è fra i due mondi messaggero e mediatore.



Marco Stroppa

Marco Stroppa è un altro compositore di cui vale la pena di sottolineare la formazione multiforme. Dopo i corsi nei conservatori italiani di Verona, Milano e Venezia, per esempio, compie studi scientifici al Media Laboratory del Massachusetts Institute of Technology degli USA (informatica musicale, psicologia cognitiva e intelligenza artificiale). Decisive per lui le esperienze elettroniche, non nel senso che esse diventino una condizione *sine qua non* per il suo scrivere musica, bensì nel senso di una *forma mentis* che Stroppa si porta dietro anche quando compone per organici esclusivamente acustici.

Il titolo del suo brano per fisarmonica e viola, *Nous sommes l'air, pas la terre* (2003-2004), è la frase posta in epigrafe a un libro di Svjatlana Aleksevič, giornalista e scrittrice bielorusa nota per le sue inchieste su alcuni drammatici eventi del Novecento. In questo volume (nell'edizione francese, *La supplication*) l'autrice dà la parola ai sopravvissuti della tragedia di Černobyl, raccogliendo la loro testimonianza bruciante. Un riferimento del genere è per Marco Stroppa l'occasione di ribadire l'impegno civile della propria musica, impegno che evidentemente non può esaurirsi in un titolo, ma di cui un titolo può comunque essere la punta dell'iceberg: "La musica è un'arte eminentemente sociale [...], non si presta a logiche capitalistiche: è un valore e non un oggetto



Robert HP Platz



Sebastian Stier

Foto Mechtild Szczeny

di consumo. Già in questo coglierei una forma di 'impegno', al quale si affianca, poi, l'impegno del compositore in quanto persona e cittadino che, mi sembra, debba avere una posizione chiara. Certo, sono trascorsi i tempi in cui la musica si faceva portatrice di un messaggio rendendolo più importante del percorso musicale. [...] ultimamente [comunque] la realtà mi appare abbastanza brutale da spingermi a usare testi e titoli un po' più 'caldi'". (A proposito di titoli caldi, vale la pena di ricordare *I will not kiss your f.ing flag*, brano eseguito nel Festival di Milano Musica 2009).

In *Nous sommes l'air, pas la terre* il tema nucleare porta Stroppa a inventare una forma musicale tutta particolare, in cui gli agenti principali siano, appunto, la "fissione" e la "fusione" delle voci strumentali (delle quali, per riprendere il titolo, una è "d'aria", la fisarmonica, l'altra "di terra", la viola).

Si accennava prima a una *forma mentis* mediata dalle esperienze elettroniche di Marco Stroppa e dai suoi studi nel campo della psicologia cognitiva. Si tratta precisamente di questo: della volontà di forgiare il suono da zero, senza preconcetti e senza adagiarsi in alcuna abitudine, per quanto sia inveterata e data per assoluta. Le voci della viola e della fisarmonica, nel corso del brano, subiranno le più diverse metamorfosi, fino all'ultima, radicale, in cui si trasformeranno in voci totalmente altre da sé. Il suono della viola si avvicinerà progressivamente a quello di un flauto di Pan; il suono della fisarmonica muterà in quello di un suo antenato di terre lontane, lo *sheng*, l'organo a bocca cinese.

Sebastian Stier è il più giovane dei compositori in programma. Tedesco, compie gli studi a Berlino e si perfeziona con Hanspeter Kyburz; dal 2004 insegna nella Hochschule für Musik Hanns Eisler della capitale tedesca. Il titolo del suo brano, *hin her*, tre movimenti per clarinetto in mi bemolle, violino e fisarmonica (2002-04), è difficilmente traducibile: sarebbe equivalente a un "verso da", oppure "per da", visto che la particella *hin* in tedesco significa avvicinamento verso qualcosa, mentre *her* sta invece per allontanamento da qualcosa. La fascinazione per la geometria delle direzioni nello spazio è testimoniata anche da altri titoli di Stier, come *ab auf* ("giù su"), oppure come *Strahlensatz* (qualcosa come "composizione a raggi") in cui alcuni punti strategici del brano funzionano appunto da centri, dai quali si diramano raggi in tutte le direzioni.

Nel presente *hin her*, il titolo interpreta precisamente la percezione di "andare e venire" che si ha per l'estrema instabilità del tessuto musicale: nulla è mai



Foto Martina Pippich, 2010

Isabel Mundry

veramente fermo, tutto si muove, arriva a un punto nello spazio e poi di nuovo riparte. Spesso, si riparte verso la posizione iniziale, come ci si trovasse su una molla elastica; oscillando, per esempio, fra estremi opposti per registro (estremi acuti e gravi) e per densità ritmica (situazioni frenetiche o totalmente statiche).

Sebastian Stier appartiene a quella generazione che, a volte anche mettendo da parte le rivoluzioni dei padri e dei nonni, per così dire, riprende contatto con una particolare immediatezza delle figure e strutture musicali.

Nel suo caso, le figure musicali sono connotate da una chiara fisicità e la fisarmonica, in questo senso, serve il più delle volte da collante: al contrario del brano di Isabel Mundry, in cui spesso il trio d'archi si trova in dialogo dialettico con la fisarmonica, qui i tre strumenti sono tutt'uno nel creare un oggetto sonoro in movimento. Quanto più chiaro è infatti l'oggetto, tanto più limpide saranno le direzioni in cui si muove, e l'ascoltatore potrà riconoscere in esse le geometrie ricercate dal compositore.

Infine, *Echo-Hüllen Danach* (2002-03) per sei strumenti di Robert HP Platz, musicista tedesco che unisce un'intensa attività di direttore d'orchestra a quella di compositore. Allievo di Wolfgang Fortner

e Karlheinz Stockhausen sul versante compositivo e di Francis Travis su quello direttoriale, Robert Platz è una delle voci più originali della sua generazione. Un tratto distintivo della sua poetica è, per dirla molto semplicemente, che dal 1989 a oggi Platz lavora a un'unica grande opera, di cui ogni singola composizione non è che un'espressione parziale. Non nel senso che il compositore stia scrivendo un grande brano in più parti il quale, una volta ultimato, verrà finalmente eseguito tutto assieme: la «polifonia formale» che sta a cuore a Platz ha un significato soprattutto concettuale e non aspira a ricongiungersi in una finale esecuzione riassuntiva.

Si parte da un brano cardine, che è *Kern* («nucleo», appunto), sopra il quale si comincia a porre una specie di «manto» (in tedesco, *Hülle*) e da cui poi scaturiscono degli echi (*Echo*) e delle conseguenze dei più diversi generi. In alcune sottosezioni di quest'opera totale, la polifonia fra pezzo e pezzo si realizza concretamente: il brano *Up Down Strange Charm* non è altro che il brano *Up* eseguito contemporaneamente all'altro brano *Down* e a *Strange* e a *Charm*, tutti insieme. Allo stesso modo, nel presente *Echo-Hüllen Danach* la parte di flauto è costituita da *Danach*, un brano per strumento solista che può essere eseguito in maniera totalmente indipendente.

La sostanza poetica della musica di Robert Platz, soprattutto nell'ultimo decennio, tende a una concezione dell'opera musicale più rituale che drammatica, in relazione anche ad alcuni aspetti della cultura giapponese che da sempre affascinano il compositore (per esempio, il teatro *Nō*, la cui ritualità rivive nel recente *Kiefer* per clarinetto basso e percussioni). In un mondo sonoro dove perciò non si vanno a costruire contrasti drammatici e catastrofi, bensì a compiere gesti che agiscano in maniera quasi magica sull'ascolto, le cose dette si aggiungono alle altre cose già dette e con esse dialogano infinitamente. Nel 1925 Sigmund Freud citava in un suo scritto il *Wunderblock* ("blocco magico"), la lavagnetta per bambini su cui si scrive e poi si cancella tutto semplicemente tirando una leva. Freud osservava come in realtà non è vero che tutto si cancelli, c'è sempre un'esilissima traccia che resta; e ne faceva una possibile metafora della memoria umana.

Robert Platz, analogamente, ama paragonare la propria attività creativa a un blocco magico (in effetti *Wunderblock* è il titolo di un suo brano), dove le note si scrivono sopra altre note ma mai nessuna di esse si cancella per davvero.

Alfonso Alberti

mdi ensemble

Nasce nel 2002 su iniziativa di sei giovani musicisti milanesi uniti dalla passione per la musica contemporanea. Fin dagli esordi l'ensemble affianca lo studio delle più importanti partiture, collaborando con compositori quali Helmut Lachenmann, Sylvano Bussotti, Gérard Pesson, Stefano Gervasoni, Misato Mochizuki ed Emanuele Casale, a un repertorio che valorizzi musiche di giovani compositori emergenti del panorama internazionale. Mdi ensemble si propone preferibilmente in veste cameristica, potendo così contare sull'affiatamento del gruppo e sulla ricerca di un'interpretazione comune; non mancano tuttavia collaborazioni di prestigio con direttori quali Yoichi Sugiyama, Robert HP Platz, Marino Formenti. L'ensemble è ospite delle più importanti istituzioni musicali italiane e straniere, tra cui la Biennale Musica di Venezia, il Festival di Milano Musica, MiTo-Settembre Musica, Teatro Bibiena di Mantova, PAC e Teatro Filodrammatici di Milano,

Mittelfest, Lingotto Musica Torino, Istituto Giapponese di Roma, Festival Traiettorie di Parma, Amici della Musica di Palermo; nel 2010 mdi è ensemble in residence alla prima edizione del Festival Koinè diretto da Ivan Fedele presso il Teatro dal Verme di Milano. Nello stesso teatro realizza Pierrot lunaire di Arnold Schoenberg in una versione di scena con costumi e regia di Sylvano Bussotti, in collaborazione con l'Accademia del Teatro alla Scala. All'estero si esibisce presso la Tonhalle di Düsseldorf, Konzerthaus di Dortmund, Istituto Giapponese e Istituto Italiano di Colonia, SWR di Stoccarda, ORF di Innsbruck, Teatro Forteza di Maiorca, LACMA di Los Angeles. Nel gennaio 2008 il debutto a Tokyo, grazie alla collaborazione con il Cemat, in una serie di concerti dedicati a diversi compositori italiani. Suoi concerti sono ripresi e trasmessi da Rai Radio3 e da Rai International. La prima produzione discografica di mdi, con musiche di Stefano Gervasoni, è stata pubblicata da

Aeon Paris e ha ottenuto il prestigioso riconoscimento "Coup de coeur – musique contemporaine 2009" conferitogli dall'Accademia Charles Cros. Dalla tournée giapponese del 2008 è stato tratto un cd monografico dedicato a Sylvano Bussotti pubblicato da Stradivarius; è in preparazione un terzo cd edito da Ricordi Oggi con musiche di Emanuele Casale. Dal 2008 gli archi di mdi partecipano al progetto Repertorio Zero ideato da Yan Maresz, Nadir Vassena e Giovanni Verrando, che utilizza esclusivamente strumenti elettrici. Il progetto R0 debutta al festival MiTo 2008 e successivamente è in cartellone al Conservatorio di Lugano, alla Tonhalle di Zurigo e alla Biennale di Venezia.

Sonia Formenti, flauto
Paolo Casiraghi, clarinetto
Lorenzo Gentili-Tedeschi, violino
Paolo Fumagalli, viola
Giorgio Casati, violoncello
Simone Beneventi, percussioni
Luca Ieracitano, pianoforte



mdi ensemble

Oleg Vereshchagin

Nato a Saransk, in Russia, inizia giovanissimo lo studio della fisarmonica (fisarmonica russa, chiamata bayan), presso la locale scuola musicale, diplomandosi nel 1995 a pieni voti presso il Collegio Musicale Kirjukov.

In questo periodo partecipa a numerosi concorsi nazionali, classificandosi sempre in eccellenti posizioni, e successivamente supera l'esame di ammissione all'Accademia Gnessin di Mosca, dove si laurea nel 2002. Nell'ambito della collaborazione culturale e scientifica tra Italia e Russia viene scelto per proseguire i suoi studi musicali al Conservatorio G. Verdi di Milano, dove si diploma nel 2006 con il massimo dei voti, lode, menzione e vince il Premio "G. Forziati" come miglior diplomato dell'anno. Suona la fisarmonica Jupiter,

costruita appositamente per lui nell'omonima fabbrica di Mosca, celebre per le antiche tradizioni artigianali che conferiscono allo strumento il particolare suono russo. Sono sue alcune trascrizioni per fisarmonica di brani di musica organistica, pianistica, orchestrale, tra cui Le Quattro stagioni di Antonio Vivaldi.

Ha collaborato in qualità di solista con I Solisti Veneti diretti da Claudio Scimone. Ha registrato per la Terza Rete Televisiva, Radio3 RAI, per la Radio della Svizzera Italiana di Lugano. In qualità di solista, Oleg Vereshchagin si è esibito in prestigiosi festival e sale da concerto in tutta Europa, dalla Sala Čajkovskij di Mosca al Ravenna Festival, dal Festival di Saint Nazaire in Francia alla Sala Scarlatti di Napoli.



Oleg Vereshchagin



Helmut Lachenmann e Michael Gielen, Notturmo (Musik für Julia), 1972

Teatro Dal Verme

sabato, 8 ottobre 2011, ore 20.30

Orchestra I Pomeriggi Musicali**Johannes Kalitzke**, direttore**Alain Billard**, clarinetto**Francesco Dillon**, violoncello**Luca Francesconi**, regia del suono

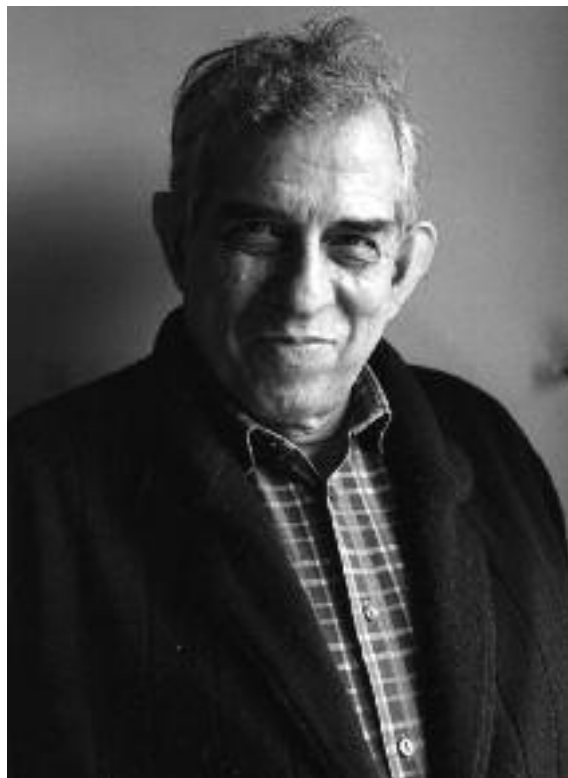
Diógenes Rivas (1942) <i>Rithmomachia</i> (1991) per orchestra d'archi Prima esecuzione in Italia	8'
Aldo Clementi (1925-2011) <i>Halleluja</i> (Variazioni sul Corale) (1982) per orchestra	14'
Matteo Franceschini (1979) <i>La grammatica del soffio</i> (2011) concerto per corno di bassetto e orchestra Commissione Milano Musica e I Pomeriggi Musicali Prima esecuzione assoluta	15'
Helmut Lachenmann (1935) <i>Notturmo (Musik für Julia)</i> (1966-68) per piccola orchestra con violoncello solo	15'
Luca Francesconi (1956) <i>Unexpected End of Formula</i> (2008) per violoncello con elettronica ed ensemble Prima esecuzione in Italia	18'

In collaborazione con

I POMERIGGI MUSICALIINTESA  SANPAOLOIn collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Cinque modi di “intrasentire” la musica

Delle indissolubili relazioni tra musica e numero, tra *ars* e *scientia*, ben testimoniano i trattati medievali di Severino Boezio, dedicati rispettivamente alle quattro arti del *quadrivium* (musica, aritmetica, geometria e astronomia). Tra questi, il *De institutione musica* e il *De institutione arithmetica* – dedicati rispettivamente al “compimento” e al “fondamento” della conoscenza – furono destinati a restare dei punti di riferimento per lo studio delle rispettive discipline nei secoli successivi. Fu proprio su alcune sequenze numeriche di questo trattato di aritmetica che, intorno all’anno 1000, nacque in area tedesca un gioco da tavolo destinato a essere tanto un ausilio didattico per l’apprendimento della teoria numerica di Boezio, quanto il gioco privilegiato dalla classe intellettuale medievale, il *ludus philosophorum* per eccellenza: la *Rithmomachia*. Il nome, di derivazione greca, significa “battaglia dei numeri” e ben definisce la sostanza di un gioco finalizzato a creare proporzioni numeriche tra pedine. Diversamente da tutti gli altri giochi in voga all’epoca (primo tra tutti, gli scacchi), nella *Rithmomachia* lo scopo non è quello di guerreggiare l’un contro l’altro, di scon-



Aldo Clementi



Diógenes Rivas

figgere o annullare l’avversario, bensì quello di raggiungere un’armonia finale realizzando un “trionfo”. Questa, forse, l’unica regola certa di un gioco caduto nell’oblio da tempo, e questo, forse, il punto di contatto più evidente con l’omonima composizione per archi portata a termine dal venezuelano Diógenes Rivas tra il febbraio e il dicembre del 1991. La battaglia, qui, è nel numero declinato in ritmo e nella sua articolazione frenetica in un magma sonoro che ben rappresenta un duello tra due differenti stati della materia – nervosamente concitato il primo, ingannevolmente propenso alla distensione il secondo. L’arco formale è unico, e i suoni si susseguono senza vere concessioni a momenti di riflessione o riposo: se di battaglia si tratta, in gioco entra anche la soglia di attenzione dell’ascoltatore, sospinta verso il “trionfo” finale come vi fosse condotta da un fiume in piena. Per accorgersi che la deposizione delle armi dei duellanti – o l’attracco in un porto sicuro fatto di calma e stasi sonora – altro non è, in fondo, che la più grande delle illusioni.

La frammentazione ritmica e il bruitismo della *Rithmomachia* trovano un’ideale risoluzione nella



Matteo Franceschini

limpida maestosità dell'*Halleluja (Variazioni sul corale)* di Aldo Clementi, pagina per orchestra del 1982 dedicata al collega-amico Camillo Togni in occasione del suo 60° compleanno. I timbri degli archi, protagonisti assoluti del brano di Rivas, sono qui parte di un paesaggio sonoro arricchito dalle sonorità pastose e dense dei fiati. Gli strumenti sono ripartiti da Clementi in sei gruppi che propongono la combinazione di tre differenti insiemi timbrici (due fiati e due archi identici ogni due gruppi). La scelta di rendere timbricamente omogenei due gruppi strumentali per volta è dettata da un'esigenza squisitamente intervallare. Lo spazio "verticale" di *Halleluja* è infatti ripartito in modo uniforme affidando a ogni gruppo un ambito esacordale (o modale) fisso che, attraverso la sovrapposizione di due gruppi strumentali identici, raggiunge l'estensione di un'ottava. A ogni strumento di ogni gruppo sono destinati quindi sempre gli stessi suoni, "colori" che scolpiscono uno spazio sonoro proposto all'ascoltatore tre volte: ogni volta con un differente livello dinamico globale (*mp*, *p* e infine *pp*), ogni volta seguendo un metronomo sensibilmente più lento (90, 75, 60). Ne-

gli intrecci di questo ieratico tessuto sonoro, l'"ombra" del corale di Andreas Hammer-schmidt¹ "variato" da Clementi affiora distintamente tre volte per ciascuna ripresa. Benché nettamente percepibile nelle maglie del contrappunto strumentale, il materiale del corale è trattato dal compositore come una sorta di "ricordo" che la lontananza rende ancora più dolce, come un'eco che detta tempi e andamenti del tessuto melodico:

In questo *rigoroso contrappunto* recupero oggetti della tradizione (scatole diatoniche, spunti tematici, corali luterani), che restano però nascosti, assorbiti, soffocati, o riemergono in maniera filtrata, non diretta. Mi interessa che gli intervalli non siano palesi, ma che si possano *intrasentire*. Mi interessa che siano intervalli cantabili, che si colga un *sentimento* dietro le note. Che la logica costruttiva sia ferrea, ma «mit Empfindung und Ausdruck» [con sentimento ed espressione].²

Con geniale equilibrio, l'orizzonte sonoro oscilla tra armonie di dissonante tradizione e consonante contemporaneità, riflessi della persuasione che "ogni innovazione non possa nascere che da un confronto con la tradizione". In *Halleluja* Clementi instaura un intenso dialogo con la tradizione, trattando in maniera apparentemente semplice tecniche e modelli in realtà altamente complessi. Un dialogo che è al contempo analisi e appropriazione di un passato da trasferire in un linguaggio "che si identifica con il gusto per l'intreccio", basato su una disciplina rigorosa e su un controllo assoluto della dimensione verticale e orizzontale (quella in *Halleluja* più immediatamente percepibile).

La grammatica del soffio, nuovissima composizione di Matteo Franceschini, è un viaggio sonoro nelle potenzialità espressive del corno di bassetto e nelle sue poliedriche possibilità di dialogare con l'orchestra. Il particolare timbro dello strumento solista e, soprattutto, la storia che esso reca con sé (da Mozart a Mendelssohn ad Alessandro Rolla) sono stati il primo impulso per la creazione, coadiuvata dal contatto diretto con l'interprete:

Il profondo rispetto per la tradizione dello strumento è apparso da subito come punto di partenza nello studio e nella creazione di nuove potenzialità espressive, senza però farle ap-

parire come una forzatura o un tentativo di stravolgere la natura dello strumento. Il processo d'indagine segue prevalentemente un percorso d'arricchimento, un desiderio di "proseguire" le caratteristiche naturali del corno di bassetto; l'esplorazione tecnica e la ricerca virtuosistica, infatti, sono strettamente connesse alla conoscenza e all'esplorazione dello strumento. Lo stimolo a individuare nuove possibilità espressive, tecniche e di scrittura, evita la strada dell'"esibizionismo tecnico" fine a se stesso; il lavoro di ricerca, condotto in stretta collaborazione con Alain Billard, ha fondato le proprie basi su un rapporto di dialogo continuo tra l'idea musicale e lo strumento cercando di rispondere alle necessità creative con una fusione tra tecniche di tradizione e tecniche più recenti.³

All'interno dell'architettura formale complessiva, il corno di bassetto – con la sua voce a tratti "umana" – ricopre un ruolo centrale. Il lavoro si articola in tre movimenti, ciascuno condizionato dal ruolo cardine assunto dal solista. Sebbene a tratti esso arretri in secondo piano, sono la voce e le articolazioni del corno di bassetto a "scolpire" lo spazio sonoro di *La grammatica del soffio*, a definirlo e condizionarlo "nello stesso momento in cui lo strumentista propone un tipo di comportamento, un'immagine, un'idea timbrica o gestuale attorno alla quale si articola l'arcata for-

male complessiva". Il dialogo tra il solista e l'orchestra è serrato, costantemente movimentato da onde di chiaro-scuro sonoro e pervaso dal suono del corno di bassetto che, nel suo cammino, "non dovrebbe metaforicamente interrompersi o respirare". Il percorso narrativo si sviluppa perlopiù attraverso la presentazione di figurazioni musicali ben definite, che sottolineano le singole sezioni del brano nell'avvicinarsi di mutazioni inaspettate e repentine.

Nella biografia artistica di Helmut Lachenmann *Notturmo (Musik für Julia)* occupa un posto particolare. Composto a più riprese dal 1966 al 1968, questo concerto per violoncello e piccola orchestra marca l'epifania di una nuova estetica compositiva "materica" che, nel corso degli anni successivi, occuperà un ruolo predominante nell'opera del compositore. Quasi a scardinare le convenzioni del concerto per solo e orchestra, in *Notturmo* è quest'ultima a essere "accompagnata" dal solista, e non viceversa. Ma, come afferma lo stesso Lachenmann, questa inversione dei rapporti non riflette una subordinazione, ma una nuova "sovranità" relazione nei rapporti tra tutti e solo:

il solista prepara, completa, modifica e colloca l'insieme [strumentale] in una prospettiva sempre nuova, agendo così come una figura chiave. Si potrebbe considerare la sua parte come



Helmut Lachenmann e Luca Francesconi

una cadenza suonata simultaneamente all'orchestra. Il brano detiene nella mia opera un ruolo a parte poiché – a causa delle interruzioni nel lavoro – si incontrano al suo interno due estetiche differenti: l'una più antica, che concepisce il suono come il risultato ed espressione di strutture di ordine astratto; l'altra più recente, in cui questo ordine deve soddisfare un realismo sonoro il più possibile concreto e immediato. Mediare tra le due è un ulteriore compito del solista.⁴

La cifra caratteristica di questa nuova estetica è data dall'assimilazione (e dal passaggio in primo piano) nel tessuto musicale di sonorità e tecniche esecutive inedite, estranee a una tradizione o a pratiche performative consolidate. Non più riconducibile al concetto di *bello*, il suono diventa *energia*, rappresentazione acustica delle differenti azioni richieste al solista e agli orchestrali (o, letto da un'altra angolazione, della maggiore o minore "resistenza" che l'esecutore oppone alla realizzazione dei suoni richiesti dal compositore). Il ventaglio di tecniche esecutive contenute in *Notturmo* è sorprendentemente ampio: è un'epifania di quella *musique concrète instrumentale* che, negli anni successivi, sarà sistematicamente affinata senza concessioni o compromessi da Lachenmann e che arriverà a legittimare la componente bruitistica (dall'effetto al rumore) come una parte basilare della sua estetica compositiva. La notazione degli strumenti è suddivisa in "campi d'azione" che, nel caso del violoncello, prevedono per esempio la descrizione del corpo dello strumento e dell'azione da compiere su di esso, tanto con l'arco, quanto con le corde. Ogni suono o effetto ha un suo proprio colore e una sua propria direzionalità all'interno di una architettura caratterizzata da cambiamenti ritmici e dinamici costanti. Tra momenti percussivi alternati a sonorità al limite dell'audibile, ombre di suoni che si insinuano negli effetti più marcatamente rumoristici e lunghi momenti cadenzali altamente impegnativi per il solista, tutto in *Notturmo* contribuisce a un risultato sonoro dominato dal concetto di "produzione" del suono: musica, sì, ma come *existentielle Erfahrung* (esperienza esistenziale) che unisce strumentista e ascoltatore nell'atto stesso del suo farsi.

Benché trasposte in un idioma del tutto personale, le qualità virtuosistiche, sonore e gestuali della *musique concrète instrumentale* riecheggiano in *Unexpected End of Formula*, brano per violoncello con elettronica ed ensemble, significativamente dedicato da

Luca Francesconi «con grande stima e amicizia a Helmut Lachenmann».⁵ L'organico strumentale, ben più ridotto di *Notturmo*, coinvolge qui quattro legni, tre ottoni, percussioni e quattro archi, strumenti dialetticamente affiancati al violoncello solista in un turbine sonoro che non prevede opposizione. Come in un prisma, tra solo ed ensemble strumentale si creano riflessi sonori sempre cangianti: la superficie sonora è continuamente "spezzata" da cambiamenti repentini che interrompono il flusso degli eventi e propongono assetti ed equilibri timbrici sempre diversi. La "fine inattesa della formula" equivale alla rottura di convenzioni esecutive e d'ascolto. L'"inatteso" evocato nel titolo è ovunque: nell'evoluzione e giustapposizione degli momenti sonori; nell'invenzione di sonorità che si nutrono dell'indistinzione tra suono e rumore; nei gesti frammentati e nervosi repentinamente alternati a situazioni più statiche e sospese; nel ricchissimo repertorio di tecniche esecutive; nel trattamento elettronico del violoncello, straniante nel suo denaturare o distorcere suoni a volte assimilabili "alla chitarra di Jimi Hendrix".⁶ O, ancora, in quelle sorprendenti apparizioni di "oggetti compiuti", di incisi ritmici o motivici potenzialmente associabili a vere e proprie citazioni o a frammenti "à la" (uno "à la Varèse", per esempio, può essere percepito verso la fine). In questo percorso sonoro che sancisce in fondo la fine della "prevedibilità" e labilità di ogni orizzonte d'attesa dell'ascoltatore, è paradossalmente proprio il "già sentito", l'ordinario, ad abitare le stanze più sorprendenti dell'inatteso.

Angela Ida De Benedictis

¹ Compositore e organista tedesco vissuto dal 1611 al 1675.

² Aldo Clementi, «Con vivacità, ma sempre con sentimento ed espressione», in *Canoni, figure, carillons. Itinerari della musica di Aldo Clementi*, a cura di M.R. De Luca e G. Seminara, Milano, Edizioni Suvini Zerboni 2008, p. 5 (corsivi originali). Per la successiva citazione nel testo, *ibid.*, p. 3. «mit Empfindung und Ausdruck» è una citazione tratta dal primo movimento della Sonata per pianoforte n. 27 op. 90 di Beethoven: «Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck» (con vivacità ma sempre con sentimento ed espressione).

³ Matteo Franceschini, *La grammatica del soffio* (note di presentazione, inedite, per gentile concessione dell'autore). *Idem* per le successive citazioni nel testo.

⁴ Helmut Lachenmann, *Notturmo für kleines Orchester mit Violoncello solo (1966/68)*, in *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von J. Häusler, Breitkopf und Härtel, Frankfurt a.M. 1996, p. 379. Traduzione dal tedesco a cura di chi scrive.

⁵ Luca Francesconi, *Unexpected End of Formula*, partitura Ricordi, 2008.

⁶ Luca Francesconi, *Unexpected End of Formula (2008)*, testo di presentazione in *Unerwartet*, CD Schott Wergo Music Media 2010, WER 6957, pp. 12-14: 14 (originale in tedesco).

Johannes Kalitzke

Il compositore tedesco Johannes Kalitzke, nato a Colonia nel 1959, è autore in particolare di musica orchestrale, cameristica, corale e vocale, eseguita in tutta Europa; è attivo anche come direttore d'orchestra.

Johannes Kalitzke, dopo gli studi di musica sacra dal 1974 al 1976 a Colonia, ha poi studiato composizione con York Höller, direzione d'orchestra con Wolfgang von der Nahmer e pianoforte con Aloys Kontarsky alla Musikhochschule di Colonia dal 1978 al 1981. Ha studiato all'IRCAM nel 1982-83, in una scholarship della Studienstiftung des Deutschen Volkes, e ha studiato anche composizione privatamente con Vinko Globokar a Parigi, e contemporaneamente musica elettronica con Hans Ulrich Humpert alla Musikhochschule di Colonia.

Fra i suoi riconoscimenti: il Bernd-Alois-Zimmermann-Preis della Città di Colonia (1996) e una scholarship per soggiornare a Villa Massimo di Roma (2003). Ha ricevuto commissioni da parte di numerosi ensemble e orchestre, quali Deutsches Symphonie-Orchester di Berlino, Hamburger Sinfoniker, London Sinfonietta e SWF-Sinfonieorchester. La sua opera musicale teatrale Bericht über den

Tod des Musikers Jack Tiergarten è stata commissionata dalla Münchener Biennale, mentre la sua opera Molière oder die Henker des Komödianten è stata commissionata dal Land dello Schleswig-Holstein. La sua ultima opera, Die Besessenen, è stata rappresentata al Theater an der Wien nel 2010.

Direttore d'orchestra dal 1984, è stato apprezzato per le sue interpretazioni sia di musica classica sia di contemporanea, con ensemble quali Collegium Novum di Zurigo, Ensemble Recherche, Klangforum Wien, e in particolare Musikfabrik, nonché orchestre in Austria, Germania e Gran Bretagna. È stato leader del Forum für Neue Musik di Gelsenkirchen dal 1986 al 1991 e direttore d'orchestra del Musiktheater im Revier nella medesima città dal 1988 al 1990. È cofondatore di Musikfabrik nel 1991, di cui è stato direttore artistico e direttore d'orchestra dal 1991 al 1997. È stato direttore ospite dello Österreichisches Ensemble für Neue Musik fin dal 2001.

Ha guidato i forum per la direzione d'orchestra del Deutscher Musikrat nel 2001 e alla Salzburger Sommerakademie nel 2003. Le edizioni Gravis pubblicano la sua musica dal 1992 al 2000, e Bosey and Hawkes quella successiva.



Johannes Kalitzke

Alain Billard

Nato nel 1971, Alain Billard inizia a studiare clarinetto all'età di cinque anni con Nino Chiarelli alla *École de Musique di Chartres*. Prosegue gli studi con Richard Vieille al *Conservatoire National de Région di Parigi (CNR)* poi al *Conservatoire National Supérieur de Musique di Lione* e ottiene il diploma di Studi Superiori nella classe di Jacques Di Donato. Si unisce al Quintetto di fiati *Nocturne*, con il quale ottiene un Primo Premio di Musica da Camera al Conservatorio di Lione, il Secondo Premio del Concorso Internazionale dell'ARD di Monaco di Baviera e il Premio di Musica da Camera di Osaka (Giappone).

Dal 1995 Billard è membro dell'*Ensemble intercontemporain* dove occupa il posto di clarinetto basso (suonando anche clarinetto, corno di bassetto e clarinetto contrabbasso). L'incontro con numerosi importanti compositori segna il suo percorso musicale: Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Franco Donatoni, Peter Eötvös e ancora Philippe Manoury, Michael Jarrell, Pascal Dusapin, Bruno Mantovani e Yann Robin. In contatto con musicisti di diverso orientamento, approfondisce la sua esperienza, amplia il suo repertorio strumentale e impara a suonare la tuba, il sassofono e la chitarra bassa. Regolarmente invitato come solista da orchestre nazionali e internazionali, Alain Billard crea (e registra) numerose

composizioni per il suo strumento, fra le quali: *Machine for Contacting the Dead* (2001) di Liza Lim, per clarinetto contrabbasso, violoncello ed ensemble con l'*Ensemble intercontemporain* e Jonathan Nott; *Génération* (2002), triplo concerto per tre clarinetti di Jean-Louis Agobet con Michel Portal, Paul Meyer e l'*Orchestre National de Strasbourg* diretta da François-Xavier Roth; *Mit Ausdruck* (2003), concerto per clarinetto basso e orchestra di Bruno Mantovani con Jonathan Nott e i *Bamberger Symphoniker*; *Art of Metal III* (2008) per clarinetto contrabbasso, ensemble ed elettronica di Yann Robin.

Alain Billard esplora le possibilità del suo strumento per sviluppare nuove tecniche di suono. Del resto, lavora in stretta collaborazione con l'*IRCAM* e con la fabbrica di strumenti Selmer. Al fine di ampliare il repertorio contemporaneo e di stabilire corrispondenze tra la musica di ieri e quella di oggi, Alain Billard crea il *Trio Modulations* accanto a Odile Audoin (viola) e Hideki Nagano (pianoforte). Marco Stroppa, Bruno Mantovani e Philippe Schoeller contano fra i compositori che hanno già scritto e dedicato propri lavori a questa giovane formazione. Appassionato nella diffusione della musica, Billard partecipa molto attivamente alle azioni educative che l'*Ensemble* compie a favore del pubblico giovane e dei futuri professionisti della musica.



Alain Billard

Francesco Dillon

Francesco Dillon ha studiato a Firenze con Andrea Nannoni, perfezionandosi in seguito con Baldovino, Brunello e Geringas, e seguendo masterclass di Rostropovich, Bijlsma, Perenyi.

È stato allievo per la composizione di Salvatore Sciarrino.

A un'intensa attività solistica (con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, l'Orchestra Haydn di Trento e Bolzano, l'Orchestra Sinfonica Siciliana) – recente è il suo acclamato debutto alla Biennale di Monaco con l'Orchestra della Radio di Vienna (ORF) – affianca quella di quartettista con il Quartetto Prometeo, vincitore di numerosi premi internazionali

(Prague Spring, dove ha conseguito il primo premio assoluto; ARD München, Bordeaux).

Il suo profondo interesse per la contemporaneità lo ha portato a collaborare strettamente con i più importanti compositori di oggi quali Bryars, Glass, Globokar, Gubaidulina, Harvey, Hosokawa, Kancheli, Knäifel, B. Lang, D. Lang, Pärt, Pousseur, Reich, Romitelli, Saariaho, Sciarrino, Zorn.

Con l'ensemble Alter Ego, di cui fa parte stabilmente, e come solista viene invitato nei maggiori festival di musica contemporanea del mondo. Si è esibito in complessi di musica da camera con partner quali Arditti,

Carmignola, Farulli, Geringas, Hagen, Lonquich, Pace, Schmidt, Scodanibbio.

Le sue esecuzioni sono trasmesse da varie emittenti come BBC, RAI, ARD, Radio France, ORF, ABC, fra le altre. Ha inciso per etichette quali Aulos, Dynamic, Kairos, Ricordi, Stradivarius, Die Schachtel e Touch. Le sue ultime registrazioni come solista sono la prima incisione, rispettivamente, delle Variazioni di Sciarrino (premiata col Diapason d'or) e della Ballata di Scelsi, ambedue con l'orchestra della RAI; in duo con il pianista Emanuele Torquati un doppio cd di rarità schumanniane per la Brilliant Classics.



Francesco Dillon

Orchestra I Pomeriggi Musicali

L'Orchestra I Pomeriggi Musicali nacque nell'immediato secondo dopoguerra in una Milano tutta presa dal fervore della ricostruzione: fu il frutto dell'incontro tra due uomini d'eccezione, l'impresario teatrale Remigio Paone e il critico musicale Ferdinando Ballo. Il primo pensava a una formazione da camera con cui eseguire il repertorio classico, il secondo a una orchestra in grande stile che sviluppasse un repertorio di musica contemporanea e d'avanguardia. I due punti di vista trovarono una sintesi nell'Orchestra I Pomeriggi Musicali che fin dal primo concerto, il 27 novembre 1945, accostando Mozart e Stravinskij, Beethoven e Prokof'ev, inaugurò una formula coraggiosa che la portò al successo.

La lunga storia dell'Orchestra I Pomeriggi Musicali non ha mai tradito le linee programmatiche e gli obiettivi ideali lanciati più di sessant'anni fa dai padri fondatori dell'istituzione, e oggi conta uno straordinario repertorio che include i più grandi capolavori del Barocco, del Classicismo, del primo Romanticismo e, allo stesso tempo, molta musica moderna e contemporanea. La diffusione popolare di quest'ultima fu avviata puntando sui grandi del Novecento, assenti dai cartelloni concertistici durante la dittatura fascista per motivi politici o di autarchia culturale: da Stravinskij a Hindemith, Webern, Berg, Poulenc, Honegger, Copland, Yves, Français. Oltre naturalmente agli italiani, alcuni dei quali non solo poterono presentare le

loro composizioni per la prima volta, ma ne scrissero su commissione dei Pomeriggi: parliamo di Casella, Dallapiccola, Ghedini, Gian Francesco Malipiero, Pizzetti, Respighi. La tradizione continuò con quelli delle leve successive: Berio, Bussotti, Luciano Chailly, Clementi, Donatoni, Hazon, Maderna, Mannino, Manzoni, Margola, Pennisi, Testi, arrivando ai nostri giorni con Fedele, Francesconi, Vacchi, apparsi nelle ultime stagioni. Grandi compositori come Honegger e Hindemith, Pizzetti, Dallapiccola, Petrassi e successivamente Penderecki hanno diretto la loro musica sul podio dei Pomeriggi Musicali, un podio che è anche stato, per tanti giovani artisti, un trampolino di lancio verso la celebrità: ricordiamo due nomi per tutti, Leonard Bernstein e Sergiu Celibidache.

Notevole è poi il numero delle future celebrità che sono state consacrate dai Pomeriggi: un albo d'oro che comprende Claudio Abbado, Leonard Bernstein, Rudolf Buchbinder, Pierre Boulez, Michele Campanella, Giuliano Carmignola, Aldo Ceccato, Sergiu Celibidache, Riccardo Chailly, Daniele Gatti, Gianandrea Gavazzeni, Carlo Maria Giulini, Vittorio Gui, Natalia Gutman, Angela Hewitt, Leonidas Kavakos, Alexander Lonquich, Alexander Igor Markevitch, Zubin Mehta, Carl Melles, Riccardo Muti, Hermann Scherchen, Thomas Schippers, Christian Thielemann, Salvatore Accardo, Antonio Ballista, Arturo Benedetti Michelangeli, Bruno

Canino, Dino Ciani, Severino Gazzelloni, Franco Gulli, Nikita Magaloff, Nathan Milstein, Massimo Quarta, Maurizio Pollini, Corrado Rovaris e Uto Ughi.

Ricordiamo inoltre le importanti presenze di Direttori stabili: Nino Sanzogno, il primo, Gianluigi Gelmetti, Gianpiero Taverna e Othmar Maga, per arrivare ai milanesi Daniele Gatti e Aldo Ceccato. In alcuni casi, la direzione musicale è stata affiancata da una direzione artistica: in questa veste Italo Gomez, Carlo Majer, Marcello Panni, Marco Tutino, Gianni Tangucci e Ivan Fedele.

Antonello Manacorda ha ricoperto il ruolo di Direttore musicale dal 2006 fino al settembre 2010.

L'Orchestra I Pomeriggi Musicali svolge la sua attività principalmente a Milano e nelle città lombarde, mentre in autunno contribuisce alle stagioni liriche dei Teatri di Bergamo, Brescia, Como, Cremona, Mantova, Pavia, e alla stagione di balletto del Teatro alla Scala. Invitata nelle principali stagioni sinfoniche italiane, l'Orchestra ha conquistato platee internazionali. Recentemente ha riscosso lusinghieri successi in Spagna, Portogallo, Tunisia, Francia, Germania, Svizzera, Turchia e Austria. Oggi I Pomeriggi Musicali sono una Fondazione costituita dalla Regione Lombardia, dal Comune di Milano, dalla Provincia di Milano, e da enti privati, riconosciuta dallo Stato come istituzione concertistico-orchestrale e dalla Regione Lombardia come ente primario di produzione musicale.



© Casa Ricordi, Milano - Foto Salvatore Sciarrino

Gérard Grisey

Teatro Elfo Puccini**Sala Shakespeare**

lunedì, 10 ottobre 2011, ore 20.30

ensemble unitedberlin**Renato Rivolta**, direttore

Valerio Sannicandro (1971) <i>Constructa</i> (2007) per sette strumenti Prima esecuzione in Italia	12'
Salvatore Sciarrino (1947) <i>Il tempo con l'obelisco</i> (1985) per sei strumenti	9'
Franco Donatoni (1927-2000) <i>Arpège</i> (1986) per sei strumenti	12'
Mauro Lanza (1975) <i>Aschenblume</i> (2002) per nove musicisti	17'
Gérard Grisey (1946-1998) <i>Périodes</i> (1974) per sette strumenti	16'

In collaborazione con

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Con un gesto *deciso* (come l'indicazione agogica sulla partitura) il compositore pugliese Valerio Sannicandro (1971) occupa lo spazio sonoro sapientemente organizzato intorno all'asse di simmetria rappresentata dal pianoforte. Ai lati del pianoforte si distribuiscono i tre archi (nell'ordine ascendente violoncello vicino al pubblico, viola e violino vicino al pianoforte) e specularmente i tre fiati (anch'essi nell'ordine ascendente dal più grave – trombone, clarinetto, flauto). Questa distribuzione fa parte della concezione stessa del brano *constructa* (2007), il cui titolo latino rimanda proprio alla morfologia ovvero alla forma del brano che si svolge come una serie di sezioni ripetute in continua trasformazione, in cui lo strumento singolo non compare mai come tale, ma sempre come parte di una *costruzione* sonora più complessa, "un *corpus* compatto". Le varie sezioni (*urlando/elegiaco/penetrante, ossessivo/tumultuoso/calmo, sospeso*) si susseguono come immagini di un caleidoscopio, un insieme cangiante in cui a contraddistinguere i singoli frammenti sono il timbro e la dinamica. Con l'intenzione di una maggiore fusione timbrica e differenziazione delle singole strutture è stato parzialmente preparato anche il pianoforte (le altezze preparate, non a caso, sono le stesse di *Vortex temporum* di Gérard Grisey), che partecipa allo specchiarsi delle due famiglie strumentali con un ruolo apparentemente indipendente. Infatti, mentre il flauto e il violino sembrano essere uno strumento solo, così come anche clarinetto/trombone e violoncello/viola, il pianoforte, sempre presente nel momento degli attacchi, spesso si allontana indipendentemente presentando elementi che spostano il discorso verso una nuova sezione formale. Come risultato di tanti contrasti, afferma il compositore, il brano "potrebbe dare l'impressione di muoverci in una stanza con immagini differenti sui muri: ciascuna di queste immagini è contraddistinta da una particolare luce, ambientazione e azione, generando così, attraverso la loro sovrapposizione nella nostra memoria, la vera 'polifonia'". In *constructa*, come anche nei precedenti *Enviroments* (2000) per orchestra da camera e *Llanto* (2005) per oboe e tromba a doppio padiglione, tra gli altri, Sannicandro unisce alla composizione basata sulla formalizzazione dei modelli acustici e all'applicazione dei concetti della sintesi del suono alla scrittura per strumenti acustici un interesse recente per l'esplorazione della scrittura spaziale. La chiarezza formale e la chiarezza del rapporto tra

gli strumenti, unite ai momenti di dilatazione della materia sonora in stasi armoniche che si alternano con sezioni più *tumultuose*, concorrono alla costruzione delle spiccate proprietà spaziali di *constructa*.

Un modo di immaginare e fare musica apparentemente meno 'costruttivista', ma piuttosto fisiologico, invece, contraddistingue la poetica di Salvatore Sciarrino. Anch'egli da sempre attento al suono nella sua dimensione materica, Sciarrino ha compiuto un ampio lavoro sui singoli strumenti fino a conoscerne ogni possibilità di emissione del suono, anche la più inconsueta, aggiungendo pezzo dopo pezzo un tassello all'ampia tavolozza di nuovi colori strumentali che oggi sono diventati il patrimonio comune della musica contemporanea. A metà degli anni Ottanta, quando è stato composto *Il tempo con l'obelisco* (1985) per sei strumenti, da poco esistevano le opere fondanti il suo stile come i *Sei capricci* per violino solo (1976), una parte del ciclo *la Fabbrica degli incantesimi* (1977-1989) per flauto solo e



Valerio Sannicandro

Lohengrin. Azione invisibile (1982-84), in cui molti degli elementi che si trovano in *Il tempo con l'obelisco* sono già sedimentati. Infatti, questo brano, dedicato al critico musicale ligure Claudio Tempo, deve il suo fascino senz'altro alle sonorità esili che striano lo spazio musicale, ma anche, e soprattutto, a una distribuzione degli elementi nel tempo molto regolare e ripetitiva, quasi senza evoluzione. La sequenza temporale di suoni flautati che all'inizio vengono presentati dal violoncello (6 tempi suono, 2 pausa, 2 suono, 2 pausa) rappresenta lo scheletro temporale sul quale si innestano interventi degli altri strumenti, quasi costringendo il violoncello alla reazione, in un gioco di causa/effetto che nelle partiture sciarriniane spesso governa il dialogo tra i diversi elementi. La graduale introduzione degli strumenti a fiato conduce al momento del climax dal quale escono ora due strati di onde sonore, quella del violoncello/viola e quella nuova del clarinetto, che si alternano in un fluttuare continuo, finché uno sforzato finale di tutti gli strumenti bruscamente chiude il brano.

Il contrasto che scaturisce dall'accostamento del brano precedente con *Arpège* (1986) di Franco Donatoni è altrettanto brusco. I due compositori, Sciarrino e Donatoni, anche se appartenenti a due generazioni diverse, incarnano in modo quasi esemplare quella pluralità di linguaggi espressivi che continua a contraddistinguere la scena musicale italiana contemporanea. La breve introduzione accordale, in cui il pianoforte e vibrafono espongono omoritmicamente e con la dinamica *pianissimo possibile* il materiale armonico, potrebbe ingannare l'ascoltatore sulla vera natura di questo brano, ma dopo poche battute, *Arpège* si avvia con grande slancio "come un perfetto meccanismo di precisione". Costruito a partire da frammenti di un precedente lavoro per vibrafono (confluiti in *Omar*, due pezzi per vibrafono nel 1985) *Arpège* appartiene ampiamente a quella fase che Donatoni ha definito *l'esercizio ludico dell'invenzione* e in cui la tecnica degli automatismi combinatori che ha dominato la sua scrittura degli anni Settanta, viene ora felicemente unita al gioco delle forme che germogliano dai nuclei generatori con rinnovato vigore e slancio ritmico. Non sono molte le opere di Donatoni che portano titoli che ne manifestano anche le proprietà strutturali, come in questo caso. L'arpeggio, infatti, rappresenta la figura dominante di tutto il brano, anche quando, terminata la prima sezione in

cui il rapporto tra pieno e vuoto si fonda sullo scheletro ritmico ininterrotto del pianoforte, la figurazione prevalente diventano doppie corde degli archi e piccoli cluster in evoluzione del vibrafono, oppure come nella sezione centrale in cui la scrittura accordale iniziale viene sovrapposta agli arpeggi del vibrafono, oppure nella sezione finale in cui dagli accordi del pianoforte e vibrafono scaturiscono arabeschi cromatici degli altri strumenti e la conquista dello spazio dinamico e registrico è al suo apice; poche battute finali e l'atmosfera sommersa, ma inquieta dell'inizio viene ripristinata, con un rinnovato senso di attesa. L'immagine del fiore di cenere (*Aschenblume*) che il compositore veneziano Mauro Lanza (1975) ha scelto per il titolo del suo brano composto nel 2002 per nove musicisti è talmente suggestiva che difficilmente ci si sottrae alla tentazione di non avvicinarsi alla composizione trovando delle associazioni o corrispondenze, per quanto stilizzate e astratte, tra questa immagine e il contenuto e la forma del brano. Lo stesso



Salvatore Sciarrino

Foto Luca Carrà

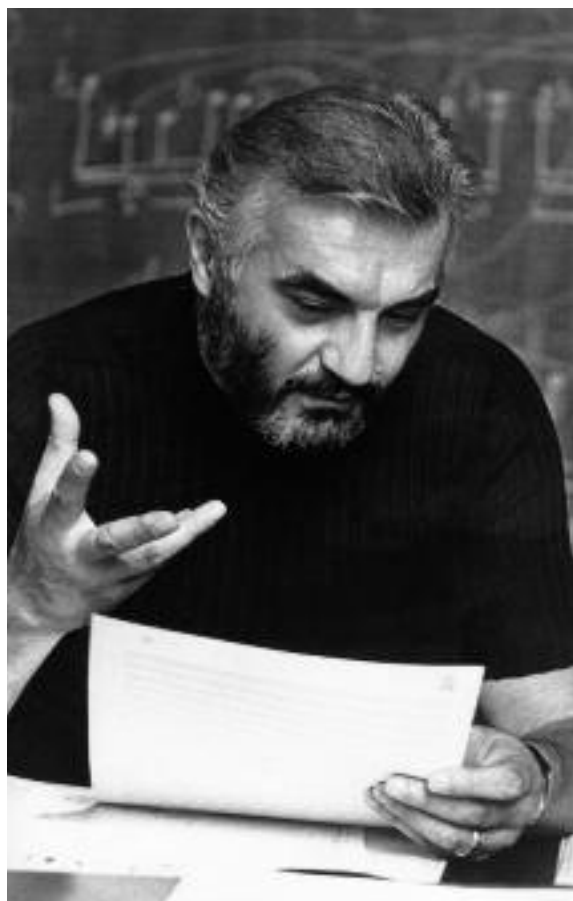


Foto Galliano Passerini

Franco Donatoni

compositore sembra fornirci delle tracce quando nella sua presentazione spiega che il termine tedesco indicherebbe la forma a fiore che la cenere prende cadendo, svelando così anche il suo interesse per il poeta rumeno Paul Celan (1920-1970) nella cui raccolta *Mohn und Gedächtnis* (Papavero e memoria) del 1952 si trova la poesia *Ich bin allein* che cela l'immagine del fiore di cenere (il primo verso, infatti, recita „*Ich bin allein, ich stell die Aschenblume ins Glas voll reifer Schwärze*“). Tuttavia, questa non è che la superficie di un'opera la cui complessità di organizzazione interna e la ricchezza dei materiali sonori vanno ben al di là delle prime associazioni e conferiscono ad *Aschenblume* un posto centrale nel recente opus di Mauro Lanza. Da anni attivo presso l'IRCAM di Parigi, Lanza si inserisce nella cerchia dei compositori che impiegano il calcolatore nella preparazione dei materiali per la composizione (la cosiddetta CAO, *la composition assistée par ordinateur*), sviluppando egli stesso dei pro-



Mauro Lanza

grammi specifici (come il *Modalys*) che gli hanno permesso di generare, nel caso specifico di *Aschenblume*, gli spettri armonici immaginati dal compositore come prodotti da due diversi tipi di lastre (una sospesa, l'altra fissata all'estremità) da cui è stato derivato il contenuto armonico del brano. Le sue trasformazioni sono, tuttavia, sottoposte all'evolversi delle strutture ritmiche che vengono ripetute più volte come una specie di ostinato ritmico, costruito intorno alla parte del pianoforte – la cui successione regolare di quartine di sedicesimi assume profili diversi grazie al sistema delle accentuazioni (che ricorda come modalità il *Concerto per pianoforte e orchestra* di György Ligeti) e che vengono rafforzati dal resto dell'ensemble. Le successive ripetizioni della situazione iniziale proiettano il processo formale in una specie di trasformazione per erosione e accorciamento delle durate che conducono a sempre nuove situazioni del materiale musicale finché lo spazio non si satura completamente, e

“ciò che era percepito come sezione all’inizio del brano ora non è altro che un granello di sabbia, un atomo spogliato dalle sue proprietà qualitative.”

La velocità, la ripetizione e l’erosione del materiale accomunano in modo profondo *Aschenblume* con un altro capolavoro della musica da camera, il *Vortex temporum* di Gérard Grisey, compositore al quale non a caso è dedicato il brano di Lanza, e del quale sentiremo questa sera *Périodes* (1974) per sette strumenti. Brano che è stato definito, insieme al successivo *Partiels* (1975), il manifesto della musica spettrale francese, tanto era esemplare nei procedimenti compositivi di una scrittura nuova che, ormai, più di trent’anni fa apriva orizzonti inesplorati alla musica contemporanea. Le conquiste sul piano del materiale musicale che includeva a pari merito il suono (espresso da varie forme di spettri armonici) e il rumore (spettri inarmonici), andavano di pari passo con l’instaurarsi di un nuovo tipo di temporalità, tanto dilatata da rendere importante ogni singolo dettaglio dell’evoluzione interna del suono. E il suono non era un semplice fenomeno acustico, Grisey ne parlava come di un *être vivant*, che nasce, vive e muore, un ciclo ternario come quello della respirazione che ha rivoluzionato la concezione della stessa forma musicale, articolata in ampi *periodi* di tensione/distensione che si susseguono in un’esperienza d’ascolto unica per gli orizzonti della musica d’arte occidentale degli anni Settanta.

Ingrid Pustijanac



Gérard Grisey

Renato Rivolta

Milanese, ha seguito nella sua città studi classici e filosofici oltre a quelli musicali presso il Conservatorio. Ha inoltre frequentato i corsi di musica da camera di Sandor Végh al Mozarteum di Salisburgo. Dal 1989 al 1993 ha studiato direzione con Peter Eötvös ed è stato poi suo assistente. Dal '92 al '96 è stato direttore musicale dell'ensemble Nuove Sincronie di Milano. Dal '96 al '99, vinto il concorso internazionale, è stato Direttore Assistente dell'Ensemble intercontemporain di Parigi. Fino a oggi è l'unico italiano a esserne stato membro. All'EIC ha collaborato intensamente con Pierre Boulez e tutti i più importanti direttori e compositori del mondo musicale contemporaneo. Dal 2000 al 2004 è stato Guest Conductor del Musica Nova Ensemble di Tel Aviv, costituito da membri della Israel Philharmonic Orchestra. Dal 2005 è Direttore di Fiesole Laborintus Ensemble dell'Orchestra Giovanile Italiana della Scuola di Musica di Fiesole. Nel 2008 ha diretto il concerto inaugurale dell'Ensemble

da camera dell'Accademia del Teatro alla Scala, con cui da allora collabora intensamente. Dal 2009 è Direttore musicale, insieme a Enrico Bronzi, dell'Orchestra sinfonica della Valle d'Aosta. Ha diretto tutti i principali ensemble europei, dall'EIC all'Ensemble Modern, Contrechamps, Nieuw Ensemble, Klangforum Wien, L'Itinéraire, Oslo Sinfonietta, Kammerensemble Stockholm, e orchestre quali Philharmonique de Radio France, Orchestra National de Porto, Orchestre National de Lyon, Orchestre de Besançon, Norddeutscher Rundfunk, Tokyo Sinfonietta, Orchestre du Grand Théâtre de Bordeaux, National Polish Radio Orchestra, Orchestra della Radio Svizzera Italiana, Sinfonia Varsovia, Orchestra Gulbenkian di Lisbona. In Italia è stato ripetutamente ospite di Milano Musica e di tutte le più importanti Istituzioni: Teatro alla Scala, Biennale di Venezia, Maggio Musicale Fiorentino, Unione Musicale di Torino, Istituzione dei Concerti di Roma, Amici della Musica di Perugia e Firenze, Orchestra Toscanini di Parma,

Società del Quartetto di Milano, Orchestra Regionale Toscana, Orchestra Giovanile Italiana, Teatro La Fenice di Venezia, Arena di Verona, Orchestra di Padova e del Veneto. Ha collaborato assiduamente con tutti i più importanti compositori attuali, quali Benjamin, Berio, De Pablo, Donatoni, Dufourt, Fedele, Francesconi, Grisey, Ligeti, Manzoni, Murail, Sciarrino, Vacchi, e con artisti quali Kim Kashkashian, Tabea Zimmermann, Enrico Bronzi, Paolo Grazia, Gabriele Cassone, Marco Blaauw, Alessandro Carbonare, Mario Caroli, Alda Caiello, Nicholas Hodges, Andrea Lucchesini. Ha registrato diversi CD: i più recenti, con I Percussionisti della Scala per Stradivarius/Milano Musica, e con l'Orchestra della Radio Svizzera Italiana nelle trascrizioni di Bruno Maderna da opere degli antichi contrappuntisti, per la rivista AMADEUS. Ha tenuto presso il Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi seminari di direzione d'orchestra, registrazioni e concerti. Insegna direzione d'orchestra presso la Scuola Civica di Musica di Milano.



Renato Rivolta

Ensemble unitedberlin

L'ensemble unitedberlin è stato fondato nel 1989 con riferimento simbolico alla riunificazione di musica e musicisti in una città a lungo divisa dalla Guerra Fredda. Unitedberlin intende abolire i confini, non solo musicalmente ma anche geograficamente: partecipazioni a festival di musica contemporanea in Albania, Brasile, Cina, Ungheria, Israele, Polonia, Russia, Corea del Sud, Spagna e Svizzera si accostano alle attive stagioni concertistiche dell'ensemble a Berlino.

In patria e all'estero, unitedberlin si è distinto per l'esecuzione sia della musica contemporanea più recente sia del repertorio da Schoenberg e Webern a Nono e Cage. Numerosi progetti hanno coinvolto in stretta cooperazione compositori quali Mauricio Kagel, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Mark Anthony Turnage, Christian Wolff, Toshio Hosokawa e Vinko Globokar. Durante le prove e

nell'esecuzioni, così come nelle performance con conferenza o nei workshop, gli stessi compositori hanno assunto un ruolo importante nel processo creativo dell'ensemble.

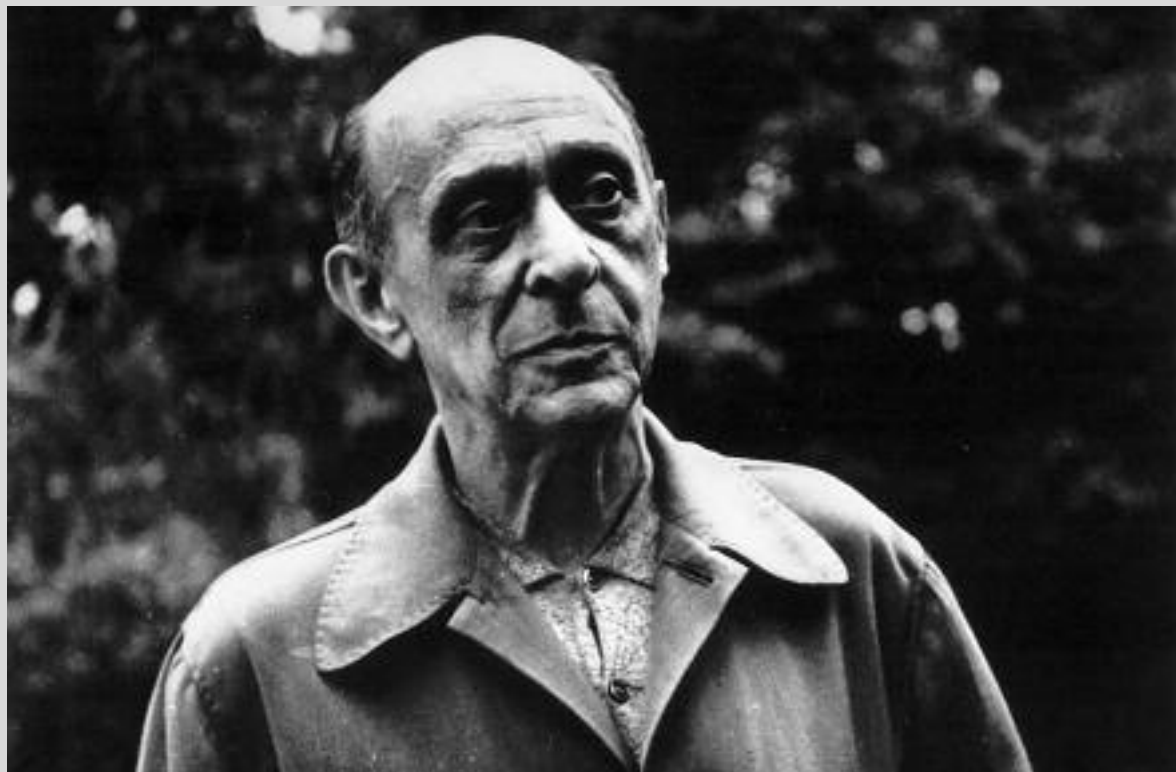
Uno degli aspetti caratteristici dell'ensemble unitedberlin è la sua interdisciplinarietà. Cinque concerti riuniti sotto il titolo Color, form, shape – music in dialogue creano punti di contatto fra musica e arti visive, tema a cui l'ensemble si è dedicato a partire da un'interpretazione di Die glückliche Hand di Schoenberg. Nella composizione musicale teatrale di Vinko Globokar The Emigrants, due ulteriori discipline, fotografia e cinematografia, sono diventate parte della performance. Nel monodramma Cassandra, i testi della celebre scrittrice tedesca Christa Wolf, sono accostati alla musica del compositore svizzero Michael Jarrell in una convergenza di letteratura, dramma e musica. Progetti recenti includono una serie di esibizioni nel prestigioso

Konzerthaus di Berlino per commemorare il 20° anniversario della caduta del Muro di Berlino con lavori di compositori sia della Germania Est sia della Germania Ovest nonché un programma con nuovi lavori scritti per ensemble di strumenti orientali e occidentali. Unitedberlin ha registrato numerosi CD che hanno ricevuto l'apprezzamento della critica nazionale e internazionale, tra cui recentemente uno con lavori di Luigi Nono.

Márton Végh, flauto
Erich Wagner, clarinetto
Stefan Siebert, fagotto
Florian Juncker, trombone
Tobias Fuchs, percussione
Michael Weilacher, percussione
Yoriko Ikeya, pianoforte
Andreas Bräutigam, violino
Jean-Claude Velin, viola
Lea Rahel Bader, violoncello
Mathias Bauer, contrabbasso



Ensemble unitedberlin



Arnold Schoenberg

Auditorium di Milano

domenica, 16 ottobre 2011, ore 20.30

**Orchestra Sinfonica
di Milano Giuseppe Verdi****Andrea Pestalozza**, direttore
Luca Avanzi, oboe**Arnold Schoenberg** (1874-1951)
Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (1911) 8'(trascrizione per ensemble
di Heinz Holliger, 2007)

I. Leicht, zart

II. Langsam

III. Sehr langsame Viertel

IV. Rasch, aber leicht

V. Etwas rasch

VI. Sehr langsam

Bruno Maderna (1920-1973)
*Concerto per oboe ed ensemble
da camera* (1962) 24'**Helmut Lachenmann** (1935)
Concertini (2005) 40'
Musica per ensemble

In collaborazione con

INTESA  **SANPAOLO**
Settembre/Musica**MARSH**In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in diretta)

Arnold Schoenberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911)

L'op. 19 di Schoenberg fa parte del periodo "atonale", termine che come è noto Schoenberg aborrisce, facendolo quasi etimologicamente coincidere con non-musicale; Schoenberg preferiva (ma il suo auspicio non ebbe successo) il termine *pantonale*, allargando il concetto stesso di tonalità: "Atonale potrebbe significare soltanto: qualcosa che non corrisponde affatto all'essenza del suono. Già la parola tonale viene usata in modo non giusto, se la s'intende in un senso esclusivo e non inclusivo. Solo questo può essere valido: tutto ciò che risulta da una serie di suoni, sia attraverso il mezzo di riferimento diretto a un solo suono fondamentale oppure mediante connessioni più complicate, forma la tonalità. Dovrebbe essere chiaro che da questa definizione, la sola giusta, non si può dedurre nessun sensato concetto opposto che corrisponda al termine atonalità. Un pezzo di musica sarà sempre tonale almeno nella misura in cui tra suono e suono deve sussistere una relazione in virtù della quale i suoni, giustapposti e sovrapposti, danno una successione riconoscibile come tale. La tonalità può essere allora forse non avvertibile o non dimostrabile, questi nessi possono ri-

sultare oscuri, difficilmente comprensibili o persino incomprensibili. Ma chiamare talune specie di rapporti atonali, è altrettanto inammissibile quanto lo sarebbe chiamare a-spettrali o a-complementari dei rapporti tra colori. Una simile antinomia non esiste. Per di più non abbiamo ancora esaminato la questione se il modo in cui le nuove sonorità si connettono non costituisca precisamente la tonalità di una serie di dodici suoni. Anzi, probabilmente è così e noi ci troviamo in una situazione simile a quella determinata al tempo in cui si usavano le tonalità ecclesiastiche. A questo proposito osservo che si sentiva, allora, l'effetto di una nota fondamentale, ma non si sapeva quale fosse e si provava con tutte. Qui non la si sente, ma ciò non di meno è probabile che esista. Se proprio si cercano appellativi, si potrebbe ricorrere a politonale o pantonale. Ma ad ogni modo bisognerebbe stabilire se non si tratti ancora semplicemente di tonalità", (*Manuale d'armonia*, Vienna, 1921).

Fatto sta che attorno al 1908 i compositori della seconda Scuola di Vienna si trovano di fronte a un problema drammatico: quale sarà il criterio in base al quale *comporre* un brano di musica se tutti i capisaldi del sistema tonale (*l'armonia* – il rapporto tra consonanze e dissonanze, la distanza dal centro tonale – ma anche le proporzioni *formali* di un brano

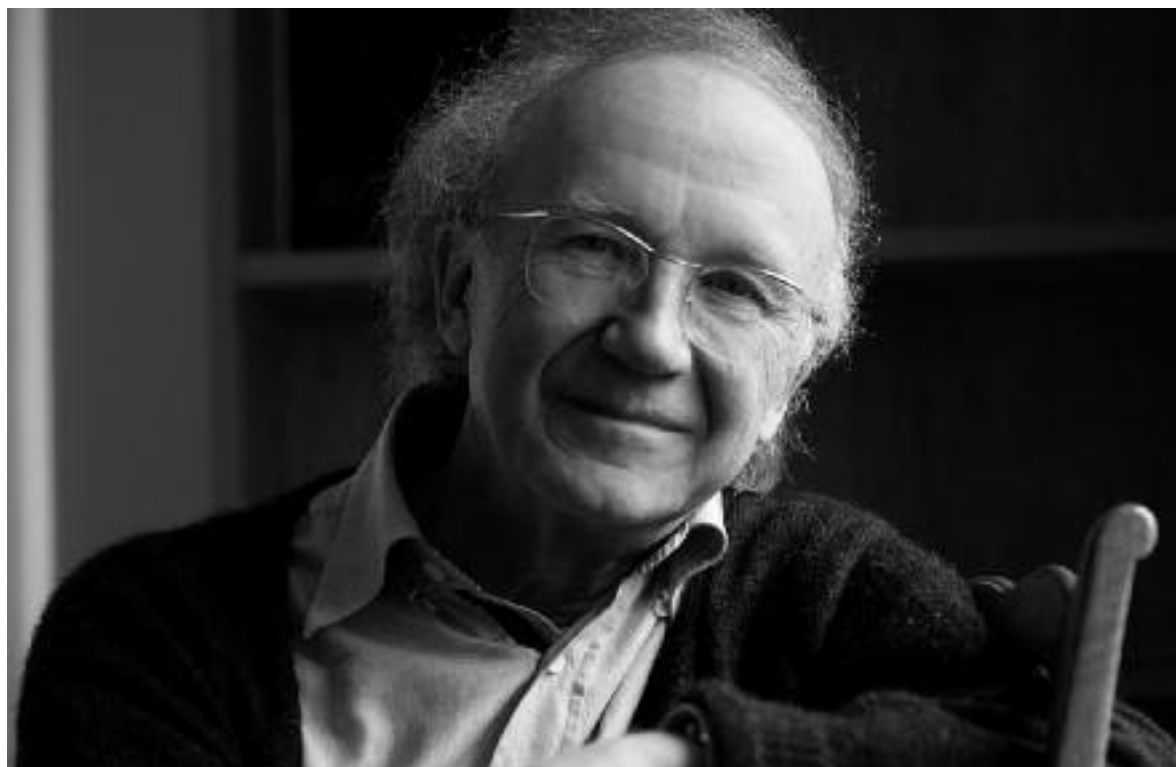


Foto Priska Ketterer

Heinz Holliger

e il senso di conclusione, di “ritorno a casa” che essi sino ad allora avevano mostrato di possedere) sono improvvisamente saltati, non più utilizzabili? Come dirà Schoenberg nel *Secondo quartetto con voce*, utilizzando un verso di George, si “sente l’aria di un altro pianeta” (*Ich fühle Luft von anderem Planeten*), ci si muove a tentoni, a piccoli passi, per frammenti. I brani composti in questo periodo sono tutti caratterizzati dalle piccole forme (quasi come era accaduto nel primo romanticismo tedesco dopo la morte di Beethoven); dai *George-Lieder*, all’op.11, all’op. 19 appunto.

Per molti questo periodo è molto più fecondo della successiva (dal 1923) dodecafonìa, sistematizzazione un po’ forzata e meno ricca del “disordine” atonale. L’orchestrazione di Holliger (compositore e oboista straordinario) sembra voler cogliere di questi brani il “desiderio” di forma, la mai sottaciuta discendenza dalla grande tradizione austro-tedesca, invece che la dissoluzione formale (basterebbe del resto ascoltare le *Variazioni* op. 27 di Webern nell’esecuzione di Richter per capirlo!); sono come diceva Schoenberg a proposito delle *Sechs Bagatellen* op. 9 (1913) per quartetto d’archi: “Se a favore di questi pezzi intercede da un lato la loro brevità, dall’altro tale intercessione è appunto necessaria per questa brevità. Si consideri qual senso di rinuncia ci voglia per essere tanto concisi. Ogni sguardo può prolungarsi in una poesia, ogni sospiro in un romanzo. Ma esprimere un romanzo con un unico gesto, una felicità con un solo respiro: tale concentrazione si ritrova soltanto laddove manca in analoga misura ogni tendenza alla lamentosa noia (*Wehleidigkeit*). Comprenderà questi pezzi soltanto chi ha fede che sia possibile esprimere mediante suoni qualcosa che solo coi suoni si può dire. A una critica essi non sono soggetti, come non lo è questa e qualunque altra fede. Se la fede può spostare le montagne, l’incredulità non può in compenso far sì che esse non esistano. Contro tale impotenza è impotente la fede. Ora, chi suona sa come vanno suonati questi pezzi, sa l’ascoltatore come deve accoglierli? Possono esecutori e ascoltatori credenti evitare di abbandonarsi l’un l’altro? Ma che cosa si deve fare con dei pagani? Ferro e fuoco possono ridurli alla calma; ma vi sono soltanto i credenti che possono metterli al bando. Possa per loro risuonare questo silenzio!”.

Quasi a ribadire con forza che si tratta di sei piccoli “romanzi in un unico gesto”, Heinz Holliger mette in evidenza nella sua trascrizione la raccomandazione di Schoenberg medesimo: “*nach jedem Stück ausgiebige Pause, die Stücke dürfen nicht ineinander*

übergehen”, “dopo ogni brano una pausa estesa, i brani non devono fondersi l’uno nell’altro”, lontani insomma dalla trascrizione, magistrale ma in direzione della *Klangfarbenmelodie*, che Webern farà del *Ricercare* n. 2 dell’*Offerta musicale* di Bach.

Bruno Maderna, Concerto per oboe ed ensemble da camera (1962)

Il *Konzert für Oboe und Kammerensemble*, spesso chiamato anche *Primo Concerto per oboe*, è la parziale rielaborazione di una precedente *Komposition für Oboe, Kammerensemble und Tonband*.

Scritta a Darmstadt durante i Ferienkurse del 1962, la *Komposition* fu eseguita da Lothar Faber e dal Kranichsteiner Ensemble diretto dallo stesso Maderna che con i corsi estivi aveva un rapporto profondo e strettissimo (Maderna è sepolto a Darmstadt).

Maderna lo rivide dopo la prima esecuzione (realizzata in fretta e furia, dati gli impegni sempre pressanti...), tolse il nastro e modificò la partitura inserendo una cadenza per oboe e strumenti e arricchendo il ruolo dell’orchestra (infatti il *Konzert* rispetto alla *Komposition* dura quasi quattro minuti in più); in questa seconda versione venne eseguito



Bruno Maderna

l'anno successivo a Venezia e ancora a Darmstadt. L'atteggiamento anti-dogmatico di Maderna (che tuttavia era uno dei più attivi nel promuovere i Corsi di Darmstadt) accoglie le indicazioni che negli anni immediatamente precedenti provenivano dalla *Terza Sonata* di Boulez (1957), dal *Klavierstück XI* di Stockhausen (1956), entrambi per pianoforte, da *Mobile* di Pousseur per due pianoforti (1958); sono le opere dell'alea, dell'indeterminazione che però non raggiunge mai l'estremismo anarchico delle *performances* di John Cage, ma è sempre 'controllata'. Luciano Berio con *Sequenza per flauto* dà una personale versione del controllo e/o della libertà dell'interprete, e in seguito al commento che ne appare in *Opera aperta* (il fortunato libro di Umberto Eco dedicato appunto, come recita il sottotitolo, a «forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee»), quel brano diventa un modello e un caso.

Scrive Eco, in *La poetica dell'opera aperta*: "Tra le recenti produzioni di musica strumentale possiamo notare alcune composizioni contrassegnate da una caratteristica comune: la particolare autonomia esecutiva concessa all'interprete, il quale non è soltanto libero di intendere secondo la propria sensibilità le indicazioni del compositore (come avviene per la musica tradizionale), ma deve addirittura intervenire sulla forma della composizione, spesso determi-

nando la durata delle note o la successione dei suoni in un atto di improvvisazione creativa. Citiamo alcuni esempi tra i più noti: 1) Nel *Klavierstück XI* di Karlheinz Stockhausen l'autore propone all'esecutore, su un grande, unico foglio, una serie di gruppi tra i quali l'esecutore sceglierà, prima, quello da cui cominciare, quindi, volta per volta, quello da saldare al gruppo precedente; in questa esecuzione la libertà dell'interprete si basa sulla struttura 'combinatoria' del pezzo, 'montando' autonomamente la successione delle frasi musicali. 2) Nella *Sequenza per flauto solo* di Luciano Berio, l'interprete ha di fronte una parte che gli propone un tessuto musicale dove la successione dei suoni e l'intensità sono date, mentre la durata di ciascuna nota dipende dal valore che l'esecutore vorrà conferirle nel contesto delle costanti quantità di spazio, corrispondenti a costanti pulsazioni di metronomo [...]" (Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962).

L'alea in questo brano di Maderna è ancora molto controllata e si limita a interventi *mobili* delle percussioni in dialogo con l'oboe nelle sue cadenze, per altro spesso caratterizzate da un atteggiamento quasi improvvisativo che non rinuncia al lirismo, vera forza unificante del brano. L'interprete non ha ancora però la libertà di riordinare parti del brano come accadrà in brani più tardi.



Helmut Lachenmann (2007)

Helmut Lachenmann, *Concertini* (2005)

Per Helmut Lachenmann *Concertini* rappresenta senz'altro una pietra miliare nella sua traiettoria di compositore. Composto per il Festival di Lucerna nel 2005, anno in cui egli era nella città svizzera come compositore *in residence*, è uno dei brani in cui più che altrove il combattuto rapporto con la tradizione si fa più evidente ma non meno problematico; nelle parole dell'autore: "Tutt'al più il titolo di un'opera, così come i commenti che la accompagnano, è fuorviante. *Concertini* promette una raccolta di situazioni 'concertanti', ma mantiene questa promessa in maniera che possiamo definire, nel migliore dei casi, irritante. Ci sono certamente dei momenti solistici per la chitarra, per l'arpa, per il basso-tuba, ecc... anche per un sestetto d'archi (con imprestiti dal mio ultimo quartetto per archi *Grido*) o addirittura per tipi di gesti o forme di articolazione che sarebbero definibili come – *sit venia* l'orribile *verbo* – 'trans-strumentali' come a un certo punto un 'concerto grattato', dei 'soli' per movimenti nello spazio, per risonanze, per successioni di accordi o per successioni di figure ritmiche (con una visita resa a *Mouvement*, opera la cui storia è legata alla mia amicizia con l'Ensemble Modern), e così via. Il mio modello compositivo degli anni sessanta, l'idea di una 'musica concreta strumentale', che comprende nel processo di scrittura e perfino tematizza l'aspetto energetico degli eventi sonori prodotti, la sua "corporeità", non doveva più – se si fosse dovuto mantenerlo in vita – limitarsi a snaturare il suono strumentale. Fin dall'inizio, si è modificato, si è aperto, per non prendere soltanto quello che rassomigliava al rumore o a un suono deformato, ma anche elementi non trasformati, familiari, 'consonanti' in senso lato; esso integra allo stesso modo ciò che mostra tratti di ritmo, di gesti, persino di elementi melodici, di intervalli, di armonie, nell'idea di illuminare in maniera sempre nuova tutto ciò che risuona e si muove nel suono, all'interno di contesti mutevoli. Trattamento 'concertante' significa in questo caso che si accompagna, che si maschera, che si ricopre, scopre, che si contrappunta o deforma tutto ciò che ci sopraffà e tutto ciò che ci arriva dolcemente quando si inizia a lavorare su questo tipo di categorie sonore raccolte *ad hoc* – i nostri propri errori, se si vuole, in un labirinto che uno si è costruito da solo, che è stato ordinato da una struttura temporale rigorosa – come un stregone che camminava nel proprio giardino incolto, alla ricerca di...". (Trarego, 7 giugno 2005).

Rimando al testo di Borio che introduce questo volume per una panoramica della fantasmagorica categorizzazione lachenmanniana... ciò che mi preme ribadire è che, per chi lo ha conosciuto al di là di quelli *Stichworte*, delle sue "parole chiave" ("musica concreta strumentale", "comporre vuol dire creare uno strumento", "suono-struttura", ecc...) appare chiaro sin dall'inizio il suo legame con la tradizione. Wolfgang Rihm, suo dialettico compagno di strada – il rapporto di Rihm con la tradizione è molto diverso da quello di Helmut Lachenmann, eppure per il fatto stesso di essere per entrambi questo rapporto così importante viene creata una comunanza di pensiero, un orizzonte comune – così ricorda, in occasione del conferimento a Helmut Lachenmann del prestigioso Premio Siemens: "Il primo *scandalo Lachenmann* avvenne semplicemente perché egli non faceva saggiamente una musica d'avanguardia normale, vitale e rumorosa, con i mezzi previsti a tale scopo, ma che si riferiva a un ideale compositivo classico, dialettico, lavorando con gli stessi rumori che esso stesso conteneva e celava. Quando affidò la maggior parte delle sue opere all'apparato sinfonico (perché Lachenmann è uno dei veri compositori per orchestra del nostro tempo), quando mise al centro della sua invenzione formazioni classiche come il quartetto d'archi, ciò rinforzò l'inquietudine. Se avesse prodotto pezzi su nastro in uno studio di elettronica, da presentare al suo pubblico con altoparlanti, nessuno sarebbe stato colpito da quella parte di rumore o dalla maniera in cui venivano prodotti i suoni. Si sarebbero potute apprezzare la coerenza formale delle sue composizioni e l'eleganza della loro drammaturgia, ma senza essere messi di fronte a un elemento fondamentale della scrittura di Lachenmann, cioè al fatto che essa vive di una resistenza. La sua musica assume consapevolmente un carattere di evento. Per questo, egli pone i suoi eventi in contesti dai quali attingono tutto il loro fulgore di attrito e di conflitto".

Nel suo Autoritratto, *Wo – Woher – Wohin? Selbstportait* apparso per la prima volta in occasione del Festival di Donaueschingen nel 1975, ma aggiornato successivamente nel 2001 e nel 2009, egli dice: "Morton Feldman ha intitolato una delle sue opere meravigliosamente enigmatiche *Viola in My Life*. Il mio *Intérieur I* poteva allo stesso modo essere chiamato 'la percussione nella mia vita', *Pression* 'il violoncello nella mia vita'. Potrei dire che *Kontrakadenz* nel 1970, era 'l'orchestra nella mia vita', così anche per *Schreiben* nel 2002; potrei parlare 'dell'opera nella mia vita', oppure chiamare *Grido* 'Il Terzo

quartetto d'archi nella mia vita'. Allo stesso modo, opere come *NUN*, *Serynade*, *Grido*, *Schreiben*, *Concertini*, *Got lost* hanno rappresentato ogni volta l'esperienza di un confronto con i tipi e modelli della tradizione, allo stesso tempo che con tutti i condizionamenti che definiscono una concezione predominante della musica, così mi piacerebbe andare oltre la natura evidente della ovvietà. Avventura, dunque, non nel senso banale di una conquista di suoni strumentali o inusuali tecniche di esecuzione (il 'rumore'...), malintesi che i miei testi pubblicati finora avrebbero dovuto eliminare da molto tempo, ma nel senso di confronto esistenziale con un limite profondo, il superamento del quale mi ha chiesto di scoprire continuamente e mobilitare nuove energie in me e nei miei mezzi di scrittura".

Alcune riflessioni più recenti, comprese nell'intervista ad Abigail Heathcote, *De la musique comme situation* del 2006: "Non credo nelle forme tradizionali. Forma - è l'idea che ho mantenuto dalla mia "Tipologia sonora" - *forma è il suono*, ogni giorno ha la sua forma, ma non possiamo prevederla. Ciò che succede, questo è la forma". Questo legame continuamente e correntemente ribadito tra materialità e forma, tra gesto e strumento si arricchisce forse in *Concertini* di una nuova dimensione che, per così dire, chiude quasi il cerchio delle ricerche lachenmanniane, le completa: "Nell'autunno del 2004, ho scritto *Concertini*. Fa parte del mio progetto di rimettermi a lavorare con le altezze. In termini di materiale, il mio obiettivo era quello di integrare l'esperienza acquisita con la musica che non si basa sulle altezze".

Alla Heathcote che gli chiede: "Quando parlate di altezze, intendete parlare di tonalità?", risponde: "Intervali. C'è una nozione che probabilmente già conoscete. Si tratta della 'musica concreta strumentale', un termine relativo all'energia da cui proviene il suono. In questo contesto, sono molto interessato ai rumori. Ma per me, la loro portata, in relazione alla creazione, è limitata. Io non voglio fare delle cose surrealiste. Naturalmente, è possibile produrre scricchiolii e altri rumori di strumenti simili. Ma io sono giunto alla conclusione che l'interesse per la musica concreta non sta nei rumori, ma nell'energia di un suono. E questo tipo di energia può essere prodotta da, diciamo, un pizzicato perfettamente normale di un violino o un unisono, o da due strumenti che suonano la stessa nota, ma con una leggera differenza di vibrazione. La velocità di esecuzione è anche una componente dell'energia. Questa idea di energia rimane per me la cosa più importan-

te. È un po' artificiale, ma ho detto che alcune opere musicali possono essere considerate come un testo, vale a dire come un linguaggio. Boulez, per esempio, utilizza titoli come *commentario* o *glossa*: tutte queste sono parole che provengono dalla letteratura. Una frase è ugualmente parte di un testo, del linguaggio. E per me o la musica è questo oppure è una *situazione*, fatto completamente diverso. Quando parlo di *musica come situazione*, voglio indicare con questo termine una situazione uditiva o acustica, il che non significa che questa musica non abbia niente da dire".

Come rileva in uno splendido saggio dedicato a *Concertini*, Claus Steffen Mahnkopf, i "due assi concettuali" secondo i quali si muove il lavoro sono *suono-rumore* e *puntillismo-continuità*, come a dire il suono e la forma nella loro formazione e deformazione, costruzione e decostruzione. Il brano, di notevole lunghezza con i suoi 40 minuti, può essere diviso in due grandi sezioni (giòva ricordare che queste articolazioni si succedono senza soluzione di continuità) a loro volta divisibili in tre parti. Nella prima sezione (di circa 22 minuti) la prima parte è caratterizzata dal solo del trombone che è rivolto all'interno del pianoforte, la seconda più "rumoristica" da oboe, solo di chitarra, solo di arpa, la terza è una sorta di "concerto grosso"; nella seconda sezione (di circa 18 minuti) si succedono una "ripresa" del solo di trombone che suona, con la tuba, nel pianoforte, un sestetto d'archi e un epilogo.

Helmut Lachenmann accetta la sfida del XX secolo, la sfida tra nota e suono (tra la rappresentazione della musica e la sua sostanza), se vogliamo, alla fine degli anni Settanta, tra serialismo e spettralismo, ma, forse, non può che condurla alla tedesca, *attraverso* la scrittura: ciò che in Francia, da Schaeffer (che fu il primo a coniare il termine di musica concreta negli anni del primo dopoguerra, riferito al mondo sonoro di tutti i giorni contrapposto al mondo "auratico", magico, della musica colta) in poi ha contribuito, per alcuni, a sminuire l'importanza della scrittura per la creazione di musica, per la sua *composizione*, a privilegiare il *territorio* reale alla *carta geografica* che lo descrive, non si verifica per Lachenmann che giunge al suono *attraverso* la nota, non a dispetto di essa e, che, con *Concertini*, ritorna alla nota dopo aver percorso il labirinto del suono; non rinuncia alla mappa per il territorio, ma cerca di tracciare nuove mappe ogni giorno, "no hay camino, hay que caminar...".

Alessandro Melchiorre

Andrea Pestalozza

Successivamente a un'intensa attività come percussionista e pianista, Andrea Pestalozza fonda l'Ensemble Orfeo per l'esecuzione di musica nuova e presenta per la prima volta in Italia composizioni di Takemitsu e Hosokawa. Subito dopo il suo debutto come direttore viene invitato da Luciano Berio a dirigere le sue trascrizioni di Mahler e Rendering di Schubert/Berio con l'Orchestre National de France nell'ambito del Festival Présences a Parigi. Il suo repertorio spazia da Bach alla musica contemporanea, di cui è un appassionato studioso. Nel 1990 incontra György Kurtág che segna in maniera indelebile il suo approccio interpretativo.

Dopo una tournée con l'Ensemble Itinéraire di Parigi come direttore (I messaggi della defunta Signorina Trussova) e solista (...Quasi una fantasia... per pianoforte e orchestra di Kurtág), viene invitato dal maestro ungherese a dirigere a Budapest l'Ensemble UMZE e l'Orchestra della Radio, dove presenta per la prima volta in Ungheria Morte di Borromini di Salvatore Sciarrino e La Gondole sur la lagune di Hugues Dufourt. Assiduo interprete della musica di Toshio Hosokawa, ha diretto un concerto

monografico a lui dedicato con l'Orchestra della Radio di Saarbrücken (solista Eduard Brunner), la prima assoluta di Voyage V alla Biennale di Venezia 2004 e la prima italiana di Voiceless Voice in Hiroshima al Festival di Milano Musica 2009. Nel 2008, in occasione di un concerto a Berlino, ha registrato in prima mondiale Deva et Asura di Claude Vivier. Andrea Pestalozza ha tenuto concerti nelle più importanti istituzioni: Parigi (Orchestre National de France), Berlino (Festwochen, Konzerthaus), Budapest, Lisbona, Mosca, Leningrado, Tessalonica, Milano (Teatro alla Scala, Orchestra RAI), Firenze (Maggio Musicale, ORT), Venezia (Teatro La Fenice), Torino (Unione Musicale, Orchestra Nazionale della RAI, De Sono), Ferrara (Ensemble Oriol), Bologna (Bologna Festival) ecc. Ha diretto l'Oslo Sinfonietta, il Divertimento Ensemble, l'Ensemble unitedberlin, l'Ex novo Ensemble e l'Ensemble Scharoun Berlin. Nel 2011 ha debuttato a Salisburgo nell'ambito della Biennale Musica con l'Ensemble OENM. In febbraio 2012 dirigerà l'Orchestra del Comunale di Bologna con la Quarta di Mahler.

Attivo anche come organizzatore musicale, è stato direttore artistico di Milano Musica con cui collabora attualmente in qualità di consulente artistico. Ha lavorato con insigni musicisti quali: Cathy Berberian, Adrienne Czegery, Sara Mingardo, Alda Caiello, Luisa Castellani, Maria Husmann, Peter Keller, Rocco Filippini, Renaud Capuçon, Marco Rizzi, Luigi Gaggero e compositori come Nono, Donatoni, Gentilucci, Berio, Bussotti, Sciarrino, Kurtág, Hosokawa, Seither e ha diretto prime esecuzioni di Hosokawa, Bussotti, Vandor, Francesconi, Gervasoni, Solbiati, Mosca, Rohlhoff, Maresz, Zago, Furlani. Ha inciso l'opera pianistica di Janáček e Marij Kogoj, ...quasi una fantasia... di Kurtág, Vanitas di Sciarrino e registrato il DVD con l'opera Mr. Me di Luca Mosca in prima mondiale a Venezia. Ha studiato pianoforte con Martha del Vecchio, percussioni con Franco Campioni, direzione d'orchestra con Piero Bellugi e composizione con Salvatore Sciarrino. Insegna strumenti a percussione al Conservatorio di Milano.



Foto Vico Chamla

Andrea Pestalozza

Luca Avanzi

Luca Avanzi è nato nel 1963 a Milano. Studia con Calderoni, Molino, Laganà, Garbarino, perfezionandosi con Bourgue e Grazzi. Vince i concorsi di Stresa (1979), Cesena (1982), Manta (1985), Pomeriggi Musicali (1987), Venezia (1995), Pavia (1996). Ha eseguito gran parte del repertorio solistico con orchestra, debuttando con R. Strauss e la RAI di Milano nell'82; nel 1995 il primo CD per Stradivarius con i concerti per oboe del Settecento italiano. Nel 2007 esce per la stessa etichetta il primo Concerto di Maderna. Collabora nel tempo con Hans-Jörg Schellenberger, Milan Turkovic, Antonio Ballista, Ottavio Dantone, Carlo Balzaretto, Carlo Boccadoro, Nieuw Ensemble, Divertimento Ensemble, Ensemble Novecento e oltre, Nuove Sincronie, Musica Rara, Musica Insieme di Cremona, Novurgia. Più volte ripreso dalle reti TV, è protagonista su Sky in un video su Luca Francesconi. Ha un duo con il pianista Antonio Ballista e uno con l'arpista Elena Gorna; spesso

realizza recital per strumento solo, spaziando dal barocco al contemporaneo. Numerosi compositori gli hanno dedicato opere prime, Niccolò Castiglioni (Rima), Pippo Molino (Jeu), Sandro Gorli (Le vie dei Canti), Davide Anzagli (Rondò d'aura), Daniele D'Adamo (Imarginalia), Renato Rivolta (Festina Lente), Federico Gardella (...asprigno, Nachtmusik, Livre d'Arabesques); recentemente ha eseguito Oboe sommerso di Elliott Carter in prima esecuzione italiana, il primo e il terzo Concerto di Bruno Maderna alla Biennale di Venezia, Plot in Fiction di Luca Francesconi, il Doppio Concerto di Hans Werner Henze. Ricopre negli anni il ruolo di primo oboe in prestigiose orchestre quali: Orchestra del Teatro alla Scala e Filarmonica, European Community Youth Orchestra, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Toscanini di Parma, Pomeriggi Musicali di Milano, Angelicum, suonando con Abbado, Bernstein, Maazel, Giulini, Ozawa,

Prêtre, Barenboim, Kubelik, Sawallisch, Gatti, Dorati. Si dedica da tempo anche all'oboe barocco e classico, lavora con Roberto Gini, Fabio Biondi, Gaetano Nasillo, S. Toni, Paolo Grazzi. Dal 1990 ha pubblicato per diversi anni sulla rivista MUSICA, è l'oboe principale del Divertimento Ensemble e dal 2000 è docente di Oboe al Conservatorio di Milano.



Foto Adriano Heilmann

Luca Avanzi

Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi

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

Dal 1999 al 2005 Riccardo Chailly, oggi Direttore Onorario, ha ricoperto la carica di Direttore Musicale. Wayne Marshall e Helmuth Rilling rivestono il ruolo di Direttori Principali Ospiti dalla stagione 2008/2009; il Maestro Rudolf Barshai, recentemente scomparso, dalla stagione 2006/2007 rivestiva la carica di Direttore Emerito, carica prima ricoperta da Carlo Maria Giulini. Il cornista Radovan Vlatkovic e il pianista Simone Pedroni, invece, sono presenti, dalla stagione 2007/2008, come Artisti Residenti.

Dalla stagione 2009/2010 è Direttore Musicale la cinese Zhang Xian, mentre Ruben Jais riveste il ruolo di Direttore Residente. Dalla Stagione 2011/2012 l'americano John

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

Altro elemento distintivo dell'Orchestra è la costituzione, nell'ottobre 1998, del Coro Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi, guidato sino alla sua scomparsa dal Maestro Romano Gandolfi, prestigiosa figura della direzione corale che ha lavorato con i più grandi direttori d'orchestra e nei più importanti teatri lirici del mondo. Il Coro conta attualmente 100 elementi in grado di affrontare il grande repertorio lirico-sinfonico dal Barocco al Novecento. Attualmente l'incarico di Maestro del Coro è ricoperto da Erina Gambarini. Alcuni concerti ricorrenti scandiscono il percorso musicale de laVerdi: l'annuale appuntamento con una delle grandi Passioni di Bach in prossimità delle festività pasquali e il concerto di capodanno con la Nona Sinfonia di Beethoven. L'Orchestra è stata diretta tra gli altri da Riccardo Chailly, Georges Prêtre, Riccardo Muti, Valery Gergiev, Rudolf Barshai, Claus Peter Flor, Christopher Hogwood, Hel-

muth Rilling, Peter Maag, Marko Letonja, Daniele Gatti, Roberto Abbado, Ivor Bolton, Kazushi Ono, Vladimir Jurowski, Yakov Kreizberg, Ulf Schirmer, Eiji Oue; inoltre ricordiamo Herbert Blomstedt, Krzysztof Penderecki, Leonard Slatkin, Vladimir Fedoseyev, Wayne Marshall, Sir Neville Marriner, Oleg Caetani, Martin Haselböck, Alan Buribayev, Aldo Ceccato, Giuseppe Grazioli, Ion Marin, Juanjo Mena, Paul Daniel. L'Orchestra ha collaborato, inoltre, con solisti come Martha Argerich, Nelson Freire, Mstislav Rostropovich, Vadim Repin, Lynn Harrell, Viktoria Mullova, Han-Na Chang, Sarah Chang, Midori, Alexander Kobrin, Jean-Yves Thibaudet, Salvatore Accardo, Mario Brunello, Enrico Dindo, Alexander Toradze, Hilary Hahn, Radovan Vlatkovic, Helene Grimaud, Luis Bacalov, Salvatore Accardo, Roberto Cominati, Emanuele Arciuli, Natasha Korsakova, Gianluca Cascioli, Yefim Bronfman, Massimo Quarta, Yuri Bashmet, Francesca DeGo, Steven Isserlis, Hüseyin Sermet, Sol Gabetta, Alison Balsom, Kolja Blacher, Benedetto Lupo, Daniel Müller-Schott, Martin Fröst.

L'Orchestra ha sviluppato un'intensa attività discografica, incidendo più di 25 cd, per le etichette Decca, Emi, RCA, DG, Arts, Sugar Music, Universal Music.



Foto Schott Promotion - Christopher Peter

Toshio Hosokawa

Auditorium San Fedele

sabato, 22 ottobre 2011, ore 20.30

Trio di Parma**Alberto Miodini**, *pianoforte***Ivan Rabaglia**, *violino***Enrico Bronzi**, *violoncello***Ib Hausmann**, *clarinetto***Federico Gardella** (1979)*Im Freien zu spielen* (2009) 8'per clarinetto, violino, violoncello e pianoforte
Prima esecuzione a Milano**Paola Livorsi** (1967)*Solo il silenzio vive* (2009) 10'per clarinetto, violino, violoncello e pianoforte
Prima esecuzione a Milano**Noriko Miura** (1968)*Walk with the Light while Shining* (2002-09) 9'per violino e violoncello
Prima esecuzione a Milano**Toshio Hosokawa** (1955)*Stunden-Blumen* 12'

(Toki no Hana, 2008)

per violino, clarinetto in si bem., violoncello
e pianoforte
Prima esecuzione a Milano**Olivier Messiaen** (1908-1992)*Quatuor pour la fin du temps* 43'
(1940)per violino, clarinetto in si bem., violoncello
e pianoforte

Liturgie de cristal

Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du temps

Abîme des oiseaux

Intermède

Louange à l'éternité de Jésus

Danse de la fureur pour les sept trompettes

Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce
la fin du temps

Louange à l'immortalité de Jésus

Alle ore 19, verrà proiettato il documentario

Vent'anni di Milano Musica

regia di Francesco Leprino

Dopo il concerto: brindisi

In collaborazione con

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)



Federico Gardella

Il normale assetto del quartetto con pianoforte vede uniti allo strumento a tastiera il violino, la viola e il violoncello, ma nello spirito sempre “occasionale” della musica da camera, comune è la sostituzione del violino con altro strumento soprano a fiato, flauto, oboe o clarinetto; data l’affinità di registro fra i due strumenti, è pure frequente nell’età classica la sostituzione della viola con il clarinetto, offrendo inoltre la possibilità ai due strumenti soprani, violino e clarinetto, di dialogare fra loro.

Ma tutto ciò, tipico dell’ideale di coerenza linguistica in vigore fino alla fine dell’Ottocento, non ha più valore nella musica contemporanea, dove quello che conta è la combinazione di voci o timbri unici e individuati, validi ciascuno in sé, così come è intesa nei brani contemporanei che stiamo per ascoltare.

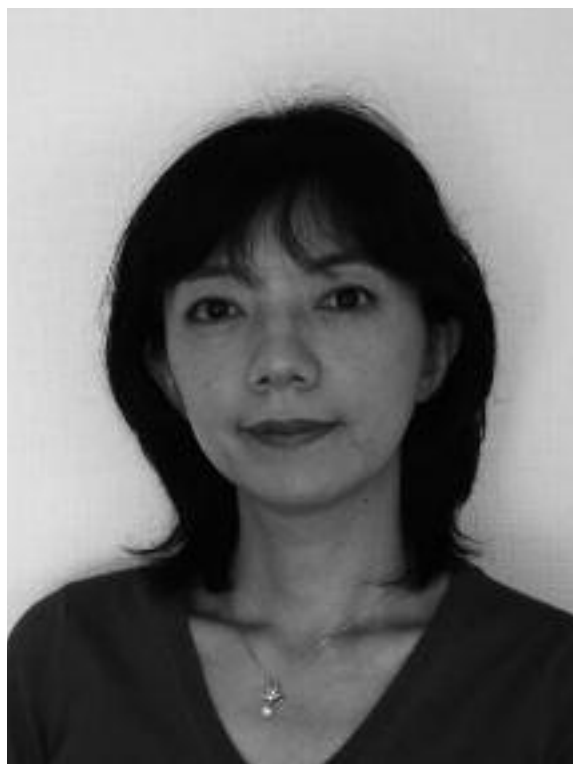
Federico Gardella, *Im Freien zu spielen* per clarinetto, violino, violoncello e pianoforte (2009)

Un interesse subito evidente nel compositore è l’esplorazione delle possibilità timbriche dei vari strumenti, sia da soli sia nelle combinazioni del gruppo di clarinetto, violino, violoncello e pianoforte; il procedere del brano, intitolato al “suonare all’aperto”, si presenta liberamente organizzato in momenti separati, quasi tagliati, da pause di varia durata, come una serie di singoli oggetti sonori definiti da un materiale armonico fortemente accentrato sugli intervalli ricorrenti di settima maggiore e di quarta eccedente.

Domina una calcolata serie di contrasti: nel pianoforte fra l’asprezza di accordi in fortissimo e la leggerezza di liquidi arabeschi, negli archi fra bicordi pizzicati “alla Bartók” e fasce parallele in glissé alternate a trilli e tremoli; più nuovo e sperimentale l’uso multifonico del clarinetto in combinazioni di tre suoni con effetti di risonanza fantastica e irreale; al centro si apre un episodio in cui il clarinetto riassume il suo ruolo monodico, esprimendo una melodia cantabile i cui ampi intervalli interessano i registri più diversi, il tutto in una continuità di fraseggio consentita dal ritmo più calmo; quindi, a mo’ di ripresa, si ripresenta il discorso a oggetti contrastanti dell’apertura, con le caratteristiche fratture, ma tutto in forma più breve che al principio, in sintesi accorciata, richiudendosi in pianissimo sui composti accordali dell’inizio.



Paola Livorsi



Noriko Miura

Paola Livorsi, *Solo il silenzio vive*, per clarinetto, violino, violoncello e pianoforte (2009)

L'invenzione della compositrice sembra fare leva sulla linea in cui il suono affiora in superficie dalle profondità del silenzio; alla maniera di attaccare il suono è dedicata quindi massima attenzione e la frequente presenza di pause generali ripropone costantemente questo senso di suoni nati dal vuoto. La dinamica fonica prevalente oscilla fra il "pianissimo" e il "piano", con una spaziosità che consente di seguire con chiarezza il dialogo e le momentanee aggregazioni dei quattro solisti. I due archi alternano le velature della sordina con gli attacchi sul tasto e sul ponticello, i brividi impercettibili dei tremoli con il lento glissare di armonici; il suono del pianoforte viene smaterializzato in una serie di veloci staccati ("secco ma delicato"), ricorrendo anche ad accordi ma solo in funzione di colore timbrico; mentre la mano destra suona sulla tastiera, la mano sinistra può fermare le vibrazioni della corda (suono *étouffé*) o produrre suoni armonici; il clarinetto si muove secondo linee più ferme, di espressività implicita anche nell'uso del "soffio". In alcune pagine centrali i suoni sembrano esistere solo nella loro manifestazione singola, distribuendosi isolati nello spazio; non si individuano figure tematiche, i motivi restano embrionali, tutto è vibrazione timbrica, inclinando verso quel silenzio da cui il brano è nato.

Noriko Miura, *Walk with the Light while Shining*, per violino e violoncello (2002-09)

Nell'intreccio di violino e violoncello Noriko Miura ricerca specialmente la sfumatura, il gioco delle due voci diverse eppure simili che si integrano in una suggestiva simbiosi. L'ordito si basa su un materiale di estrema economia: unisoni, intervalli di quinta diminuita o di settima maggiore che nella dissonanza mettono in luce la polarità della nota La, circondata ora da un alone indistinto, come di nuvola sonora, ora da un mormorio che si muove per semitoni; colpisce l'ascoltatore l'originale "senso del tempo" che domina la breve composizione, un tempo eminentemente statico da cui procedono accelerazioni e sospensioni che non modificano la quiete generale; a questa è connessa una finissima sensibilità luminosa, giocata fra le sonorità più tenui e accesa da tremoli e vibrazioni secondo una scelta timbrica di suoni naturali, sul ponticello, sul tasto, pizzicati, "saltati" e glissandi; ma è la



Toshio Hosokawa

loro calcolata oscillazione che crea il disegno coerente, ancora arricchito dalla collocazione delle pause secondo un gusto squisito dell'ornamentazione.

Toshio Hosokawa, *Stunden-Blumen* (hommage à Olivier Messiaen), per clarinetto, violino, violoncello e pianoforte (2008)

Pensata come omaggio a Olivier Messiaen, la composizione si svolge in un unico movimento e testimonia l'assidua cura di Hosokawa per le indagini sulla natura del suono; gli strumenti convocati sono fra i più consueti alla tradizione, ma la personalità del compositore, punto d'incontro fra la civiltà musicale dell'Estremo Oriente e la vigile esperienza dell'Occidente contemporaneo, più che rifarsi alla loro eredità storica sembra ripartire da capo, muovendosi fra minime varianti, calligrafiche finezze, elegantissime cadenze, gioco di punti e linee che increspano una superficie di cristallina chiarezza: ornamenti e arabeschi tuttavia sempre orientati in senso unitario, come filtrati da una sola sorgente.

Il brano percorre una traiettoria che da un minimalismo iniziale raggiunge gradualmente un centro di intensità fonica, per poi ritornare alla lievità dell'esordio e scomparire nel pianissimo di una "coda"; esemplare di tanta delicatezza è il primo episodio, tutto basato su una nota sola (un mi bemolle), ripresa e accarezzata da ogni strumento secondo vari modi di attacco.

Le note messe in gioco aumentano poco alla volta, gli unisoni si aprono come piccole gemme a intervalli di semitono, poi via via a distanze maggiori in una combinazione di calcolo e spontaneità; dopo il mormorio dei glissandi, si fanno strada i primi "cantabili", come desideri di canto, quindi i primi spessori di accordi pianistici fino alla massima densità degli episodi centrali: percorsi da archi di fraseggio più ampi, trilli e tremoli in una estrema fluidità di figure che ruotano su se stesse.

Poi il tessuto incomincia a rarefarsi e riappare qua e là la nota polare, il mi bemolle dell'inizio, mentre il pianoforte disegna una serie di arabeschi in cui si percepisce un ricordo (e un omaggio) alla grazia pungente di un Ravel e di un Messiaen.

Giorgio Pestelli

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

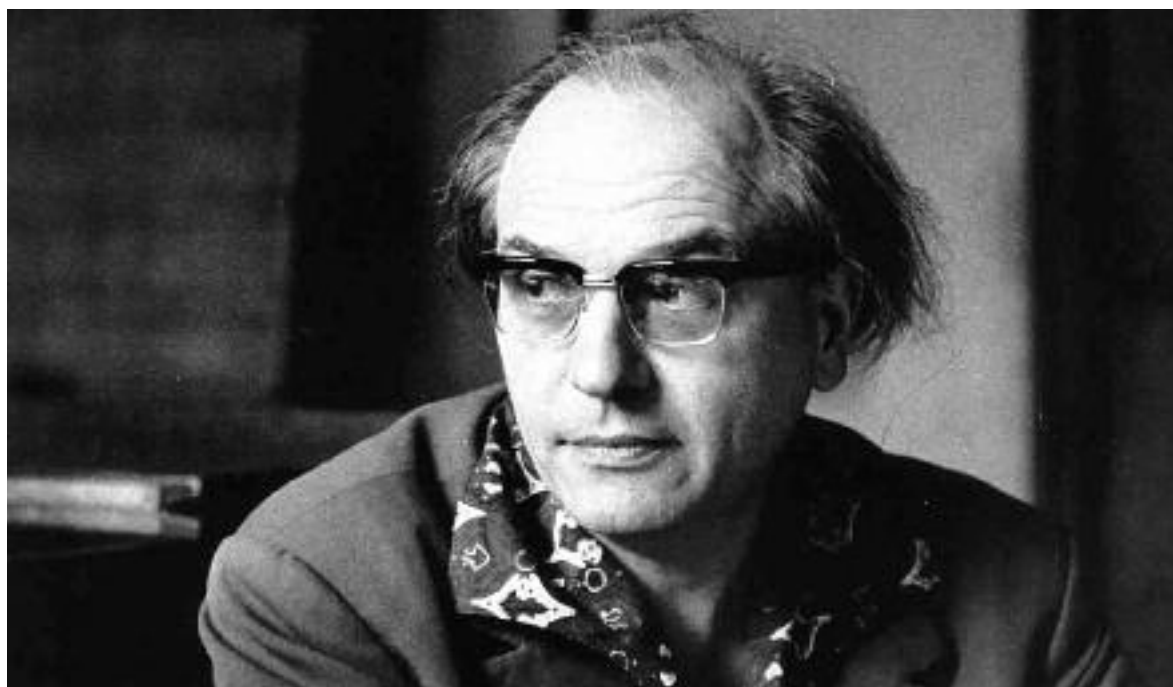
Olivier Messiaen, *Quatuor pour la fin des temps* (1940)

La storia della nascita di questo brano è nota. Durante la seconda Guerra Mondiale, Olivier Messiaen, inabile al servizio militare a causa della sua vista corta, presta servizio come ausiliario medico nella zona di Nancy. Nel maggio del '40 le forze corazzate tedesche sfondano a Sedan (è il famigerato *Fall Gelb*): Messiaen viene fatto prigioniero e tradotto al lager di Görlitz. Laggiù conosce un violinista (Jean Le Boulaire), un violoncellista (Etienne Pasquier) e un clarinetista (Henri Akoka) e, ottenuti dal comandante del campo degli strumenti e della carta da musica, decide di comporre un brano per loro, un trio. Poco dopo, viene portato al campo uno sgangherato pianoforte verticale, e il trio può diventare un quartetto. La prima esecuzione ha luogo il 15 gennaio 1941 nello spiazzo gelato dello Stalag VIII A, davanti a cinquemila internati, con l'autore stesso al pianoforte.

Il brano svolge un tema che resterà costante nel pensiero di Messiaen: il tema del tempo e della sua fine. Consta di otto movimenti, con i quali idealmente aspira a una condizione di intemporalità: otto è il numero del giorno fuori dal computo del tempo, che segue il giorno del riposo divino (otto sono le pareti di un battistero). Assieme

all'augurio che cessi quello che – da chi lo ha vissuto – veniva chiamato il “tempo di guerra”, formula anche il desiderio che *tutto quanto* il tempo dell'esistenza abbia fine, e sfoci nell'inconcepibile presente dell'eternità divina: il desiderio dell'*éschaton*, la pienezza dei tempi in cui Dio invaderà ogni cosa e sarà “tutto in tutti” (1 Cor 15, 28). Questa tensione spirituale si incarna in un linguaggio musicale che ambisce a sottrarsi alla sintassi dell'esistente: “essentiellement immatériel, spirituel, catholique” (così l'autore nella prefazione alla partitura), si fonda su modi che dal punto di vista melodico-armonico realizzano “une sorte d'ubiquité tonale”, e dal punto di vista ritmico-metrico tendono a “éloigner le temporel” (*ibid.*). Nel sentimento e nella riflessione musicali di Messiaen, in quest'opera come nelle successive, il tema del tempo si lega a una peculiare angelologia, che trasfigura poeticamente le sostanze angeliche in uccelli, creature opposte al tempo (“Les oiseaux, c'est le contraire du Temps” [*ibid.*]). Nel *Quatuor*, al grido dell'angelo/uccello che annuncia la fine del tempo risponde una dossologia intima e sterminata: l'oceano di lode all'eternità e all'immortalità di Cristo risorto, per il cattolico Messiaen centro e fine del tempo dell'uomo.

Marco Mazzolini



Olivier Messiaen

Trio di Parma

Il Trio di Parma si è formato nel 1990 al Conservatorio A. Boito di Parma e successivamente si è perfezionato con il Trio di Trieste presso la Scuola di Musica di Fiesole e l'Accademia Chigiana di Siena.

Ha ottenuto i riconoscimenti più prestigiosi con le affermazioni al Concorso Internazionale "Vittorio Gui" di Firenze, al Concorso Internazionale di Musica da Camera di Melbourne, al Concorso Internazionale della ARD di Monaco e al Concorso Internazionale di Musica da Camera di Lione. Inoltre, l'Associazione Nazionale della Critica Musicale ha assegnato al Trio di Parma il "Premio Abbiati" per il 1994 quale miglior complesso cameristico.

Il Trio è stato invitato dalle più importanti istituzioni musicali in Italia (Accademia di Santa Cecilia

di Roma, Società del Quartetto di Milano, Amici della Musica di Firenze, Unione Musicale di Torino, Teatro La Fenice di Venezia, Unione Musicale di Torino, GOG di Genova, Accademia Filarmonica Romana) e all'estero (Filarmonica di Berlino, Carnegie Hall e Lincoln Center di New York, Wigmore Hall di Londra, Konzerthaus di Vienna, Filarmonica di San Pietroburgo, Festival di Lockenhaus, Teatro Coliseo di Buenos Aires, Amburgo, Dublino, Varsavia, Los Angeles, Washington, Barossa Music Festival Adelaide, Rio de Janeiro, San Paolo).

Ha collaborato con importanti musicisti quali Vladimir Delman, Carl Melles, Pavel Vernikov, Bruno Giuranna, Alessandro Carbonare, Eduard Brunner; ha partecipato a numerose registrazioni radiofoniche e

telesive per la RAI e per diverse emittenti estere (Bayerischer Rundfunk, NDR, WDR, MDR, Radio Bremen, ORT, ABC-Classic Australia). Ha inoltre inciso le opere integrali di Brahms per l'UNICEF, di Beethoven e Ravel per la rivista Amadeus, Šostakovič per Stradivarius (premiato come miglior disco dell'anno 2008 dalla rivista Classic Voice) e Pizzetti per l'etichetta Concerto.

Il Trio di Parma, oltre a un impegno didattico costante nei Conservatori di Modena, di Gallarate e al Mozarteum di Salisburgo, tiene corsi alla Scuola Superiore Internazionale di Musica da Camera di Duino e alla Scuola di Musica di Fiesole.

Ivan Rabaglia suona un Giovanni Battista Guadagnini costruito a Piacenza nel 1744 ed Enrico Bronzi un Vincenzo Panormo costruito a Londra nel 1775.



Foto Guido Suardi 2010

Trio di Parma

Ib Hausmann

Ib Hausmann è un ispirato interprete di musica classica e contemporanea; suona, oltre al clarinetto classico, anche il clarinetto in mi bemolle, il clarinetto basso e il corno di bassetto. Ha studiato con Ewald Koch e con il pianista del Beaux Arts Trio, Manahem Pressler. Anche il compositore György Kurtág ha influito in maniera determinante sul suo sviluppo artistico.

Fra i suoi 'amici musicali': Aleksandar Madzar, Alexander Lonquich, Dénes Várjon, Frank-Immo Zichner, Frank Gutschmidt, Stefan Litwin, Daniel Hope, Enrico Bronzi, Veronika e Clemens Hagen, Peter Burns, il Trio di Parma e i Quartetti d'archi Hagen, Casals, Vogler, Pellegrini e Auryn. Assieme a Lukas Hagen e Iris Juda

ha fondato l'Ensemble Serapion. Come solista Ib Hausmann ha suonato con diverse orchestre in patria e all'estero, fra le quali la Minnesota Symphony Orchestra nel Musikvereinssaal di Vienna e la Kammerphilharmonie di Brema alla Philharmonie di Berlino. Ha collaborato con attori quali Klaus Maria Brandauer e Burghart Klaussner, e si dedica anche alla musica improvvisata e alle forme esecutive moderne.

Per le registrazioni delle Sonate per clarinetto di Max Reger, con Nina Tichman, e di un CD con lavori di Berthold Goldschmidt è stato premiato dalla Deutsche Schallplattenkritik. Nel 2002 sono apparsi la registrazione live comprendente, fra l'altro, il Quintetto

di Sergej Prokof'ev con Zimmermann, Julia Fischer, Lars Vogt.

Per la Deutsche Grammophon ha registrato il Doppio Concerto per pianoforte e clarinetto di Gerhard Frommel e il CD "Terezin", musica da Theresienstadt, con Anne Sofie von Otter e Christian Gerhaber. Questo CD ha avuto una nomination al Grammy nel 2008.

Assieme con il pianista Christoph Ullrich ha dato oltre 200 concerti per bambini in Germania, Austria e Colombia.

Nel 1996 ha scritto le sue prime composizioni, fra le quali Ohnung per clarinetto solo. Nell'anno 2010 ha composto la musica per la fiaba Il giullare di Selma Lagerlöf.



Foto Lutz Voigtländer

Ib Hausmann



Foto Renate Liesmann-Baum

Helmut Lachenmann, Luigi Nono e Iannis Xenakis (Colonia, 1985)

Teatro Elfo Puccini - Sala Shakespeare

lunedì, 24 ottobre 2011, ore 20.30

Schola Heidelberg**Walter Nußbaum**, direttore
Lina Uinskyte, violino**Boris Müller**
Martin Homann
Adam Weisman
Jens Knoop
percussioni**Michel Angelo Rossi** (1600 ca - 1656)
Occhi, un tempo mia vita 4'
Voi, volete ch'io mora 4'**Luigi Nono** (1924-1990)
¿Dónde estás, hermano? (1982) 8'
per los desaparecidos en Argentina
per quattro voci femminili**Alessandro Solbiati** (1956)
Suite da *Le réveil de mon âme* (2001-11) 10'
per dodici voci soliste
su testo di Charles Baudelaire
Due movimenti e un Intermezzo
Prima esecuzione assoluta**Giacinto Scelsi** (1905-1988)
Tre canti sacri (1958) 11'
per otto voci miste
n. 1 Angelus
n. 2 Requiem
n. 3 Gloria**Stefano Gervasoni** (1962)
Se taccio, il duol s'avanza (2011) 15'
Madrigali per violino e dodici voci soliste
(Torquato Tasso)
Commissione KlangForum Heidelberg
e Milano Musica
con il sostegno di Siemens-Stiftung
Prima esecuzione assoluta**Helmut Lachenmann** (1935)
Consolation I (1967) 10'
per dodici voci e percussioni
Testi di Ernst Toller
Prima esecuzione a Milano

In collaborazione con

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Antiche voci, voci del nostro tempo

“La bellezza è il rifiuto dell’abitudine.” È Helmut Lachenmann a indicare la componente più importante per l’autenticità di una qualsiasi ricerca artistica: trasformarsi, abbandonare il già conosciuto, avventurarsi – con gioia o con angoscia, ma senza compromessi – in nuovi paesaggi interiori, scoprendo le ragioni dei nuovi linguaggi. “La negazione dell’abitudine non implica la negazione della tradizione. Al contrario: proprio negando l’abitudine, io mi sentivo parte della tradizione occidentale, il cui orizzonte estetico si è sempre trasformato”¹. Il rinnovarsi è dunque antico, connaturato a una lunga storia a cui hanno guardato anche i compositori più radicalmente innovatori del nostro tempo, non per imitare, ma per trarne ispirazione alla trasformazione del presente. E quando le trasformazioni riguardano lo strumento più intimamente connesso alla nostra stessa esistenza quotidiana – la voce – la grande stagione della polifonia e del madrigale, il tempo luminoso e inquieto delle più sofisticate ricerche armoniche, non cessa ancor oggi di porsi come momento esemplare delle trasformazioni del linguaggio.

Di questa civiltà faceva parte Michel Angelo Rossi, nato a Genova all’aprirsi del XVII secolo e introdotto alla pratica musicale dallo zio Lelio Rossi, di cui fu assistente organista nella cattedrale di San Lorenzo. Compositore, clavicembalista e valentissimo violinista, nel 1624 Michele



Michel Angelo Rossi

“del Violino” si trasferì a Roma, dove visse per alcuni anni alla corte del cardinale Maurizio di Savoia, entrando in contatto con il più anziano Sigismondo d’India e la sua produzione madrigalistica. L’epoca d’oro del madrigale e della polifonia stava volgendo al termine, con l’incalzare di necessità nuove, di linguaggi diversi: il melodramma, la monodia accompagnata. Ma è un tramonto che riverbera splendori: alle profondità drammatiche del cromatismo di Gesualdo da Venosa guardavano coloro che credevano che il madrigale potesse ancora rappresentare il più autentico esprimersi della parola poetica. Fra questi, lo stesso Rossi, che negli anni Venti del Seicento compone i due libri di madrigali a 5 voci di cui fanno parte “Occhi, un tempo mia vita” e “Voi volete ch’io mora”, entrambi su testi di Giovanni Battista Guarini: preziosità coloristiche, estenuate esplorazioni armoniche, bagliori di un dissolvimento comunque inarrestabile.

Fra gli esponenti delle avanguardie musicali del secondo dopoguerra, Luigi Nono si è posto fino all’ultimo come una delle presenze più esemplari nel perseguimento di un linguaggio musicale non compromesso da cedimenti, stanchezze, distrazioni più o meno consapevoli. In particolare, poi, la riflessione sulla voce ha accompagnato tutta la sua produzione come nodo centrale di questa ricerca, sfociata negli ultimi anni, quelli del *Prometeo*, in una trasformazione della concezione stessa dell’ascolto, volto alla percezione pura di una emissione vocale nel cui risonare è concentrata l’essenza stessa dell’esistere, del soffrire, dell’imprescindibile ricerca di senso. In *¿Dónde estás, hermano?*, per due soprani, mezzosoprano e contralto, l’approdo di questa ricerca si concentra in pochi, intensissimi minuti. Scritto nel 1982 ed eseguito a Colonia nello stesso anno, il brano è tratto dal coro finale di *Quando stanno morendo*, *Diario polacco n. 2*, anch’esso del 1982, ed è dedicato ai *desaparecidos* argentini, rimarcando anche nell’evoluzione introspettiva dell’ultimo periodo la partecipazione morale del compositore alle tragedie collettive del proprio tempo. Come testo, le sole parole del titolo, precedute e seguite dall’intonazione di semplici vocali in una serie di *pianissimi* interrotti da lunghi silenzi e da improvvise lacerazioni del canto: un trascendentale madrigalismo nella perenne nostalgia di un mondo non ancora realizzato.

Distantissimo da Nono per formazione, poetica, pensiero, anche Giacinto Scelsi, però, colse nella

voce il centro di una ricerca intorno al suono, da lui inteso come tramite diretto verso il trascendente. “È il suono ciò che conta, più che la sua organizzazione, la quale avviene e cambia secondo le epoche, i popoli e le latitudini e nell’ambito della stessa Europa. La musica non può esistere senza il suono. Il suono esiste di per sé senza la musica. La musica evolve nel tempo. Il suono è atemporale”². Di atemporalità e trascendenze – “l’intero universo non è che un’unità di vibrazione”³ – vivono tutte le composizioni di Scelsi, tanto più nelle opere corali, in cui la ricerca del suono puro, inteso come manifestazione sensibile di forze cosmiche nella temporalità dell’esistenza umana, spesso viene condotta sulla emissione cantata di semplici fonemi. I *Tre canti sacri*, per otto voci miste, del 1958, appartengono però al ristretto numero di opere corali su testo liturgico latino, in questo caso *Angelus* (“dolcissimo e trasparente”, senza intervento dei bassi), *Requiem* (“mesto”) e *Gloria in excelsis* (“con esaltazione serena”). Ma anche qui le parole si frantumano in fonemi, con inflessioni microintervallari, eterofonie, glissandi infracromatici, trilli, vibrati, che rendono mobilissimo il tessuto musicale, attingendo mezzi e contenuti anche dalle tradizioni musicali e mistiche orientali, per un senso del sacro che vuole consapevolmente tendere all’universalità. Impressionante – e anche inusuale per Scelsi – il climax raggiunto nel terzo

movimento da tutte le voci convergenti sulla parola *pax*, cruciale e liberatoria invocazione, prima del poetico ritorno al silenzio.

Le réveil de mon âme, per dodici voci soliste a cappella, su versi di Charles Baudelaire, venne scritto da Alessandro Solbiati nel 2001 su commissione del Ministero della Cultura francese. Per motivi diversi il pezzo è poi rimasto a tutt’oggi inesequito e la suite, qui in prima esecuzione assoluta, che Solbiati ne ha tratto su sollecitazione di Luciana Pestalozza – cui è, “con grande affetto”, dedicata – riprende diversi materiali che nella veste originale si presentavano senza soluzione di continuità e che vengono qui ricreati in una composizione tripartita, due movimenti separati da un più contenuto intermezzo. La suggestione dei versi baudelairiani, stralci d’incubo e disperazione, suggerisce a Solbiati un sofferto viaggio che le dodici voci, in parti reali, restituiscono in un percorso musicale in cui gli sparsi frammenti poetici si connettono secondo una tensione formale intimamente “teatrale”, non priva di evocazioni – come nell’Intermezzo, quando, su un *cluster* tenuto da contralti e tenori, si snoda un limpido disegno modale di soprani e bassi. Una stringente direzionalità espressiva che si risolve sulle ultime parole – “Vous chantez le Réveil; [...] le réveil de mon âme” – in accenti di assorta trasmutazione interiore.

Un peculiare coinvolgimento nella ricerca sulla



Alessandro Solbiati

Foto Cristina Moregola



Foto Archivio Fondazione Isabella Scelsi

Giacinto Scelsi

voce è stato sempre tratto ricorrente della produzione di Stefano Gervasoni, di cui si esegue in prima esecuzione assoluta, su commissione di Milano Musica e del Klangforum Heidelberg, *Se taccio, il duol s'avanza*, composizione ancora non terminata al momento della stesura di queste note, per le quali ci si avvale dunque delle indicazioni dello stesso compositore. Il pezzo è scritto sul testo di sei diversi madrigali di Torquato Tasso, una scelta quasi inedita nel lavoro di Gervasoni, finora generalmente orientato su testi di poeti contemporanei, o comunque novecenteschi, il più delle volte non in lingua italiana. Ma la scelta di un italiano antico consente al compositore una concreta possibilità di straniamento, una lontananza che lo rende intellettualmente più libero di intraprendere una sperimentazione idealmente apparentata alla ricerca degli antichi maestri della vocalità rinascimentale e barocca. *Se taccio, il duol s'avanza* è scritto per dodici voci e un violino, inteso come voce interna che compare e scompare, elemento di raccordo, ma anche generatore di invenzioni che le voci riprendono, in un percorso in cui l'ambiguità dell'intonazione in ambiti microintervallari costituisce un ulteriore approfondimento di quanto ha fin qui caratterizzato la produzione vocale di



Stefano Gervasoni

Gervasoni, spesso volta alle iridescenti luminosità dell'infinitesimale.

La composizione di *Consolation I*, per dodici voci e quattro percussionisti, su testo di Ernst Toller tratto da *Masse Mensch*, cade in un momento cruciale del percorso creativo di Lachenmann, quello a cui il compositore fa risalire l'inizio della sua "musica concreta strumentale": il suono non è più l'obiettivo da raggiungere, ma l'energia da cui scaturisce un movimento che è, questo sì, il vero obiettivo di Lachenmann, interessato più alle ragioni e al divenire del comporre che alla progettazione di una forma finale. Alle soglie di questo percorso si trovano però alcune importanti composizioni vocali, cui Lachenmann giunge consapevole degli esiti raggiunti in questo campo da Nono e Stockhausen: *Consolation I*, appunto, del 1967 e *Consolation II* (1968) per sedici voci, sul testo della medievale Preghiera di Wes-sobrunn, entrambe poi rielaborate e incorporate dieci anni dopo nella più vasta *Les consolations*, per voci e grande orchestra. Sia il testo di Toller⁴ che quello della preghiera esprimono, per Lachenmann, ben poco di consolatorio: la loro "nuda desolazione" gli suggeriva piuttosto, affermerà poi, l'idea di una "de-consolazione". Il testo viene frammentato e de-composto, il suo messaggio è affidato non tanto all'intelligibilità delle parole – frantumate, ridotte a fonemi –

quanto alla generazione del suono, con una concezione strumentale dell'uso della voce che talvolta rende difficile distinguere l'origine, strumentale o vocale, del suono prodotto, con esiti di straordinario impatto. Per Lachenmann, da questo momento in poi, comporre diviene sempre più un "riflettere sui mezzi", ovvero non accettare più acriticamente i mezzi della composizione senza porsi il problema del condizionamento che ne deriva; al contrario, occorre reinventarli ogni volta, quale unica possibilità di poter ancora autenticamente pensare la musica, perché "la vocazione dell'uomo non è ficcare la testa nella sabbia, ma percepire, conoscere, reagire, in modo da comunicare"⁵.

W. Edwin Rosasco

¹ Helmut Lachenmann-Wolfgang Rihm, *Conversazioni e scritti*, a cura di Enzo Restagno, Ricordi, p. 17.

² Giacinto Scelsi, *Il sogno 101*, a cura di Luciano Martinis e Alessandra Carlotta Pellegrini, Quodlibet, pp. 5-6.

³ Giacinto Scelsi, op. cit. p. 7.

⁴ Gestern standst Du / An der Mauer. / Jetzt stehst Du / Wieder an der Mauer. / Das bist Du / Der heute / An der Mauer steht. / Mensch, das bist Du. / Erkenn dich doch / Das bist Du. (Ieri tu stavi / sul muro, / Adesso tu stai / Ancora sul muro. / Questo sei tu / Che oggi / Stai sul muro. / Uomo, questo sei tu. / Riconosci te stesso: / Questo sei tu.)

⁵ Lachenmann-Rihm, op. cit., p. 79.

Michel Angelo Rossi

Testi di Giovanni Battista Guarini

Occhi, un tempo mia vita

Occhi, un tempo mia vita,
Occhi, di questo cor dolci sostegni,
Voi mi negate aita?
Questi son ben de la mia morte i segni.
Non più speme o conforto,
Tempo è sol di morire; a che più tardo?
Occhi, ch'a s'è gran torto
Morir mi fate, a che torcete il guardo?
Forse per non mirar come v'adoro?
Mirate almen ch'io moro.

Voi volete ch'io mora.

Voi volete ch'io mora,
né mi togliete ancora
questa misera vita,
e non mi date incontra morte aita.
Moro o non moro? Omai non mi negate
mercede o feritate:
che in sì dubbiosa sorte
assai più fero è il non morir che morte.

Giacinto Scelsi**Tre canti sacri (1958)**

per 8 voci miste

I. Angelus (Dolcissimo, trasparente)
Angelus Domini nuntiavit Mariae,
et concepit spiritu sancto.

II. Requiem (Mesto)
Requiem aeternam dona eis, Domine.

III. Gloria (Con esaltazione serena)
Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.

Helmut Lachenmann**Consolation I**Testo da *Masse Mensch* di Ernst Toller

Gestern standst Du	Ieri tu stavi
An der Mauer.	Sul muro.
Jetzt stehst Du	Adesso tu stai
Wieder an der Mauer.	Ancora sul muro.
Das bist Du	Questo sei tu
Der heute	Che oggi
An der Mauer steht.	Stai sul muro.
Mensch, das bist Du.	Uomo, questo sei tu.
Erkenn Dich doch	Riconosci te stesso:
Das bist Du.	Questo sei tu.

Alessandro Solbiati

Suite da *Le réveil de mon âme*

per dodici voci soliste

Due movimenti e un Intermezzo (2001-11)

su versi di Charles Baudelaire

I movimento

Le silence et la nuit s'installèrent en lui,
comme dans un caveau dont la clef est perdue. (...)

Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant
dessine un cauchemar multiforme et sans trêve. (...)

J'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires
des corbeaux lancinants et des panthères noires ... (...)

Peut-on déchirer des ténèbres
plus denses que la poix, sans matin et sans soir?

Intermezzo

... un vieux Souvenir sonne ...
Arbres qui frissonnez autour,
votre pure mélancolie
est le miroir de mon amour.

II movimento

Mes yeux pleins de flamme (...)

L'enfant déshérité s'enivre de soleil, (...)
Et retrouve le nectar.

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,
le cœur gros de rancune et de désirs amers,
et nous allons, suivant le rythme de la lame,
berçant notre infini sur le fini des mers (...)

(...) les vaisseaux, glissant dans l'or (...)
ouvrent leurs vastes bras pour embrasser
la gloire d'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Vous chantez le Réveil; (...) le réveil de mon âme.

I movimento

Il silenzio e la notte presero dimora in lui,
come in una cella la cui chiave è perduta. (...)

In fondo alle mie notti, col suo dito sapiente
Dio disegna un incubo multiforme e incessante. (...)

Ho sentito [su di me] tutti i becchi e tutte le mascelle
dei corvi lancinanti e delle nere pantere ... (...)

Si possono strappare tenebre
più dense della pece, senza mattino e senza sera?

Intermezzo

... un vecchio ricordo risuona ...
Alberi che attorno rabbrivite,
la vostra pura malinconia
è lo specchio del mio amore

II movimento

I miei occhi pieni di fiamma (...)

Il fanciullo ripudiato si inebria di sole, (...)
e ritrova il nettare.

Un mattino noi partiamo, il cervello colmo di fuoco,
il cuore gonfio di rancore e di amari desideri,
e andiamo, seguendo il ritmo dell'onda,
cullando il nostro infinito sul finito dei mari. (...)

(...) i vascelli, scivolando nell'oro (...),
spalancano le loro vaste braccia per stringere la gloria
di un cielo puro in cui freme l'eterno calore.

Voi cantate il Risveglio; (...) il risveglio della mia anima

(versi tratti da *Les fleurs du mal*
di Charles Baudelaire - traduzione del compositore)

Stefano Gervasoni

Se taccio, il duol s'avanza

madrigali per violino e dodici voci soliste

Testi di Torquato Tasso da *97 madrigali*

Se taccio, il duol s'avanza;
se parlo, accresco l'ira,
donna bella e crudel, che mi martira.
Ma prendo alfin speranza
che l'umiltà vi pieghi,
ché nel silenzio ancor son voci e preghi.
E prego Amor che spieghi
nel mio doglioso aspetto
con lettere di pietà l'occulto affetto.

Porti la notte il sole
e la candida luna il giorno apporta,
e 'l nascer lutto, e gran piacer la morte:
porti la state il gelo
e dolci frutti il verno,
e il ciel diventi a noi l'orrido inferno,
anzi l'inferno il cielo:
rompa sue leggi la natura e 'l fato
poi che le rompe Amore,
e premio è crudeltà d'un fedel core
e pietà d'uno ingrato.

Se 'l mio core è con voi, come desia,
dov'è l'anima mia?
Credo sia co 'l pensiero, e 'l pensier vago
è con la bella imago;
e l'immagine bella
de la vostra bellezza è ne la mente
viva e vera e presente
e vi spira e favella;
ma pur senza il mio core è la mia vita
dolente e sbigottita.

Amor l'alma m'allaccia
di dolci aspre catene:
non mi doglio io per ciò, ma ben l'accuso
che mi legghi ed affrene
la lingua a ciò ch'io taccia
anzi a madonna timido e confuso
e 'n mia ragion deluso.
Sciogli, pietoso Amore,
la lingua, e se non vuoi
che mi stringa un sol men de' lacci tuoi
tanti n'aggiungi in quella vece al core.

Se così dolce è il duolo,
deh, qual dolcezza aspetto
d'imaginato mio nuovo diletto.
Ma se avverrà ch'io moia
di piacer e di gioia,
non ritardi la morte
sì lieto fine e sì felice sorte.

È la bellezza un raggio
di chiarissima luce
che non si può ridir quanto riluce
né pur quel ch'ella sia.
Chi dipinger desia
il bel con sue parole e i suoi colori,
se può dipinga il sol e no 'l contempra
sì ch'ei n'abbagli e stempri,
né sian l'ombre il suo velo
ma vive carte e l'oriente il cielo.

Biblioteca Classica Uroboro a cura
di Paolo Pettinari - Edizioni Mediateca - 2003

Schola Heidelberg

L'ensemble vocale Schola Heidelberg è stato fondato da Walter Nußbaum nel 1992 come ensemble solistico vocale. Sotto la sua direzione i membri dell'ensemble eseguono principalmente musica del XX e XXI secolo e del XVI e XVII. Loro precipuo intento è una perfetta interpretazione di vari stili come pure l'uso di differenti intonazioni (anche microtonali) e di tecniche vocali contemporanee. L'ensemble ha stretto saldi rapporti con compositori dell'avanguardia quali Heinz Holliger, Helmut Lachenmann, Caspar Johannes Walter, Hans Zender, Carola Backholt e Erik Oña, e ha presentato in prima assoluta molte nuove composizioni quali la serie compositiva dei progetti Wunderhorn e Prinzhorn. Dal 1993, l'ensemble vocale si è unito allo strumentale ensemble Aisthesis nel KlangForum Heidelberg e.V. Schola Heidelberg si esibisce regolarmente a Heidelberg ed è stata invitata ai Wittener Tage für Neue Kammermusik di Witten, Musikfest

Berlin, Ultraschall Festival di Berlino, Biennale e Festival di Salisburgo, Festival di Lucerna, Biennale di Venezia, "musica viva" di Monaco di Baviera, Flandern Festival del Belgio e MDR Musiksommer. CD dell'ensemble con musica di Helmut Lachenmann sono stati registrati da Kairos nel 2001; composizioni vocali del XX secolo, registrate da Bis, hanno avuto grande successo e vinto parecchi premi internazionali. Le composizioni di Lachenmann sono state anche trasmesse in DVD in cooperazione con Bayerischer Rundfunk, tra cui Furcht und Verlangen nel 2005. Altre registrazioni sono del 2008-09: la composizione Les Chants de l'amour di Gérard Grisey (Diapason d'or) con Schola Heidelberg; NUN di Helmut Lachenmann in cooperazione con l'ensemble Modern Media; Les consolations di Helmut Lachenmann con WDR Symphonie Orchester (Deutscher Schallplattenpreis 2009). Un ritratto dei lavori di Carola Bauckholt è stato pubblicato nel 2009.

Carola Keil, soprano
Heike Heilmann, soprano
Christiane Rittner, soprano
Barbara Höfling, contralto
Julie Comparini, contralto
Kerstin Stöcker, contralto
Jörg Deutschewitz, tenore
Philipp Nicklaus, tenore
Martin Erhard, tenore
Martin Backhaus, basso
Ekkehard Abele, basso
Christoph Drescher, basso



Schola Heidelberg

Walter Nußbaum

Compiuti gli studi e dopo un periodo di attività come cantore a Heidelberg, Walter Nußbaum dal 1992 è stato professore di direzione corale e di direzione d'orchestra al Conservatorio di Hannover.

Ha studiato direzione d'orchestra con Manfred Schreier e ha collaborato con Peter Eötvös e Michael Gielen.

Walter Nußbaum è direttore artistico e direttore d'orchestra di Schola Heidelberg e dell'Ensemble Aisthesis. È stato invitato a lavorare con ensemble vocali e strumentali in Germania e all'estero. Ad esempio, ha lavorato con l'Ensemble Aventure Freiburg, Neues Ensemble Hannover, Nederlands Kamerkoor, Coro della Radio Finlandese e RIAS-Kammerchor. Nel 2006 ha debuttato al Mannheim Nationaltheater e nel 2009 ha diretto la prima mondiale dell'opera Montezuma di Bernhard Lang. Nußbaum è stato anche professore presso la Junge Deutsche Philharmonie.

Accanto al suo costante interesse per la musica antica, Nußbaum ha dedicato particolare attenzione alle composizioni contemporanee e ha diretto in prima assoluta numerosi lavori. Presta speciale interesse alla storia della interpretazione del XX secolo.



Walter Nußbaum

Lina Uinskyte

Lina Uinskyte, nata a Vilnius (Lituania), si diploma nel 1993 presso la Scuola d'Arte "M.K. Ciurlionis". Prosegue gli studi presso l'Istituto Musicale Internazionale "Santa Cecilia" di Portogruaro (VE) con Pavel Vernikov e al "Muraltengut" di Zurigo con il violinista e direttore dei Virtuosi di Mosca, Vladimir Spivakov. Conseguisce il diploma di master presso il Conservatorio di Rotterdam con Jean-Jacques Kantorow e la spalla della London Symphony, Gordan Nikolic. Si perfeziona come solista con orchestra presso il Conservatoire Royal de Musique di Bruxelles con Paul Roczek e per la musica da camera con Rocco Filippini e Bruno Canino presso il Campus Internazionale di Musica di Sermoneta. Vincitrice di diversi concorsi tra i quali il "Gesualdo da

Venosa" di Potenza, il "Città di Brindisi", il "Guido Rizzo" di Roma. Giovanissima si distingue in qualità di solista. Nel 2001 debutta con la Bilkent Symphony Orchestra a Bruxelles eseguendo il Concerto op. 35 di Čajkovskij. Svolge attività concertistica in formazioni inconsuete e come solista con un repertorio esteso fino al contemporaneo.

Ha registrato le quattro Sonate originali per due violini (anco senza basso se piace) di Vivaldi. In qualità di docente di violino, ha insegnato presso l'Istituto Musicale V. Bellini di Catania e l'Istituto Musicale G. Donizetti di Bergamo. Attualmente insegna al Conservatorio G. Verdi di Como.

Suona uno strumento copia del "Cannone" di Guarneri del Gesù, costruito nel 1800 da Gabriel Lembock.



Lina Uinskyte

Foto Barbara Hohenadl

Boris Müller

Nel 1991 ha concluso lo studio delle percussioni alla Musikhochschule Trossingen con Hermann Gschwendtner e Franz Lang. Dal 1990 è artista 'freelance' nell'ambito della musica contemporanea. Costante è la sua collaborazione con importanti ensemble, tra cui Ensemble Modern Frankfurt e Klangforum Heidelberg. Membro fondatore di "ascolta" di Stoccarda, dal 2001 è membro dello Schlagquartett di Colonia. Ha sviluppato alcuni strumenti a percussione per l'opera Das Mädchen mit den Schwefelhölzern di Lachenmann. Da allora è attivo anche come costruttore di strumenti. Come compositore ha presentato al Festival Eclat 2005 di Stoccarda con la prima esecuzione assoluta del suo Primo Quartetto per percussioni, dove hanno trovato uso molti dei suoi strumenti di ultima invenzione.

Martin Homann

Martin Homann suona la batteria fin dai 10 anni. Nel 1985 ha iniziato lo studio degli strumenti a percussione con Peter Sadlo alla Hochschule für Musik di Monaco, studio che ha concluso con il Meisterklassendiplom nel 1992. Dal 1987 al 1990 è stato membro della Junge Deutsche Philharmonie e si è dedicato sempre più alla musica contemporanea. Dopo gli studi ha collaborato come ospite con importanti ensemble tra cui Ensemble Modern e Klangforum Wien, in numerose tournée e registrazioni. Dal 1996 è ospite fisso della Münchener Kammerorchester e suona regolarmente con orchestre da camera quali Deutsche Kammerphilharmonie e Mahler Chamber Orchestra. Dal 1996 lavora in maniera continuativa come musicista teatrale ai Münchener Kammerspiele e al Residenztheater di Monaco. Il suo forte interesse per la storia della prassi esecutiva l'ha spinto dal 2000 a una intensa collaborazione con molti ensemble di musica antica. Nel 2003 è stato cofondatore di "ascolta".

Adam Weisman

Adam Weisman ha studiato con Chris Lamb e Fred Hinger alla Manhattan School of Music di New York, con Sylvio Gualda al Conservatorio di Versailles e con Peter Sadlo e Robyn Schulkowsky alla Hochschule für Musik di Monaco. Nel 1991 ha vinto il Terzo Premio alla ARD Music Competition di Monaco di Baviera e nel 1992 il Secondo Premio alla International Music Competition di Ginevra. Nella serie televisiva "Orchestra!" si è esibito sotto la direzione di Georg Solti e di Dudley Moore. Ha composto ed eseguito musica per pièces teatrali a Monaco di Baviera, Esslingen e Linz. Si è esibito con New Music Consort e New Band di New York nel 1998-90, e in seguito con l'Ensemble Modern, Klangforum Wien, Zeitkratzer e Scharoun Ensemble. Ha eseguito in prima assoluta lavori di Peter Eötvös, Tan Dun, David Lang, Matthias Pintscher, Helmut Oehring; ha suonato sotto la guida di Pierre Boulez, Emilio Pomarico, Stephan Asbury, Sylvain Cambreling e ha registrato molti CD inclusi uno con Ensemble Modern, con musiche di Frank Zappa e Varèse. Il suo CD solistico, Mani, tre assoli di Pierluigi Billone, è stato segnalato nel primo semestre del 2011 dall'Associazione dei critici musicali tedeschi. Come solista si è esibito ad Atene, Parigi, Monaco di Baviera, Ginevra, Berlino, Vienna, Danzica, Perugia e Mar del Plata (Argentina). È batterista della 'rock band' The Diatribes.

Jens Knoop

Jens Knoop è nato a Rottweil (Germania). Dal 1984 al 1986 ha frequentato la Jazz-und Rockschule di Freiburg ed è stato batterista in numerose formazioni. Dal 1986 al 1990 ha concluso lo studio della percussione alla Hochschule für Musik di Karlsruhe. È stato membro della Junge Deutsche Philharmonie, dove ha lavorato anche con Pierre Boulez. Dal 1990 è primo batterista nell'orchestra del Nationaltheater di Mannheim. Ospite di molte orchestre quali Sinfonieorchester SR di Saarbrücken, SWR di Stoccarda e NDR di Freiburg, HR di Francoforte, BR a Monaco di Baviera e NDR di Amburgo, è stato in tournée in tutta Europa, in Asia e negli Stati Uniti. È membro fondatore dell'Auriga Quartett e fa parte del team del Deutsches Schalgzeugensemble e del Cross Ensemble. Con il suo CrossArtTrio si è esibito in tutta la Germania, in Svizzera e in Canada. Dal 1997 insegna percussioni classiche alla Akademie für Tonkunst di Darmstadt.



Helmut Lachenmann (Zurigo, 1980 circa)

Quatuor Diotima**Yun-Peng Zhao**, violino 1° e 2°**Vanessa Szigeti**, violino 1° e 2°**Franck Chevalier**, viola**Pierre Morlet**, violoncello**Juan Carlos Garvayo**, pianoforte**Helmut Lachenmann** (1935)*Toccatina* (1986)

4'

studio per violino solo

III Quartetto "Grido"

(2001-02)

28'

Miroslav Srnka (1975)*Pouhou vlnou / Qu'une vague*

(2008)

20'

per quintetto con pianoforte

Prima esecuzione in Italia

Claude Debussy (1862-1918)*Quartetto* op. 10 (1894)

25'

Animé et très décidé

Assez vif et bien rythmé

Andantino, doucement expressif

Très modéré - En animant peu à peu -

Très mouvementé et avec passion

In collaborazione con

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Helmut Lachenmann, III. Streichquartett "Grido" (2001-02)

Il terzo Quartetto di Lachenmann, composto fra il 2000 e il 2001 ed eseguito per la prima volta al Festival di Melbourne nel 2001 dal Quartetto Arditti, è frutto di una commissione congiunta del Festival di Melbourne, della WDR Köln, della Royal Festival Hall, dei Salzburger Festspiele e del Festival di Lucerna. Il suo titolo, *Grido*, è un acronimo, derivato dai nomi dei musicisti che all'epoca costituivano il Quartetto Arditti (Graeme Jennings, violino, Rohan de Saran, violoncello, Irvine Arditti, violino, Dov Scheindlin, viola).

Il pensiero compositivo di Helmut Lachenmann muove dalla consapevolezza, che fu già delle avanguardie storiche europee, che il giacimento di possibilità musicali aperto all'immaginazione compositiva – il cosiddetto materiale – non è un'entità metastorica disponibile all'uso, pronta

per essere afferrata e manipolata nella sua neutrale strumentalità, bensì il sedimento, depositatosi nel corso del tempo, di modelli di relazione fra gli uomini, il precipitato di equilibri di forze e dispositivi di dominio, di principi di conferimento del senso e schemi normativi. In quanto tale, contiene un'espressività precodificata, la cui pressione soffoca nell'individuo ogni possibilità di esperienza diretta e attiva delle cose (sclerotizzando le tecniche compositive, le modalità esecutive e le attitudini di ascolto).

Tale consapevolezza impone al compositore una responsabilità (nozione molto cara a Lachenmann), che consiste nel contrastare il condizionamento (naturale, storico, sociale) esercitato da tali modelli relazionali-espressivi calcificati, e nel costruire – immaginando nuovi suoni e nuovi nessi fra i suoni – un punto di osservazione esterno ad essi, vale a dire la possibilità di un'esperienza vitale, di una visione critica. Per questo occorre, dice Lachenmann, svuotare il materiale del suo carico di espressività stereotipata e delle sue relazioni predeterminate, e ridefinirne i principi e le connessioni interne, rintracciarvi le possibilità non ancora esplorate per risvegliarne l'espressività sorgiva. Soltanto qui si apre lo spazio dell'"autenticità", nel quale l'arte adempie il suo compito di promozione dell'attiva coscienza di sé e del mondo. Non si tratta di una tentazione metafisica: lo spazio dell'autenticità non è un luogo che esista di per sé e vada semplicemente raggiunto, bensì una condizione la cui possibilità è costantemente rimessa in causa, e che si ripresenta a ogni nuova composizione come interrogativo spaesante: "mi ci smarrisco", dice Lachenmann, ma proprio per questo "mi ritrovo veramente" (Nota di presentazione a *Grido*).

Lachenmann focalizza quattro elementi che *a priori* condizionano l'esperienza del suono e del suo significato: la tonalità, non tanto considerata in questa o quella cristallizzazione storica, quanto piuttosto colta nella sua sostanza estetica; l'esperienza acustica, vale a dire l'incontro con la realtà fisica del suono nella sua immediatezza; la struttura, intesa come realtà che stabilisce un ordine, anche confutando un ordine preesistente; l'aura, vale a dire la dimensione evocativa del suono (in qualche misura predeterminata) che rinvia a un sostrato irrazionale di memorie, riferimenti, archetipi. In particolare, secondo Lachenmann il pensiero strutturale in quanto deformazione maieutica del materiale sonoro

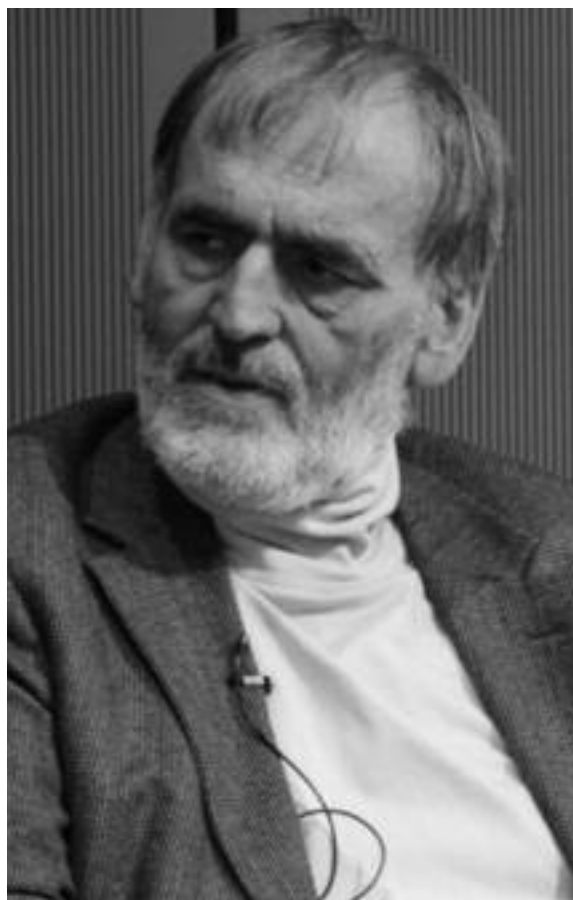


Foto Neuhg Minz

Helmut Lachenmann

deve confrontarsi con la dimensione dell'aura, e affrontare il trauma che necessariamente ne consegue. Un trauma inevitabile, poiché il conflitto fra il consueto (veicolato dall'aura) e l'inaudito procura un'angoscia di insensatezza e la nausea estetica di una invivibile genesi perpetua. Un trauma, tuttavia, salutare, poiché la sua crudezza libera la percezione, rendendo possibile un'esperienza e un'espressività nuove. Solo questo conflitto, tra l'altro, ci trasmette il suono della tradizione nella sua piena vitalità. In una certa sezione di *Grido*, ad esempio, aleggia una triade di do maggiore appannata da un'intonazione microtonale (bb. 95-97), e più oltre compaiono successioni di quinte vuote (bb. 400 e sgg.): scorporati dalla struttura preesistente e inseriti nella nuova, tali oggetti manifestano significati completamente nuovi, che si valgono anche della memoria di ciò che furono. Innestando reperti della tradizione – più o meno estes, più o meno connotati – tra le fibre di un

proprio brano, dunque, Lachenmann non intende perseguire la regressione a un atteggiamento precritico (ristabilendo un'impossibile familiarità), bensì innescare contrapposizioni dialettiche fra oggetti che, fronteggiandosi, si illuminano a vicenda, producendo un significato nuovo a vantaggio della nuova struttura formale.

Sottrarsi ai modelli formali ed espressivi consolidati significa ripensare la forma musicale fin dalla radice, superando il confine che separa la forma del brano dalla forma del suono: Lachenmann perviene a tale ripensamento mediante il concetto di "suono strutturale", o "struttura sonora". Il peculiare suono di *Grido* risulta dalla correlazione immaginifica tra molteplici stati della materia sonora, e la sua forma nasce dai loro comportamenti e dai modi di relazione reciproca. Il suono strutturale (la struttura sonora), come Lachenmann lo concepisce, si incarna nell'idea di "musica concreta strumentale", che vede le sue prime applicazioni in brani come



Foto Nico Serda

Miroslav Srnka

Pression per violoncello solo, del 1969, o *Gran torso*, per quartetto d'archi (il primo scritto da Lachenmann), del 1971 (rev. 1976), ed è riscontrabile anche in *Toccatina*, uno studio per violino solo del 1986. Essa consiste in un'amplificazione delle possibilità sonore ottenuta (ancora una volta) attraverso una riformulazione radicale dell'idea di strumento e di gesto esecutivo. In un'indagine alla quale concorrono in pari misura l'immaginazione compositiva e la realtà fisica del suono, vengono lasciate affiorare in tutta la loro ricchezza, e coinvolte nella generazione della forma, aree del suono tradizionalmente considerate residuali o parassitarie. Si tratta di aspetti assai evidenti anche in *Grido*, in cui il suono del quartetto d'archi si irradia in una timbrica tanto varia quanto inconsueta, che comprende anche, sia pure visto da lontano, il suono del passato.

Il nuovo suono e la sua struttura (o la nuova struttura e il suo suono) vengono presagiti, inseguiti, costituiti intuitivamente nel corso del processo compositivo: rappresentano il luogo "in cui la tensione tra la volontà creatrice e il processo trasforma il familiare in estraneo", un luogo "in cui noi siamo sordi e ciechi" (Nota di presentazione a *Grido*). E nella sua tensione dialettica tra noto e ignoto, tale indefinito cercare corrisponde alla struttura stessa dello spirito del compositore, che solo per questa via può compiutamente "esprimere se stesso".

Miroslav Srnka, *Pouhou vlnou, für Klavierquintett* (2008)

Nel suo assieme, il brano configura un lento e graduale processo di accelerazione che articola una decina di fasi, al culmine del quale – vale a dire nell'ultimo minuto e mezzo – la velocità dell'unità metronomica di riferimento è all'incirca tre volte maggiore rispetto all'inizio. Gettata lungo questa spirale, la materia sonora alterna, nella sua animazione, stati di lontananza a stati di prossimità. Il suono degli archi e quello del pianoforte, mediante la lavorazione del timbro e delle figure, trascorrono dall'opacità e dall'indefinitezza alla brillantezza e all'incisività. Nel loro andamento rapsodico e nervoso, le figure sonore, che per lo più hanno la forma primaria di vettori elementari, si gonfiano qua e là e si coordinano fino a rasentare una fisionomia e una retorica più limpide ed eloquenti, per poi arre-



Claude Debussy

trare di nuovo nell'indefinitezza allusiva del cenno e nel semplice enigma del volto stilizzato. Così, su un livello dinamico prevalentemente orientato attorno al *pppp-p* si stagliano irregolarmente aree in cui il suono prorompe verso il primo piano (*mf-fff*), per poi arretrare di nuovo. Alla nettezza liquida e trasparente del suono pianistico gli archi oppongono una intonazione non temperata e trame spesso lontane e sfocate (particolarmente attente e minuziose, in questo senso, le prescrizioni riguardanti la pressione delle dita della mano sinistra e la condotta dell'arco). Sale dal brano un clima di impazienza, con sfoghi dolci presto dominati, che ha a che fare con l'irrequietezza quotidiana di ciascuno: non più riposo, non già tormento.

Claude Debussy, *Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle* op. 10

Composto fra il secondo semestre del 1892 e l'estate del 1893, il *Quartetto* fu eseguito per la prima volta dal Quartetto Ysaÿe il 29 dicembre 1893 a Parigi (Salle Pleyel), nell'ambito della stagione della Société Nationale de Musique.

La musica di Debussy sperimenta, com'è noto, una sorta di mutazione genetica: i nodi strutturali della tonalità si allentano, il suo principio di movimento – la cadenza – si disarticola. Se la cadenza è la pulsazione cardiaca della tonalità, Debussy slega la diastole dalla sistole. Sospende co-

si il tempo e lo spazio in cui cresce e si muove la fisiologia della forma tonale: il determinismo della dinamica cadenzale cede il passo alla imprevedibilità del nesso associativo, del “demone dell’analogia”, del simbolo.

Mentre le tensioni attrattive fra i suoni evaporano assieme ai contorni delle forme, l’immagine del suono diviene più complessa. Se nel pensiero tonale un insieme di tre suoni (la triade) crea un campo di forze, e in quanto tale contiene uno spazio e un tempo, Debussy intuisce che già un singolo suono è in se stesso un campo di forze. Tempo e spazio non sono più concepiti come dimensioni *esterne* ai suoni, nelle quali essi si spostano in virtù di tensioni reciproche orientate, bensì come dimensioni *interne* al suono, partecipi della sua stessa costituzione materiale. Più che come corpo, punto materiale, singola nota, dunque, un suono è descrivibile come fascio di tensioni. Ecco perché, ad esempio, in Debussy ciascun suono di una melodia può sprigionare un suo proprio accordo (vale a dire un campo tensivo, un complesso spaziotemporale) e dare luogo a contiguità impensabili nel mondo tonale: gli accordi non esprimono più tanto una certa funzione di movimento *fra* suoni, quanto piuttosto la fisionomia caratteristica del movimento *interno* al suono.

L’accresciuta articolazione del singolo suono induce una semplificazione nella sintassi: la conclusività della cadenza perfetta viene destituita a vantaggio di forme di punteggiatura musicale più elusive e indirette; gli equilibri formali tonali si disfano in organismi inafferrabili, ellittici ed evanescenti; la ricca e sottile ipotassi tonale, ramificazione del battito cadenzale, viene recisa e ogni oggetto tende alla paratassi di un infinito presente. Ma la semplificazione sintattica viene compensata da un arricchimento: l’energia interna al suono si esplica, oltre che come armonia, anche come timbro (e le due dimensioni tendono a convergere); la condotta melodica tende a mutare natura, allontanandosi da una concezione ar-

chitettonica e approssimandosi a una più libera dinamica di tipo psichico-associativo.

Queste concezioni possono già cogliersi allo stato nascente nel *Quartetto*, precisamente nel modo in cui esso reagisce all’eredità del linguaggio tonale classico. I quattro movimenti che costituiscono il brano (*Animé et très décidé; Assez vif et bien rythmé; Andantino, doucement expressif; Très modéré*) sono consanguinei, poiché condividono un materiale tematico comune. Il primo movimento reinterpreta, in certo modo, la forma-sonata: il cosiddetto sviluppo, ad esempio, nel quale predominano due incisi posti ai due estremi dell’esposizione, non consiste tanto nello smontare analiticamente i temi nei motivi che li costituiscono, quanto piuttosto nel porre le linee tematiche contro paesaggi sonori sempre differenti (esse vengono dunque più accostate che contrapposte); anche la ripresa si costituisce come potente torsione prospettica, che genera omissioni e aggiunte rispetto all’esposizione. Nel secondo movimento due versioni di un medesimo tema – una nervosamente ritmica, l’altra aerea e distesa – si avvicinano sino a consumare il tema stesso, lasciandone pochi resti sospesi e frammentari: sono come due punti di vista su un medesimo oggetto, che però viene sciolto dall’essere guardato. Il terzo movimento immerge il materiale tematico in una luce psichica quieta e intimistica che lo modella sino a renderlo a malapena riconoscibile; così stemperato, il tema lascia apparire solitudini e commozioni inaspettate (nella fase centrale del movimento), che lo rendono ancora più diafano e incorporeo (nella fase finale). Con il quarto movimento il tema ritorna esitando alla corporeità (nell’introduzione *Très modéré*), ritrovata la quale si getta in una rincorsa che gli fa attraversare un entusiastico caleidoscopio di atteggiamenti, sino a fissarlo estaticamente in una fisionomia stilizzata e frenetica.

Marco Mazzolini

Quatuor Diotima

Il Quatuor Diotima ha ricevuto il Primo Premio alla FNAPEC Competition di Parigi nel 1999 e il Contemporary Music Prize alla London String Quartet Competition nel 2000, anno nel quale iniziano i due anni di residenza al Centre Européen de Musique de Chambre di Fontainebleau.

Fin dalla sua formazione il Quatuor Diotima si è esibito nelle maggiori sedi concertistiche e nei festival musicali di tutta Europa. Ha compiuto tournée in Giappone, Stati Uniti, Messico, Sudamerica, Cina e Corea. Il suo repertorio spazia da Haydn ai compositori del nostro tempo, con particolare interesse al periodo classico, al Romanticismo francese, al primo Novecento e a una selezione dei più importanti lavori dell'ultimo

cinquantennio. Parte ugualmente significativa della sua attività assumono l'esecuzione e la diffusione di composizioni commissionate.

La discografia del Quatuor Diotima include lavori di Lachenmann e di Nono (Diapason d'Or de l'année – Young Talents Prize), di Janáček (nuove edizioni critiche) e di Lucien Durosoir, il Concerto per quartetto e orchestra di Schoenberg, un ciclo quartettistico di Alberto Posadas (Diapason d'Or, novembre 2009), quartetti di George Onslow (Diapason 'CD of the month', gennaio 2010), Madhars di Thomas Larcher, e ritratti di Toshio Hosokawa, Dieter Schnebel e Chaya Czernowin. Il suo CD più recente comprende composizioni per voce e quartetto d'archi di Schoenberg, Berg

e Webern, con Sandrine Piau e Marie-Nicole Lemieux.

I suoi appuntamenti più importanti della stagione 2011-12 includono esibizioni a Biennale di Venezia, Musica Strasbourg, Auditorium du Louvre, Wigmore Hall, HCMF Huddersfield, Centro Culturale Onassis di Atene, Cité de la Musique di Parigi, Ultraschall Festival di Berlino, Konzerthaus di Vienna, Ars Musica di Bruxelles e Kunstfest di Weimar. Nell'autunno 2012 il Quatuor Diotima inizierà le sue 'residenze' alla Fondation Royaumont e al Wissenschaftskolleg di Berlino, e presenterà una serie di quattro concerti al Théâtre des Bouffes du Nord di Parigi.



Quatuor Diotima

Foto Franck Juery

Juan Carlos Garvayo

Nato a Motril (Granada) nel 1969, ha iniziato gli studi al Regio Conservatorio Victoria Eugenia di Granada: è uno dei più attivi e ricercati pianisti spagnoli; ha compiuto lunghe tournée in più di trenta paesi, tra cui Stati Uniti, Canada, Europa, Cina, Giappone, Sudamerica, e si è esibito in importanti festival musicali internazionali e in sale da concerto quali Konzerthaus di Vienna, Conservatorio Čajkovskij di Mosca, Teatro Colón di Buenos Aires, Accademia Sibelius di Helsinki, Auditorium Nazionale di Madrid, Festival dei Due Mondi di Spoleto, Biennale di Venezia, Nuova Consonanza, Kuhmo Festival, Viitasaari Time of Music Festival, Shanghai Festival, Festival di Alicante, Quincena Musical di San Sebastián, Singapore Arts Festival, Teatro Central (Siviglia), Festival di Strasburgo, Festival Musicale Internazionale di Granada, Santander Festival, ENSEMS di Valencia,

Wittener Tage für Neue Kammermusik, Ultima Festival di Oslo, Klangspuren in Austria, Istituto Musicale di Darmstadt. Le sue esibizioni come solista includono concerti con l'Orchestra Nazionale Spagnola, Deutsches Symphonie Orchester di Berlino, Klangforum Wien, Orchestra Sinfonica di Madrid, Mozart Orchestra di Philadelphia, Orchestra Sinfonica di Castiglia-León, Orchestra Sinfonica di Siviglia, New American Chamber Orchestra, Orchestra Sinfonica di Santa Fé (Argentina) e Orchestra Nazionale Lituana. Oltre ai suoi concerti come solista, vanta una carriera molto attiva come camerista e come accompagnatore di masterclass di molti noti violinisti quali Stern, Menuhin, Zukerman, Fuks, Vengerov, Bron, Zafer, Krysa, Kaplan, Friedman, Krebbers. Dal 1996 è membro del Trio Arbós, uno dei più importanti complessi cameristici della Spagna. Il suo interesse per la musica

contemporanea l'ha portato a lavorare in stretto contatto con molti celebri compositori quali Pascal Dusapin, Jonathan Harvey, Hans Werner Henze, Toshio Hosokawa, Salvatore Sciarrino, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter e Beat Furrer, e a eseguire in prima assoluta oltre un centinaio di lavori, molti dei quali a lui dedicati. Ha registrato più di 20 CD per le etichette Naxos, Col Legno, Sony Classical, Fundación Autor, Disques XXI Records, e un doppio CD di musica pianistica di compositori spagnoli contemporanei. RegISTRAZIONI recenti includono incisioni per l'etichetta Kairos di lavori di Jesús Torres, César Camarero e José Manuel López. Ha insegnato alla State University of New York di Binghamton e alla Escuela Superior de Música Reina Sofía di Madrid. Attualmente insegna al Conservatorio Superior de Música di Madrid ed è Direttore Musicale di Música Sur, festival di musica da camera di Motril, in Spagna.



Juan Carlos Garvayo

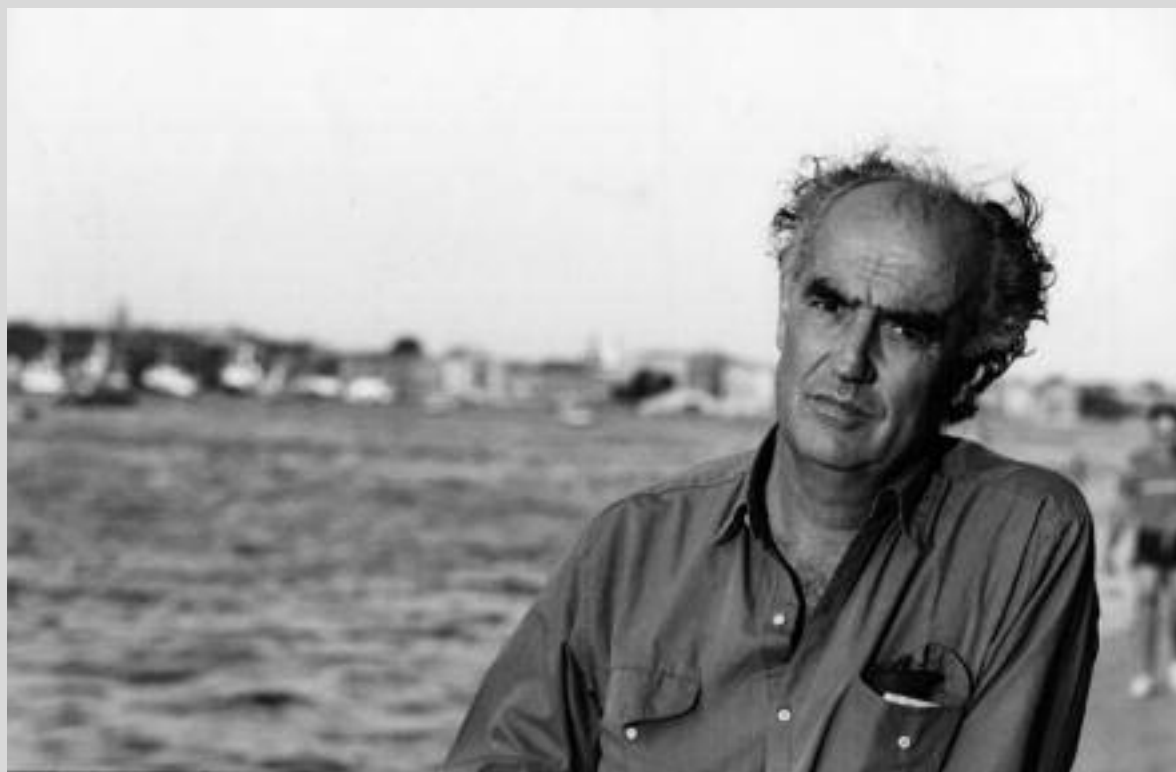


Foto Karin Rocholl

Luigi Nono

Auditorium San Fedele

sabato, 5 novembre 2011, ore 20.30

Silvana Torto, mezzosoprano**Annamaria Morini**, flauto**Alvise Vidolin**, regia del suono**Roberto Doati** (1953)*La scala non procede oltre* (2009)

7'

video e live electronics

Agostino Di Scipio (1962)*Senza titolo 2011*

8'30"/10'

per voce femminile e dispositivi elettroacustici

Commissione di Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

Nicola Sani (1961)*I binari del tempo* (1998)

11'31''

per flauto e nastro magnetico

Luciano Berio (1925-2003)*Thema (Omaggio a Joyce)*

(1958)

8'5''

per nastro magnetico

Elaborazione elettroacustica

della voce di Cathy Berberian

Produzione:

Studio di Fonologia RAI, Milano;

Restauro e re-editing:

Centro Tempo Reale, Firenze

Martino Traversa (1960)*Bianco, ma non troppo* (1995-96)

12'

per flauto basso e nastro

Luigi Nono (1924-1990)*La fabbrica illuminata* (1964)

17'

per soprano e nastro magnetico a quattro piste

Testi di origine documentaria a cura di Giuliano

Scabia con l'utilizzo di alcuni versi di Cesare Pavese

Parte I. Corale I

Corale II

Corale III

Corale IV

Parte II. Giro del letto

Parte III. Tutta la città

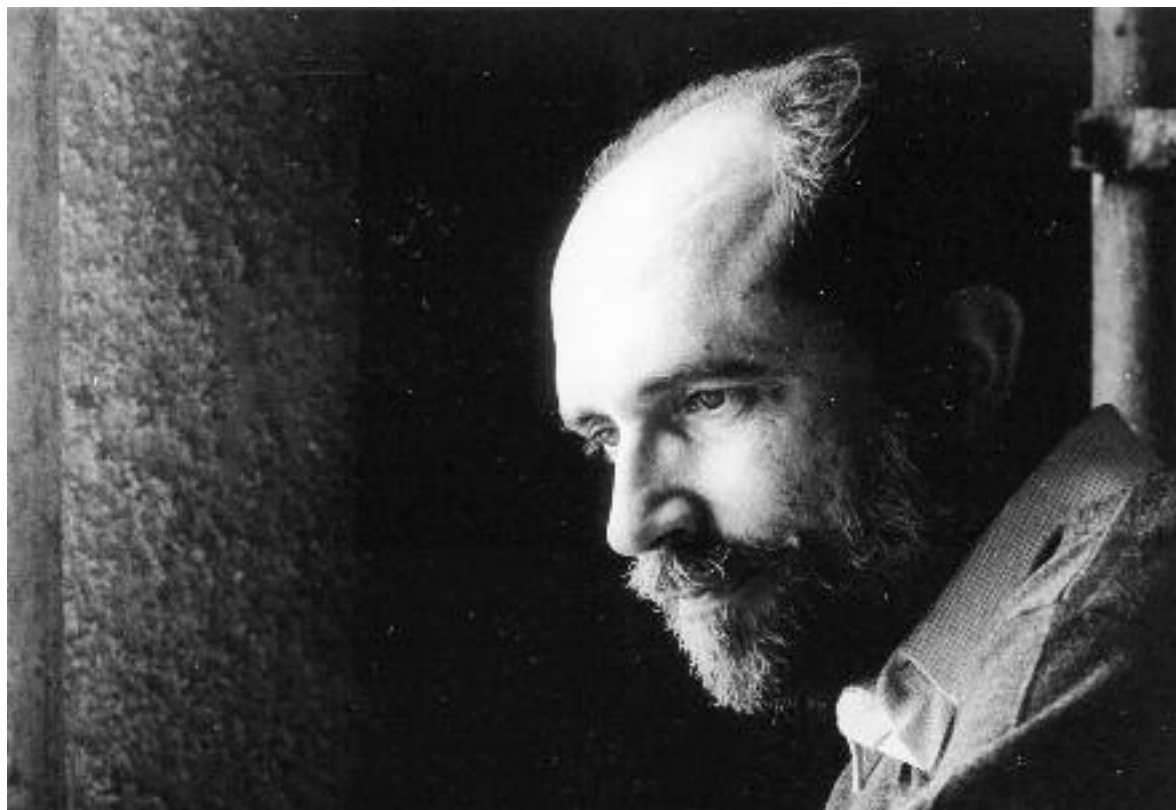
Finale

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Percorsi nel suono elettronico

Ancora nel lontano 1976 Luciano Berio scriveva che “la musica elettronica fa meno rumore, se ne parla sempre meno ed è raro incontrare musicisti e pubblicisti che ne parlino ancora col vocabolario avveniristico e ottimista degli anni Cinquanta [...]”. Prendendo spunto da queste parole si può constatare come oggi, con più evidenza, la musica elettronica sia diventata “normalità” e che il suono elettronico possa essere parte della musica stessa senza dover necessariamente stupire l’ascoltatore se non per le implicazioni musicali intrinseche alla composizione stessa. Anche la valutazione di un’opera con suoni elettronici è finalmente rientrata nella normale logica di giudizio della musica, superando i vecchi preconcetti di molta critica e i distinguo legati alla scelta tecnologica. Oltre a ciò, la strada tracciata da Bruno Maderna ancora nel 1952 con la sua *Musica su due dimensioni* è diventata un percorso abituale di molti compositori, i quali hanno spesso aggiunto questa seconda *dimensione* alla propria musica, per soddisfare le proprie esigenze creative. E anche l’ascoltatore, che nei primi concerti di musica elettronica veniva spesso spiazzato da sono-

rità sconosciute di cui non ne identificava la sorgente, lentamente si è assuefatto alla cosiddetta musica *acusmatica*, grazie anche alla crescita del pubblico giovanile per il quale l’ascolto normale è dato dalla musica diffusa da altoparlanti e non dal suono acustico che ha deliziato le precedenti generazioni di musicofili e che ha dato origine alla musica stessa. È curioso notare, però, che se oggi andiamo in internet e cerchiamo i musicisti di musica elettronica, Wikipedia ci presenta ben ventitrè differenti categorie di artisti che appartengono a questo genere musicale, raggruppati in sottoinsiemi che vanno da *acid house* a *digital hardcore*, da *electro-hop* a *psy-trance*, da *synth pop* a *techno*. Ed è altrettanto sorprendente vedere che nell’elenco dei musicisti elettronici non compaiono i nomi di Luciano Berio e Luigi Nono che assieme a molti altri compositori hanno arricchito la storia della musica di importanti composizioni in cui il suono elettronico ha un ruolo primario. Paradossalmente, quel desiderio di azzeramento che ha spinto le avanguardie più radicali dell’immediato secondo dopoguerra a sposare il suono elettronico come nuova e unica forza ge-



Roberto Doati

Foto Nanda Lanfranco

nerativa della musica contemporanea è stato ben presto abbandonato da molti dei protagonisti di allora, per rinascere in tempi più recenti nella musica elettronica di intrattenimento, che sfrutta le moderne tecnologie per produzioni a basso costo di musica industriale. Pertanto quando si parla di musica elettronica bisogna fare attenzione ai termini in quanto il loro significato può essere molto ambiguo, almeno quanto usare il termine musica contemporanea. L'elemento distintivo, quindi, non può essere il mezzo con cui si produce la musica, ma l'obiettivo che la musica stessa si propone. E diventa significativo il fatto che molti compositori d'oggi scelgano di utilizzare i suoni elettronici non per moda o per scelta di campo, bensì perché tali suoni sono necessari a esprimere il proprio pensiero musicale, a percorrere nuove strade precluse agli strumenti tradizionali, a raggiungere determinati obiettivi. La scelta del mezzo elettronico, quindi, segue come principio la stessa logica con cui il compositore sceglie l'organico vocale e strumentale ovvero in base alle esigenze espressive e alle necessità musicali che scaturiscono dall'idea compositiva.

Queste considerazioni ci hanno portato a presentare un concerto in cui il suono elettronico non è visto nei termini stupefacenti dell'ultimo ritrovato della tecnica e degli effetti speciali fine a se stessi, ma al contrario come suono musicale che è stato registrato o composto per soddisfare le necessità espressive della musica stessa. Per rendere più esplicita questa scelta, abbiamo inserito nel programma due capolavori dell'elettronica del primo periodo: *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) di Luciano Berio e *La fabbrica illuminata* (1964) di Luigi Nono, per metterli a confronto con lavori musicali più recenti – uno dei quali anche in prima esecuzione assoluta – prodotti da musicisti della generazione successiva, quali Agostino Di Scipio, Roberto Doati, Nicola Sani, Martino Traversa.

Il punto di partenza dei due lavori storici è la voce. La voce registrata di Cathy Berberian che legge il capitolo delle Sirene dell'*Ulisse* di James Joyce, che Berio trasforma in musica proprio grazie all'elettronica. Lo strumento principale con cui è stato realizzato questo lavoro è il registratore magnetico, grazie al quale il testo declamato



Foto Kai Bienart

Agostino Di Scipio

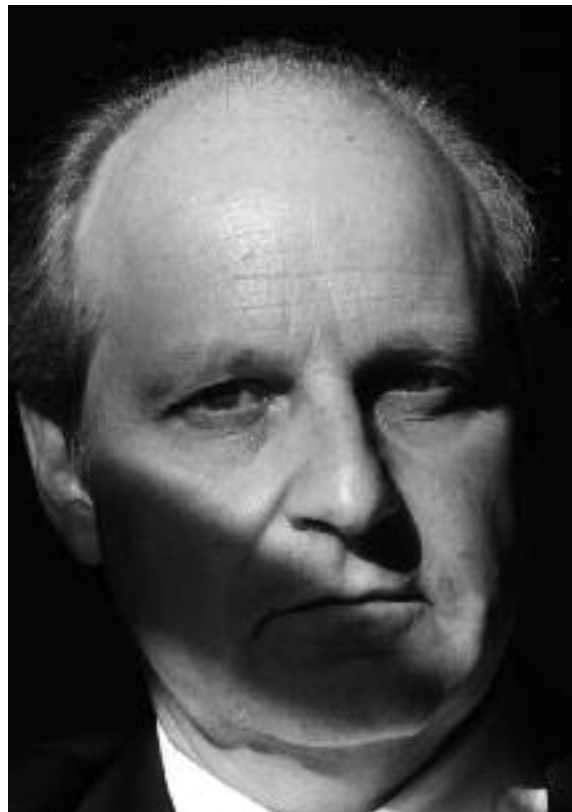
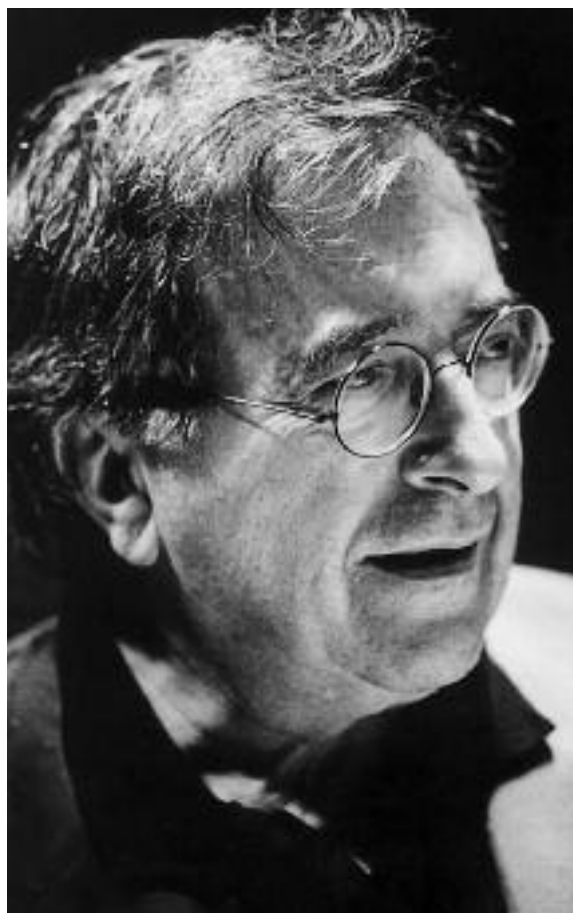


Foto Giovanni Zoli

Nicola Sani



Luciano Berio



Martino Traversa

viene segmentato, dilatato, sovrapposto polifonicamente con processi artigianali di tipica fattura musicale, tesi a sviluppare gli elementi timbrici già presenti nel testo sonoro originario. In quegli anni Berio era il direttore dello Studio di Fonologia della Rai di Milano, da lui fondato assieme a Bruno Maderna nel 1954 e la realizzazione di questo lavoro è stato una tappa importante anche per lo Studio, diventato in pochi anni uno dei centri di produzione più attivi e importanti della ricerca musicale internazionale.

Sempre a Fonologia, qualche anno più tardi, Luigi Nono realizza *La fabbrica illuminata* in cui la voce di un soprano interagisce dal vivo con i suoni registrati e manipolati elettronicamente dei laminatoi e degli altiforni dell'Italsider di Cornigliano, assieme a cori e a voci di protesta registrati su nastro magnetico, affidando alla forza espressiva della musica la violenta denuncia delle condizioni di vita dell'operaio che si tramuta, nel finale, in un sospeso gesto lirico di speranza. Le due dimensioni maderniane trovano in *La fabbrica* un momento molto alto di integrazione e questo lavoro segna per Nono l'inizio di una nuova fase compositiva che si svilupperà lungo tutti gli anni Settanta per evolversi ulteriormente negli anni Ottanta con l'esperienza del live electronics. Venendo ora ai lavori musicali più recenti, la voce è ancora protagonista in *Senza titolo 2011* di Agostino Di Scipio. Una voce però colta da una prospettiva completamente diversa, tesa a mettere in luce le proprietà acustico-musicali della "cassa di risonanza" a volume variabile che è la bocca del soprano. In molti dei recenti lavori, che vanno sotto il nome *Ecosistemico Uditibile*, Di Scipio ama catturare i microscopici suoni delle risonanze e del rumore di fondo che si propagano nel luogo del concerto per amplificarli, elaborarli e trasformati nei suoni che vanno a comporre la sua musica. In questo caso la "stanza" di partenza è proprio lo spazio minuto e dinamico della cavità orale del soprano che si contrappone alla "stanza" statica, di ben altre dimensioni, della sala del concerto, da cui emergono texture screziate e trasparenti di suoni di risonanza.

La ricerca del suono inudibile che si nasconde fra le pieghe del rumore di fondo, emerge anche ne *I binari del tempo* (1998) di Nicola Sani, con esiti completamente diversi, in quanto prevale il dialogo interiore tra suoni dell'aria e ritmi dell'inconscio: un viaggio introspettivo attraverso i suoni generati da diversi tipi di flauto, elaborati

nel tempo e nello spazio. I battiti del cuore dell'interprete che compaiono nella soundtrack digitale, catturati dai microfoni tra profondissime sonorità, accompagnano il tempo delle riflessioni sonore. In questo lavoro, non si ascoltano i suoni tradizionali dello strumento, ma prevale la componente ruvida e complessa dei suoni dell'aria, la loro trasfigurazione in un universo di sonorità dilatate, elaborate già nel loro manifestarsi e proiettate nello spazio sonoro d'ascolto.

I suoni dell'aria sono ancora una volta il soggetto nel lavoro di Martino Traversa intitolato *Bianco, ma non troppo* (1995-96) per flauto basso e nastro, in cui il flauto dal vivo dialoga con il flauto registrato in una mimesi totale che si completa immergendosi in leggeri tessuti sonori che si librano nello spazio. Anche qui lo spazio è un parametro compositivo importante, perché la ricerca del movimento del suono è uno dei temi più cari alla esperienza musicale di Traversa, il quale sa unire il rigore della ricerca scientifica (svolta presso il CNR) con le scelte più libere dell'estetica e dell'intuizione musicale.

Infine anche *La scala non procede oltre* (2009) di Roberto Doati vive nello spazio, ma in questo caso non si tratta dello spazio virtuale con cui l'elettroacustica articola i movimenti del suono, bensì dello spazio cosmico in cui Doati intende collocare l'ascoltatore per ottenere un punto d'ascolto dei suoni della terra tutto particolare. Questo lavoro di videomusica nasce come commissione per l'anno delle celebrazioni di Galileo ed è la realizzazione in suoni e immagini del punto di vista aristotelico-tolemaico, ossia geocentrico. Le immagini proiettate su schermo si alternano fra superfici rigide e superfici curve, con un uso esclusivo del blu, in quanto le stelle azzurre sono quelle più vicine alla Terra. La musica è composta esclusivamente da suoni di strumenti acustici isolati, tratti da opere di autori del XX secolo, ribaltando la consuetudine con cui si associano i suoni elettronici a quelli provenienti dallo spazio. In quest'opera, invece, l'autore propone i suoni che secondo lui si dovrebbero sentire orbitando intorno alla Terra, tratti da lavori di autori diversi del secolo scorso, che vanno da Luciano Berio a John Cage, da Ornette Coleman a Miles Davis, da Morton Feldman a Salvatore Sciarrino, da Bruno Maderna a Harry Partch, Giacinto Scelsi, Iannis Xenakis e molti altri.

Alvise Vidolin

Agostino Di Scipio

Senza titolo 2011

per voce femminile e dispositivi elettroacustici

Testo di Agostino Di Scipio

...è possibile...
...ancora...
...è ancora possibile...
...qui, ancora...
...il canto...
...rifare, qui...
...ancora, ora...
...(con... tutto questo)...
...ripetere l'ordine...
...ancora superiore...
...cosmico, ora cosmetico...
...rifare il tutto...
...come se, qui...
...in questa ora...
...dentro questo corpo...
...in gola...
...qui...
...nel petto...
...dentro il fiato, lo sfiato...
...è possibile...
...ancora... qui...
...ora...

Luigi Nono

La fabbrica illuminata

per soprano e nastro magnetico a quattro piste

FONTI:

1. Operai dell'Italsider di Genova e contratti sindacali (elaborati da Giuliano Scabia);
2. Giuliano Scabia (sviluppo del secondo frammento della seconda scena di *Un diario italiano*, intitolato *Sogno incubo. 5 donne*);
3. Cesare Pavese (frammento tratto da *Due poesie a T.*).

In grassetto le parti pronunciate dalla voce solista.

1.

fabbrica dei morti la chiamavano

esposizione operaia

a ustioni

a esalazioni nocive

a gran masse di acciaio fuso

esposizione operaia

a elevatissime temperature

su otto ore solo due ne intasca l'operaio

esposizione operaia

a materiali proiettati

relazioni umane per accelerare i tempi

esposizione operaia

a cadute

a luci abbaglianti

a corrente ad alta tensione

quanti MINUTI-UOMO per morire?

2.

e non si fermano

MANI di aggredire,

ININTERROTTI

che vuota le ore

al **CORPO**

nuda afferrano

quadranti, visi:

e non si fermano

guardano **GUARDANO** occhi fissi: occhi mani

sera

giro del letto

tutte le mie notti

ma aridi orgasmi

TUTTA la città dai morti

VIVI

noi

continuamente

PROTESTE

la folla cresce parla del **MORTO**

la cabina detta **TOMBA**

tagliano i tempi

fabbrica come lager

UCCISI

(Giuliano Scabia)

3.

passeranno i mattini

passeranno le angosce

non sarà così sempre

ritroverai qualcosa

(Cesare Pavese)

Silvana Torto

Nata a Chieti, si diploma in canto al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia e si laurea all'Università Ca' Foscari con una tesi musicologica sull'opera vocale di György Kurtág. Momento fondamentale per la sua formazione musicale è l'incontro con Luisa Castellani, con la quale approfondisce il repertorio vocale del '900 e contemporaneo.

Come solista ha collaborato con diverse formazioni cameristiche, tra le altre, mdi ensemble, Divertimento Ensemble, l'Ensemble Novecento e Presente, l'Echo Ensemble di Berlino, Camerata de los Americas e con orchestre quali l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino e l'Orchestra d'archi di Lugano, sotto la direzione, tra gli altri, di Beat Furrer, Giorgio Bernasconi, Carlo Chiarappa, Yoichi Sugiyama. Ha collaborato con diversi compositori contemporanei quali Luca Mosca, Luca Antignani e Stefano Gervasoni, delle cui musiche ha

inciso un cd monografico per la casa discografica Aeon. Da diversi anni canta in duo con il percussionista classico e cimbalonista Luigi Gaggero.

Parallelamente al repertorio vocale moderno, la sua passione per la musica antica l'ha portata ad approfondire il repertorio madrigalistico e operistico barocchi sotto la guida del soprano Rossana Bertini. Nel repertorio barocco ha cantato nel Festival della musica e delle scienze di Pavia (2009) con l'organista Gianluca Capuano e il violoncellista Marcello Scandelli. Nell'estate 2010 è stata docente di canto barocco all'Accademia Europea di Montepulciano, in collaborazione con il liutista Yasunori Imamura e il clavicembalista Jory Vinikour. Attualmente è docente di canto presso il Conservatorio di Musica di Strasburgo e di fonetica al Conservatorio di Musica di Lugano.



Silvana Torto

Annamaria Morini

Annamaria Morini è nata a Bologna. Si è diplomata al Conservatorio di Firenze e ha completato la sua formazione flautistica con Rampal, Adorján e Klemm. Da molti anni ha fatto della musica contemporanea il centro della propria attività esecutiva e di ricerca, apportando un significativo contributo allo sviluppo delle nuove tecniche e all'ampliamento del repertorio. Hanno scritto per lei autori che vanno dai maestri del secondo Novecento, tra cui Donatoni, Clementi, Manzoni, agli esponenti più interessanti della nuova leve come Oscar Bianchi e Vittorio Montalti. Di particolare rilievo la collaborazione con Adriano Guarnieri, della cui opera è l'interprete di elezione. È presente in importanti sedi e manifestazioni di musica contemporanea: Teatro alla Scala, Teatro La Fenice, Biennale di Venezia e di Berlino, Università di Sydney, Ferienkurse di Darmstadt, Nuova Consonanza, Musica nel nostro tempo, Milano Musica, Settembre Musica, Festival

di Avignone, Israele, Olanda, Valparaiso, Varsavia. Nel 1988 ha dato vita con Enzo Porta all'unico duo di flauto e violino attivo in forma stabile, mentre è del 2000 la formazione del duo flauto e arpa con Paola Perrucci e del 2009 la nascita del Trio Metropolis (flauto, violoncello e pianoforte). Collabora inoltre frequentemente con cantanti e strumentisti, tra cui il soprano Daniela Uccello e il pianista Stefano Malferrari, in varie formazioni cameristiche. Registra per diverse etichette (attualmente Tactus e Limen, con cui sta partecipando a progetti multimediali di vasta portata) ed emittenti radiofoniche e pubblica saggi e articoli su importanti riviste musicali. Uno spiccato interesse per l'insegnamento l'ha portata all'elaborazione di un modello didattico innovativo. È docente al Conservatorio di Bologna, dove si occupa anche di varie discipline riguardanti il contemporaneo, e tiene numerosi seminari e masterclass.



Annamaria Morini

Alvise Vidolin

Regista del suono, musicista informatico, interprete di live electronics, Alvise Vidolin nasce a Padova nel 1949 dove compie studi scientifici e musicali.

Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di molte opere musicali collaborando con diversi compositori fra cui Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Wolfgang Dalla Vecchia, Franco Donatoni, Adriano Guarneri, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino, curandone l'esecuzione in festival e teatri internazionali. Fra questi, la Biennale di Venezia, CCOT Festival a Taipei, Donaueschinger Musikstage, Festival d'Automne a Parigi, Festival delle Nazioni di Città di Castello, Warsaw Autumn, IRCAM di Parigi, Maggio Musicale Fiorentino, Milano Musica, Münchener Biennale, Konzerthaus e Musikbiennale Berlino, Ravenna Festival, Salzburger Festspiele, Settembre Musica Torino, Wien Modern; i teatri alla Scala di Milano, Almeida di Londra, Alten Oper di Francoforte, Comunale di Bologna, dell'Opera di Roma, Fenice di Venezia, Théâtre National de Chaillot, Odéon e Opéra Bastille di Parigi, Opéra National du Rhin di Strasburgo, Staatstheater di Stoccarda. Collabora dal 1974 con il Centro di

Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova, partecipando alla sua fondazione, svolgendo attività didattica e di ricerca nel campo dell'informatica musicale ed è tuttora membro del direttivo.

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). Dal 1992 al 1998 ha collaborato con il Centro Tempo Reale di Firenze come responsabile della produzione musicale e dal 1976 al 2009 è stato docente di Musica Elettronica presso il Conservatorio B. Marcello di Venezia. È inoltre docente di Musica Elettronica alla Civica Scuola di Musica di Milano, membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono e Socio dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti.

Ha pubblicato lavori di carattere scientifico e divulgativo, e tenuto numerose conferenze sui rapporti fra musica e tecnologia. Svolge inoltre attività di ricerca scientifica studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici in tempo reale e dai sistemi multimodali.



Alvise Vidolin

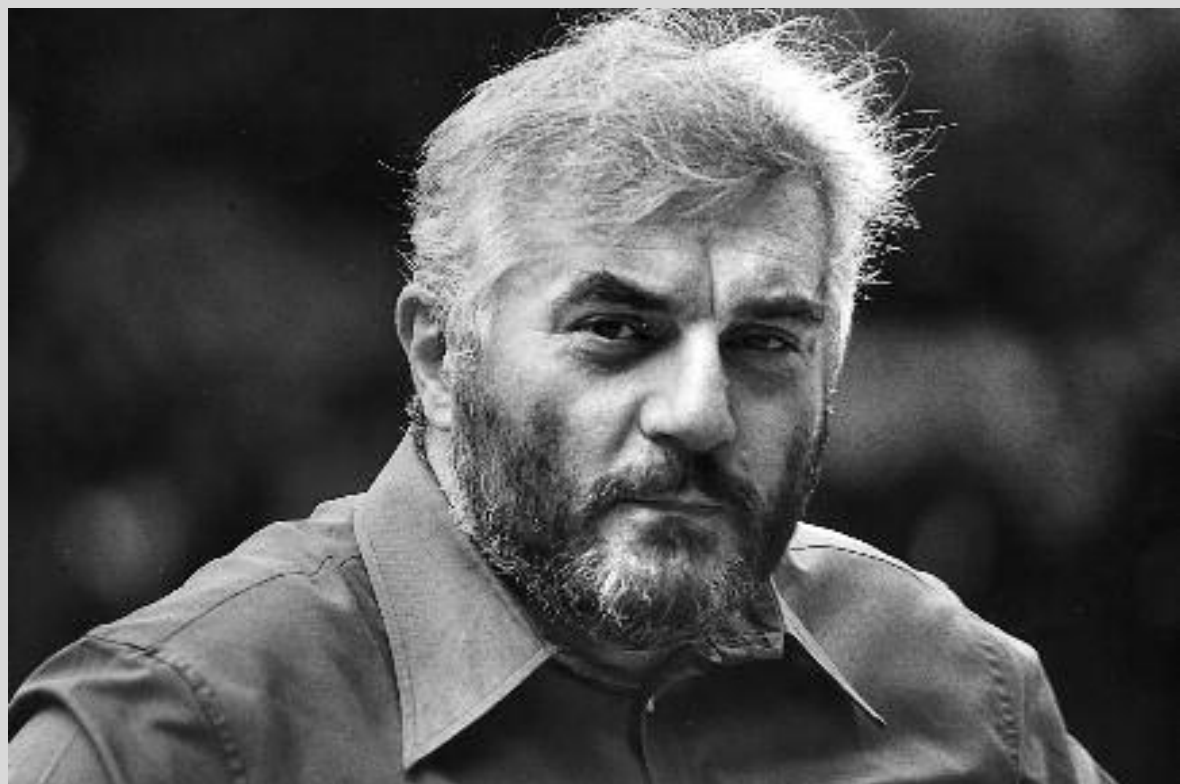


Foto Galliano Passerini

Franco Donatoni

Teatro alla Scala

lunedì, 7 novembre 2011, ore 20.00

■ **Jeffrey Swann**, pianoforte

Franz Liszt (1811-1886)	
<i>Bagatelle sans tonalité</i> (1885)	4'
Da <i>Années de pèlerinage</i> .	
<i>Troisième année</i> (1876-77)	
3. Aux cyprès de la Villa d'Este: Trénodie	9'
4. Les jeux d'eau à la Villa d'Este	6'
Franco Donatoni (1927-2000)	
<i>Françoise Variationen</i>	24'
(1983-96)	
Fryderyk Chopin (1810-1849)	
<i>Barcarolle in fa diesis magg.</i> op. 60 (1845-46)	7'
<i>Polonaise – Fantasia in la bem. magg.</i> op. 61	
(1845-46)	11'
<i>Trois Mazurkas</i> op. 56 (1843)	12'
n. 1 in si magg.	
n. 2 in do magg.	
n. 3 in do min.	
<i>Quarta Ballata in fa min.</i> op. 52 (1842)	10'

In collaborazione con

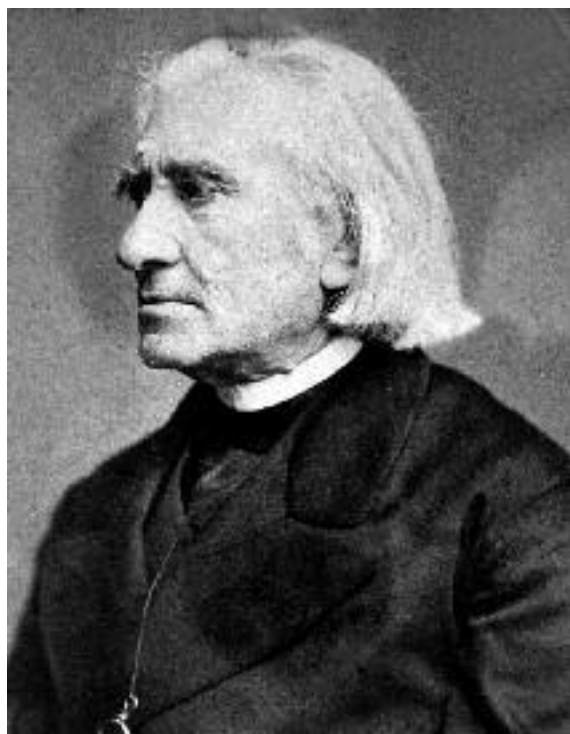

INTESA  **SANPAOLO**

Takeda
Takeda Italia Farmaceutici
In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in diretta)

Liszt, Chopin, Donatoni

L'ultimo periodo compositivo di Liszt è percorso da una ricerca sempre più accentuata in direzione del superamento dei limiti armonici e tonali ottocenteschi, anticipando tensioni proprie del secolo successivo. Tra le composizioni in cui si manifesta maggiormente questa tendenza la *Bagatelle sans tonalité* del 1885 occupa un posto centrale, evocando già nel titolo il processo di dissoluzione della tonalità che vi viene attuato. Liszt al principio intitolò il pezzo *Mephisto Waltz*, poi però dette ad un'altra composizione quel titolo e scelse per l'op. 216a quello con cui è ora nota. In forma ABA' con coda, la *Bagatelle* usa una sestina in modo simile alla *Mephisto Polka* che Liszt aveva composto due anni prima. La sezione B consiste solo di accordi alternati tra mano destra e mano sinistra, seguiti da una breve cadenza, mentre la sezione A ritorna abbreviata, privata delle prime quattro misure; la composizione termina con una successione di accordi che culminano in una settima diminuita. L'opera non è atonale nel senso novecentesco del termine, ma Liszt gioca a espandere la tonalità fino al punto in cui essa diviene vaga e tenue, evitando scrupolosamente la risoluzione delle tensioni armoniche.

La terza *Année de pèlerinage* fu completata tra il



Franz Liszt

1876 e il 1877 e pubblicata per la prima volta nel 1883. Questa raccolta, comprendente sette brani, è percorsa dai due temi che costituirono le preoccupazioni principali del tardo Liszt, la fede e la morte. La prima delle due tennodie *Aux cyprès de la Villa d'Este* inizia con la reiterazione nel grave in ottave del tritono fa#-sib; la composizione è tutta permeata da una cellula melodica di quattro suoni e dall'alternanza di accordi maggiori e minori. Nei *Jeux d'eau à la Villa d'Este* Liszt trasforma il riferimento acquatico, che tanto influsso ebbe su Debussy e Ravel, in simbolo della trascendenza, citando nella partitura San Giovanni (4 :14): «Sed aqua quam ego dabo ei, fit in eo fons aquae salientis in vitam aeternam». Il sentimento di pace che la fede infonde si manifesta nel tranquillo fluire dell'acqua e nel prevalente diatonismo.

L'allusione acquatica perdura nella *Barcarolle* di Chopin in fa diesis maggiore op. 60, completata nell'estate 1846 e pubblicata nello stesso anno. La composizione, che nella mano sinistra presenta quel ritmo cullante da cui deriva il titolo, ha l'architettura di un notturno in tre parti: la sezione centrale è contrastante e dal carattere appassionato, mentre l'ultima parte è una ripresentazione variata della prima, ma incorpora anche un ritorno del tema della sezione centrale. Alla mano destra sono affidate figurazioni dalla distesa cantabilità che vengono proposte per terze e seste, oppure fioriscono in scale e melismi dalle *nuances* cromatiche. L'armonia è ricchissima e impreziosita da echi del folklore polacco.

Nello stesso 1846 in cui porta a termine la *Barcarolle*, Chopin completa anche una delle sue più importanti composizioni, la *Polonaise Fantasie* op. 61. Egli adotta questo nome composito perché strutturalmente la *Polonaise* op. 61 si adatta a fatica alla forma comune della polacca in tre sezioni. Preceduta da un'introduzione, la prima sezione è percorsa da tre temi, dopo il trio ricompare l'introduzione e la ripresa ingloba il primo tema della prima sezione e il primo tema del trio, a scardinare l'impianto formale tradizionale.

Le tre Mazurche op. 56 furono composte nel 1843 ma non videro la luce che nell'estate del 1844. La prima è in forma di rondò seguito da un'ampia coda, in cui le sezioni dispari hanno il tema principale in si maggiore; la seconda sezione, che ricompare anche successivamente, è caratterizzata dal ritmo del valzer. In tutta la

mazurca prevalgono rapporti di mediante (terzo grado) tra le diverse tonalità toccate e le modulazioni avvengono in modo impercettibile, con un continuo trascolorare che ne accentua il carattere improvvisativo. I caratteri popolari di questa mazurca emergono nella costruzione non quadrata dei periodi e delle frasi e nel bordone di quinta vuota dell'accompagnamento. Quest'ultimo ritorna nella seconda Mazurca, in cui è più evidente l'elemento popolare. La terza composizione del ciclo, in do minore, è la più complessa e una tra le mazurche più audaci e originali, con un inizio contrappuntistico e imitativo, seguito da un motivo su pedale di re minore (in realtà modale perché la sensibile è abbassata). A una transizione segue una sezione in si bemolle maggiore e ancora un elaborato trio fino alla lunga coda, in cui riemerge l'elemento contrappuntistico.

Secondo la definizione di Charles Rosen, nelle ballate chopiniane "due gruppi tematici scritti in tonalità o modi contrastanti vengono presentati separatamente, come fasi successive di una narrazione [...] Il livello di tensione e di eccitazione viene elevato dalla variazione, dallo sviluppo e, spesso, da qualcosa che assomiglia a una stretta operistica.



Fryderyk Chopin

[...] Il ritorno [dei due temi], al culmine della tensione, viene collocato il più vicino possibile alla fine, allo stesso modo in cui avviene lo scioglimento dell'intreccio in un racconto, ma può essere incorniciato da una coda virtuosistica basata su materiale inedito".¹ La quarta Ballata in fa minore op. 52 comincia con un'introduzione in cui l'ambiguità armonica tra la tonica fa e la dominante do è prolungata sino all'ingresso del primo tema, dalla struggente melanconia. L'introduzione ritornerà scaturendo dallo sviluppo, ma nella tonalità sbagliata, conducendo poi al ritorno del primo tema trattato contrappuntisticamente. Il dipanarsi delle entrate del tema in imitazione su un continuo slittamento armonico crea un'atmosfera onirica che rappresenta uno dei momenti più sublimi dell'opera chopiniana.

Candida Felici

Siena, estate del 1996. Le mattine erano soleggiate e calde, la luce si diffondeva da tutte le finestre e Donatoni era già sveglio da un'ora. Passando accanto alla sua scrivania mi sono fermato ad ammirare la splendida calligrafia con la quale aveva appena finito di scrivere la sera precedente un pezzo per ensemble commissionatogli da Boulez. Accanto a esso c'era un foglio per pianoforte, ancora scritto a metà perché lo aveva iniziato quella stessa mattina... Era domenica e in quanto suo ospite mi è stato possibile, alla fine di quella stessa giornata, ammirare il secondo pezzo finito. È stato il mio primo contatto con le *Françoise Variationen* e proprio allora gli domandai da dove provenisse il materiale di quel pezzo; lui prese una fotocopia di un foglio che conteneva una serie di appunti e mi disse: "è facile: tutto viene dal nome Françoise. Questi pezzi li scrivo quando ho una giornata libera".

Donatoni iniziò a comporre il ciclo delle *Françoise Variationen* nel 1983. Esso è nato dalla singolare richiesta fattagli da Françoise Peri, moglie del critico cinematografico Aldo Tassone, al quale Donatoni dedicò l'opera: donare un foglietto di carta manoscritto da incorniciare. Fu così che il compositore scrisse in un solo foglio il materiale da cui deriva il primo ciclo di variazioni.

Di fatto già nella prima variazione si può constatare come il materiale di partenza derivi proprio dal nome Françoise, cioè dalle corrispondenze di

alcune lettere di esso con la denominazione delle note nel sistema tedesco o inglese:

F(fa)–R–A(la)–N–C(do)–O–I–S–E(mi)

Nella prima variazione Donatoni ci ‘mostra’ con ammirabile semplicità ed economia di mezzi il materiale descritto e, sin dalle prime note, anche una ‘negativizzazione’ di esso (cromaticamente parlando), la quale deriva da una semplice lettura per moto inverso retrogrado dell’accordo “FRANCOISE”, considerando come nota perno la prima nota dell’accordo, cioè il fa.

SOLb <– Sib <– REb <– FA → LA → DO → MI

Il totale cromatico si completerà nella stessa variazione in breve tempo.

L’importanza che Donatoni concedeva all’applicazione di codici numerici è tangibile anche nelle *Françoise Variationen*, poiché l’intera opera è composta da 7 cicli di 7 variazioni ciascuno. Si tratta di pezzi di breve durata, ciascuno dei quali presenta caratteristiche figurali e gestuali legate ad aspetti particolari della tecnica pianistica, come il legato, i trilli, lo staccato, gli arpeggi, i salti, l’alternanza di accordi fra mano

sinistra e destra. Ciascuno dei cicli può essere eseguito indipendentemente dagli altri e l’esecutore può anche permutarli a piacere. Non è possibile però alterare l’ordine delle variazioni all’interno dei singoli cicli.

Sebbene il materiale di partenza sia lo stesso del primo ciclo, per quelli successivi il compositore ha utilizzato una tecnica di corrispondenze trasversali: il materiale della variazione numero 8 deriva da quello della numero 1, quello della numero 9 deriva dalla numero 2, e così via.

A proposito dell’applicazione della tecnica della variazione lo stesso Donatoni dichiara: “secondo quanto diceva Berio verso la fine degli anni Cinquanta si tratta del principio della Variazione totale, ovvero di una codificazione diversa del materiale.”²

Javier Torres Maldonado

¹ Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995; tr. it. *La generazione romantica*, a cura di G. Zaccagnini, Milano, Adelphi, 2005: 377.

² Cfr. Enzo Restagno, *Un’autobiografia dell’autore raccontata da Enzo Restagno*, in *Donatoni*, a cura di E. Restagno, Torino, E.D.T., 1990: 60.

Jeffrey Swann

Nato nel 1951 a Williams, in Arizona, Jeffrey Swann ha iniziato lo studio del pianoforte all'età di quattro anni ed è stato allievo di Alexander Uninsky alla Southern Methodist University di Dallas. Ha conseguito il Bachelor, il Master e il Doctor of Music presso la Juilliard School, sotto la guida di Beveridge Webster e Adele Marcus.

Numerosi sono i riconoscimenti ottenuti da Jeffrey Swann in campo internazionale, tra i quali sono da ricordare il I. Premio alla prima edizione del Premio Dino Ciani al Teatro alla Scala di Milano, la medaglia d'oro al Concorso Reine Elisabeth di Bruxelles e il massimo dei riconoscimenti ai Concorsi Chopin di Varsavia, Van Cliburn, Vianna da Motta e Montreal. Da allora la sua carriera si è affermata con successo non solo negli Stati Uniti, ma anche in Europa: più volte ospite del Festival di Berlino, della serie "Grands Interprètes / Quatre Étoiles" di

Parigi, Swann ha suonato in tutte le principali città europee. Suona spesso anche in America Latina e in Asia.

Jeffrey Swann ha un vasto repertorio che comprende più di 50 concerti e opere solistiche, che vanno da Bach a Boulez e dall'integrale delle Sonate di Beethoven alle trascrizioni del tardo Ottocento. È inoltre un appassionato di letteratura e di arti visive ed è alla ricerca costante di nuove strade per dare ai suoi programmi un più profondo significato culturale. A questo scopo egli spesso propone programmi a tema e, quando ne ha l'opportunità, completa le sue esecuzioni con commenti e illustrazioni.

Jeffrey Swann è anche apprezzato compositore: ha infatti studiato composizione con Darius Milhaud all'Aspen Music Festival, dove ha vinto il primo premio. Particolarmente interessato alla

musica contemporanea, ha eseguito in prima mondiale la Seconda Sonata per pianoforte di Charles Wuorinen al Kennedy Center di Washington e ha registrato per la Music & Arts varie composizioni contemporanee, tra le quali la Sonata n. 3 di Boulez. Ha eseguito in prima assoluta il Concerto per pianoforte e orchestra di Marco di Bari alla RAI di Torino.

Ha registrato per Ars Polona, Deutsche Grammophon, RCA-Italia, Replica, Fonit-Cetra, Music & Arts, Arkadia e Agorá. Il suo CD The Virtuoso Liszt (per Music & Arts) ha vinto il Gran Premio della Liszt Society e il primo volume dell'integrale delle Sonate di Beethoven (per Arkadia/Agorá) è stato giudicato uno dei migliori dell'anno dal giornale Fanfare. Da 2007 Jeffrey Swann è direttore artistico del Festival Dino Ciani a Cortina d'Ampezzo. Dal 2010 è professore di pianoforte alla New York University.



Jeffrey Swann

Approfondimenti e variazioni

Helmut Lachenmann

In collaborazione con il Centro Culturale San Fedele

sabato 8 ottobre, ore 10/18
Auditorium San Fedele
via Hoepli 3/b

Giornata di studi

Helmut Lachenmann
nella cultura musicale dell'Occidente

a cura di Gianmario Borio

con la collaborazione
dell'Università degli Studi di Pavia,
Facoltà di Musicologia

Università degli Studi di Pavia



con il sostegno di



Ingresso libero

ore 10

Introduce Gianmario Borio

Ulrich Mosch, *Il concetto di tonalità e la sua ridefinizione in Lachenmann*

Martin Kaltenecker, *“Political” and “Magical” Listening*

Coffee break

Fabrizio Della Seta, *Lachenmann e la storia del quartetto d'archi*

Interventi del pubblico

ore 14-15.30

Proiezione del film

“...dove non son stato”: **Il compositore Helmut Lachenmann**

di Bettina Ehrhardt

bce film / Schwenk Film / WDR

(Germania, 2006, 87')

ore 15.30

Introduce Fabrizio Della Seta

Eberhard Hüppe, *Composing Lachenmann: Musical Thinking, Musical Writing and the Logic of Musical Transformation*

Gianmario Borio, *L'analisi musicale del compositore: motivazioni, procedimenti e conseguenze*

Coffee break

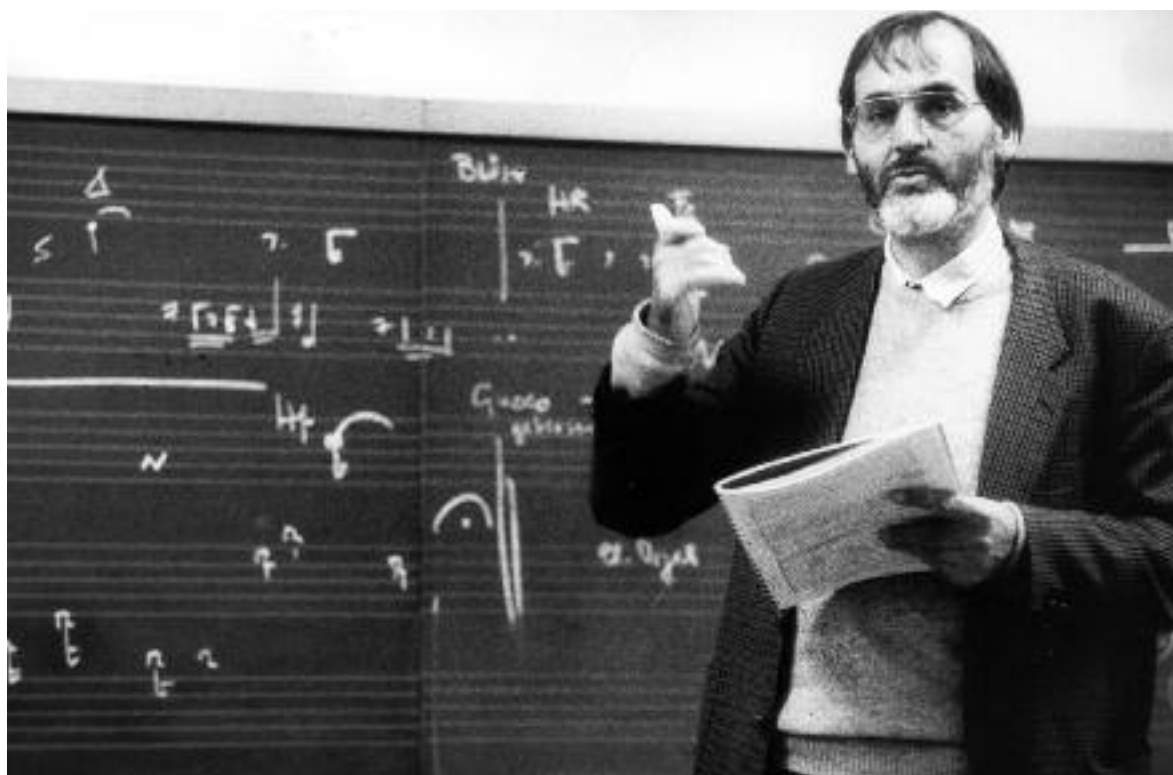
Pietro Cavallotti, *Funzione e significati della citazione nella musica di Lachenmann*

Interventi del pubblico

La produzione di Helmut Lachenmann si può interpretare come sintesi di problematiche emerse nella storia della musica d'arte dalla nascita del sistema tonale. Ai suoi vari stadi il compositore ha fatto corrispondere puntuali riflessioni sul proprio *modus operandi* che spiccano per precisione concettuale e spessore delle argomentazioni; nel nesso tra tecnica compositiva e riflessione si palesa un primo momento di continuità con la tradizione. A tale orizzonte appartiene l'analisi musicale, che Lachenmann ha praticato sia nella funzione di docente sia come strumento di dialogo con la storia. La sua musica si confronta, costantemente ma secondo prospettive mutevoli, con il triangolo di scrittura, esecuzione e ascolto: un sistema notazionale misto (intavolature, notazioni di azione, diagrammi strutturali e indicazioni verbali) mira a

precisare il più possibile i processi sonori; l'esecutore viene messo in condizioni mentali e fisiche che impongono domande sul proprio ruolo; l'ascolto è sospinto al di là delle convenzioni e si configura come esperienza dell'ignoto nel noto. Il dialogo con il passato diventa più esplicito nell'impiego delle citazioni e nel ricorso a organici collaudati (i tre quartetti d'archi sono emblematici in tal senso). Infine Lachenmann ha affrontato nelle sue composizioni e nei suoi scritti uno dei nodi cruciali della musica come forma artistica: il suo radicamento nei processi sociali e la sua capacità di agire come fattore di trasformazione per l'esistenza. Le relazioni sono dedicate a questi aspetti e mirano nel loro insieme a precisare la collocazione del pensiero musicale di Lachenmann nel processo culturale dell'Occidente.

Gianmario Borio



Helmut Lachenmann (Weikersheim, 1988)

Percorsi di musica d'oggi 2011

In collaborazione con l'Università degli Studi di Milano

Palazzo Greppi
Sala Napoleonica
via S. Antonio, 10

Ascoltare il presente
Confronti sulla musica del Novecento

a cura di **Marco Mazzolini**



con il sostegno di



Ingresso libero

venerdì 7 ottobre, ore 17.30

Marco Mazzolini
Disorientamenti musicali

La perdita del centro: oltre l'orizzonte della tonalità. La musica moderna si costituisce in quanto allontanamento dal pensiero tonale. Visto dal Novecento, il mondo tonale non esaurisce più il paesaggio sonoro, ma ne appare come uno scorcio particolare, accanto al quale sorgono altre visuali, altre prospettive.

giovedì 13 ottobre, ore 17.30

Carlo Sini
Ascoltare il presente

Pluriversi musicali. La musica di oggi appare abitata dalle espressioni più eterogenee, solcata da prospettive apparentemente inconciliabili che la rendono elusiva e inafferrabile. Come pensare l'ascolto di un presente molteplice e spaesante?

giovedì 20 ottobre, ore 17.30

Markus Ophälders
Vicinanze abissali

Passato e presente si fronteggiano nella musica in modo inafferrabile: a ogni istante, il presente si disfa come passato, il passato risorge come presente. Il Novecento musicale ha formulato se stesso nella progressiva presa di coscienza di questo paradosso, accostandosi alla propria tradizione con gli strumenti dell'ironia e della parodia.

giovedì 3 novembre, ore 17.30

Cesare Fertonani ed Emilio Sala
Tra critica e storia

Ascoltare il presente significa, tra l'altro, cercare di comprenderlo in una prospettiva critica e storica, mentre il pensiero musicale si costituisce anche attraverso la riflessione che suscita. Con la sua natura proteiforme e sfuggente, la musica del nostro tempo è occasione continua di elaborazioni e riformulazioni teoriche, critiche, storiografiche.

lunedì 14 novembre, ore 17.30

Gianni Garrera
Cantare il mondo e la sua fine

Musica e Verbo: la pronuncia dell'apocalittica moderna. Nel confrontarsi con la parola, la musica di oggi da un lato incarna la cantabilità del mondo, e dall'altro ne indaga i margini, spingendosi nei luoghi in cui il mondo finisce. Formula così una speciale escatologia, in cui la voce diviene farneticante e bestiale, o ammutolisce del tutto.

giovedì 17 novembre, ore 17.30

Angelo Orcalli
Disarmonia prestabilita

Peripezie del suono: nuove grammatiche, l'apertura al rumore e al caso, l'incontro con la tecnologia. Sulle macerie della concezione del cosmo come entità armonica, l'espressione musicale scopre, anche attraverso la tecnologia, la dimensione inarmonica del suono, e schiude prospettive di pensiero inesplorate.

L'ascoltatore che abbia scarsa dimestichezza con la musica del nostro tempo si arrende spesso al senso di disorientamento e di disagio provocato dalla sensazione di non capire che cosa stia succedendo. Normalmente questo smarrimento viene ridotto a un problema di competenza: sono – si dice – opere troppo inconsuete, troppo distanti dalla nostra esperienza di ascolto, per poter essere comprese. In parte è così: la consuetudine all'ascolto e la competenza specifica possono aiutare. Ma le questioni davvero decisive non sono mai appannaggio esclusivo degli specialisti.

Forse, dunque, dovremmo cambiare prospettiva, e pensare che ciò che ci sembra indecifrabile in un'opera d'arte contemporanea appare tale non a causa della troppa distanza, ma, al contrario, a causa della sua vicinanza. E che l'opera è talmente simile a noi, e a ciò che compone la nostra esistenza, che stentiamo a distinguerne i contorni.

Ma quale sarebbe il vantaggio di questa prossimità? Potremmo dire che essa, proprio in quanto esperienza spaesante, ci spinge prepotentemente a cercare in noi stessi gli strumenti per orientarci: strumenti elementari, talmente primari che avevamo dimenticato di possederli. In questo modo ci offre il faticoso privilegio di affacciarsi su un paesaggio che ci appartiene profondamente: insieme inusuale e familiare, intimo e remoto. Come l'arte di ogni tempo, insomma, l'arte contemporanea ci sospinge verso noi stessi in un modo sempre nuovo. E come le generazioni che ci hanno preceduto, noi non siamo risparmiati da tale novità: anzi, essa ci provoca a considerare ogni opera d'arte come se fosse direttamente rivolta a noi stessi. Di fronte a questa vicinanza, la scelta se tapparsi le orecchie oppure no è affidata a ciascuno. Gli itinerari musicali del ciclo "Ascoltare il presente" propongono di tenere le orecchie bene aperte, e restare in ascolto.

Marco Mazzolini

Percorsi di musica d'oggi 2011

In collaborazione con Spazio Sirin

mercoledì 12 ottobre, ore 20.30
Spazio Sirin
via Vela 15

Introduzione di
Angela Ida De Benedictis
e **Giuliano Scabia**

Proiezione
Bruno Maderna, *Satyricon* (1973)
opera da camera su testi di Petronio
libretto di Bruno Maderna e Ian Strasfogel

ORT Orchestra della Toscana
Donato Renzetti, direttore
regia teatrale di Giancarlo Cobelli
regia televisiva di Gianni Di Capua
ripresa dello spettacolo dell'8 luglio 2000
al Teatro Lauro Rossi di Macerata
Produzione RAI
durata: 67'

con il sostegno di



Ingresso libero

Il *Satyricon*, ultima opera di Maderna messa in scena solo qualche mese prima della sua prematura scomparsa, è basato sulla traduzione plurilingue della Cena di Trimalchio e di altri frammenti del *Satyricon* di Petronio. La successione degli eventi è libera e la mobilità regna sovrana, tanto sul piano della forma globale, quanto su quello dell'organizzazione interna dei singoli numeri. Sette i personaggi: il liberto Trimalchio, sua moglie

Fortunata, Habinna e sua moglie Scintilla, il filosofo Eumolpo, due sacerdotesse di Priapo (Quartilla e Criseide). Ogni carattere è sviluppato da Maderna scenicamente grazie a dei numeri di tipo ora didascalico, ora allegorico, ora moraleggiante in un gioco sonoro prismatico che coinvolge azione scenica, voci, strumenti e parti preregistrate su nastro magnetico.

Angela Ida De Benedictis



Bruno Maderna

Percorsi di musica d'oggi 2011

In collaborazione con il Saggiatore

mercoledì 19 ottobre, ore 18
Palazzo Sormani
Sala del Grechetto
via Francesco Sforza, 7

Massimo Mila e Luigi Nono
Nulla di oscuro tra noi
Lettere 1952/1988

Edizione il Saggiatore
a cura di **Angela Ida De Benedictis**
e **Veniero Rizzardi**

Partecipano:
Nuria Schoenberg Nono, Giorgio Pestelli,
Angela Ida De Benedictis, Veniero Rizzardi,
Luca Formenton

in collaborazione con



con il sostegno di



Ingresso libero

Un carteggio che raccoglie trent'anni di lettere, cartoline e telegrammi. Trent'anni di parole e di amicizia tra due delle più importanti personalità della musica contemporanea. La corrispondenza che i due intrattengono fra il 1952 e il 1988 disegna il percorso evolutivo di un rapporto di straordinaria intensità, capace di resistere agli eventi e alle incomprensioni.

A cementare questo sodalizio, una passione civile e politica condivisa, benché a volte su fronti e con esiti divergenti, e il bisogno di dar vita a un discorso critico e artistico innovativo.

Questo eccezionale epistolario è ricostruito dai curatori nel suo sviluppo naturale, in tutta la sua schiettezza e veemenza. Un dialogo privato che si intreccia continuamente con le più importanti vicende culturali della seconda metà del Novecento.



Percorsi di musica d'oggi 2011

In collaborazione con il Conservatorio G. Verdi di Milano
Laboratorio di musica contemporanea diretto da Mauro Bonifacio

martedì 25 ottobre, ore 20.30
Conservatorio G. Verdi
Sala Puccini
via Conservatorio, 12

Concerto-ritratto di Riccardo Malipiero
(1914-2003)

Introduzione di **Quirino Principe**

14 Variazioni di un tema musicale (1938) per pianoforte 7'
Prima esecuzione assoluta

Iacopo Petrosino, pianoforte

Trio (1969) 18'

per pianoforte, violino, violoncello

Lorenzo Derinni, violino

Issei Watanabe, violoncello

Stefano Fiacco, pianoforte

Sei poesie di Dylan Thomas (1958) 11'

per soprano e dieci strumenti

Ljuba Bergamelli, soprano

Konzertstück per Paolo Franci (1974) per violoncello 13'

Luca Colardo, violoncello

Liederétudes (1993) 11'
versione per soprano e undici strumenti
Prima esecuzione assoluta

Sohee Bae, soprano

Ensemble del Laboratorio di musica contemporanea
del Conservatorio G. Verdi di Milano

Giorgio Consolati, flauto

Elisabetta Ruffo, oboe

Daniela Fiorentino, clarinetto e clarinetto basso

Gordon Fantini, fagotto

Stefano Bertoni, corno

Gabriele Lattuada, percussioni

Cesare Zanfini, violino

Lorenzo Derinni, violino

Lorenzo Boninsegna, viola

Issei Watanabe, violoncello

Stefano Morelli, contrabbasso

Davide Pandini, direttore

Ingresso libero

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Un ritratto di Riccardo Malipiero (1914-2003) attraverso alcune tra le sue più belle composizioni cameristiche. Il programma propone due brani solistici, un trio e due brani per voce ed ensemble, scritti in un arco temporale molto esteso, che ben riassumono le principali fasi dell'attività compositiva di Malipiero. È noto come nel primo dopoguerra, insieme a Luigi Dallapiccola e Camillo Togni, egli sia stato tra i primi compositori ad avvertire la necessità di aprire la musica italiana al pensiero e alle tecniche dodecafoniche. Va quindi sottolineato emblematicamente, in tal senso, l'impegno profuso come organizzatore del "Primo Congresso Internazionale per la Musica Dodecafonica", tenutosi a Milano nel Maggio del 1949. In questo programma-ritratto si potranno conoscere, tuttavia, altre sfaccettature della sua identità musicale, misurandone la loro evoluzione nel tempo.

Anche i suoi interessi musicologici e i suoi scritti sono testimonianze di una creatività modernista, che reagisce agli stimoli – non solo musicali – della propria contemporaneità aprendosi alle relazioni con le altre arti. Siano d'esempio le *14 Variazioni* per pianoforte – nate come testo a fronte, riletture o specchi musicali delle omologhe incisioni di Luigi Veronesi (pubblicate nel 1939 dalla Tipografia Lucini) – che ci restituiscono la fisionomia delle sue scelte linguistiche antecedenti all'adesione alla dodecafonia, quando ancora era sotto l'influenza del perfezionamento avvenuto con lo zio Gian Francesco Malipiero. Oppure le *Sei poesie* collegate – nella forma e nell'apparenza visiva – ai simmetrici profili dei testi di Dylan Thomas. Quest'ultimo lavoro, insieme al

Trio, testimonia invece una fase stilisticamente più matura della propria vocazione dodecafonica. La capacità costruttiva, il controllo rigoroso dei materiali si sono sempre armonizzati, in Malipiero, con l'espressività più comunicativa del gesto musicale. I suoi interessi, infatti, si sono spesso orientati verso la ricerca intorno al rapporto parola-musica, fino alla sperimentazione di varie forme di teatro musicale. Significative, a questo proposito, sono state le collaborazioni con importanti poeti e scrittori del proprio tempo, tra cui Giacomo Noventa, nel quale Malipiero ritrova la scarna essenzialità della natia lingua veneta e Dino Buzzati, del quale nel 1962 mette in musica *Battone alla porta* in forma di opera televisiva.

Il *Konzertstück* per violoncello è un brano solistico di ampio respiro, di grande impegno tecnico-strumentale e alto contenuto lirico ed espressivo. La partitura nasce come omaggio musicale per l'amico Paolo Franci, curatore, insieme a Giorgio Lucini – in una splendida veste editoriale del 2004 – di un'antologia di scritti, immagini e frammenti musicali dello stesso Malipiero e di artisti a lui legati che ben disegnano la figura e il percorso artistico di questo grande compositore del Novecento. Le *Liederétudes* si inseriscono, infine, nell'ultima stagione creativa, caratterizzata da una prorompente riscoperta della vocalità (la scintilla fu la conoscenza di Victoria Schneider che diverrà, poi, sua interprete d'elezione e sua seconda moglie). Questi brani si conoscono finora nella stesura per voce e pianoforte, la cui prima esecuzione del 1991 fu curata da Victoria Schneider e dallo stesso Malipiero al pianoforte. Un ulteriore motivo di interesse del programma

qui presentato sta nella proposta, in prima esecuzione assoluta, della versione per voce e undici strumenti che il compositore realizzò nel 1992-93.

Il concerto monografico dedicato a Riccardo Malipiero è una produzione del Conservatorio G. Verdi di Milano in collaborazione con Milano Musica e le Edizioni Suvini Zerboni.

L'esecuzione è affidata ai migliori studenti attualmente iscritti nelle classi di canto, di strumento, di musica da camera, direzione d'orchestra e Laboratorio di musica contemporanea del Conservatorio di Milano.

**Mauro Bonifacio
Gabriele Bonomo**



Riccardo Malipiero

Percorsi di musica d'oggi 2011

In collaborazione con la Civica Scuola di Musica – Fondazione Milano
IRMus – Istituto di Ricerca Musicale

mercoledì 26 ottobre, ore 20.30
Auditorium di Villa Simonetta
via Stilicone, 36

“Eclettico Elettrico”

concerto conclusivo della masterclass di composizione dell'IRMus
a cura di **Giovanni Verrando**
in collaborazione con **RepertorioZero**

Brani selezionati degli allievi
della masterclass

Karlheinz Stockhausen (1928-2007)

Klavierstück XVII “Komet” (1994-99)

per sintetizzatore e nastro

13'

Nasenflügelanz (1983)

per percussioni

8'

RepertorioZero

Jacopo Bigi, *violino elettrico*

Francesco Zago, *chitarra elettrica*

Eleonora Ravasi, *tastiere*

Simone Beneventi, *percussioni*

Fabrizio Rosso, *regia del suono*

Ingresso libero



Karlheinz Stockhausen

La nuova liuteria, il rapporto fra l'armonico e l'inarmonico (o, più comunemente, tra suono e rumore), la formulazione di una diversa grammatica musicale, la trasformazione dei principi della psico-acustica e delle micro-proprietà dei suoni in regole utili per la composizione.

Questi e altri temi caratterizzano l'attività concertistica e la ricerca sul linguaggio che RepertorioZero sviluppa fin dalla sua fondazione nel 2008, in seno al proprio comitato artistico internazionale e nella collaborazione con compositori di tutto il mondo. Gli stessi contenuti hanno animato il confronto con i giovani autori e studenti coinvolti nella masterclass "Eclettico-Elettrico", svolta presso la Scuola Civica di Milano nel 2011.

I brani presentati nel concerto costituiscono una selezione dei lavori che quei giovani compositori hanno elaborato durante la masterclass, affiancati da due opere di Stockhausen di rara esecuzione e da lui pensate per la nuova liuteria: sintetizzatori, percussioni amplificate, suoni di sintesi.

La diversità degli stili proposti dai giovani autori e la molteplicità dei punti di vista che ne emergono narrano di una disciplina musicale che ha lasciato cadere l'affannosa ricerca di una verità unica, favorendo la messa in scena delle differenze e dell'irriducibilità dei singoli immaginari. Un ulteriore tema di modernità.

Giovanni Verrando

Cronologia della vita e delle opere di Helmut Lachenmann

a cura di Raffaele Mellace

1935 Helmut Lachenmann nasce a Stoccarda il 27 novembre.

1955 Entra alla locale Musikhochschule, dove studia pianoforte con Jürgen Uhde e teoria e contrappunto con Johann Nepomuk David.

1956 Scrive *Cinque variazioni su un tema di Franz Schubert* per pianoforte solo.

1957 Agli Internationale Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt conosce Luigi Nono, incontro capitale nella determinazione degli orientamenti stilistici del giovane compositore. Compose *Rondo* per due pianoforti a quattro mani.

1958 A Venezia diventa allievo di composizione di Luigi Nono, presso il quale si trattiene per un intero biennio.

1959 Scrive *Souvenir* per 41 strumenti.

1960 Compose *Due giri*, due studi orchestrali.

1962 Opere di Lachenmann vengono eseguite agli Internationale Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt e alla Biennale di Venezia. Compose *Echo Andante* per pianoforte solo, che introduce con un significativo scritto sulla propria poetica. Risale a questi anni una serie di lavori rimasti inediti: *Fünf Strophen* per nove strumenti, *Tripelsextett* per sei legni, sei ottoni e sei archi (oggi perduto), *Angelion* per quattordici ottoni e due pianoforti, *Introversion I* per sei strumenti, *Introversion II* per ensemble, e *Szenario* per nastro magnetico.

1963 Compose *Wiegenmusik* per pianoforte solo.

1965 Lavora allo Studio di musica elettronica dell'Università di Gand. Scrive il *Trio per archi*. Riceve il Kulturpreis für Musik della Città di Monaco di Baviera.

1966 Insegna Teoria musicale alla Musikhochschule di Stoccarda, incarico che conserva fino al 1970. Compose *Intérieur I* per un percussionista solo, e *Trio fluido* per clarinetto, viola e percussione.

1967 Compose *Consolation I* per dodici voci e percussioni.

1968 Ultima *Notturmo (Musik für Julia)* per piccola orchestra con violoncello solo. Scrive *temA* per flauto, mezzosoprano e violoncello. Riceve il Premio di composizione della Città di Stoccarda.

1969 Scrive la prima versione di *Air* per percussioni e orchestra, e *Pression* per violoncello solo. Ha messo ormai a punto una propria posizione estetica personale, ispirata al concetto di "musique concrète instrumentale".

1970 Si trasferisce alla Scuola Superiore di Pedagogia di Ludwigsburg, dove insegnerà per sei

anni. Scrive *Dal niente (Intérieur III)* per clarinetto solo e *Guero* per pianoforte solo. Intraprende la stesura di *Kontrakadenz* per orchestra, che completerà l'anno seguente. Pubblica nella I annata della «Zeitschrift für Musiktheorie» l'articolo *Klangtypen der neuen Musik* ("Tipologie sonore della nuova musica").

1972 Viene nominato coordinatore del corso di composizione degli Internationale Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt. Tiene masterclass di composizione all'Università di Basilea. Riceve il Premio Bach di Amburgo. Viene eseguito a Brema *Gran Torso* per quartetto d'archi. Compose *Klangschatten – mein Saitenspiel* per 48 archi e tre pianoforti.

1973 Scrive *Fassade* per orchestra.

1975 Nell'ottobre viene eseguito a Donaueschingen *Schwankungen am Rand*, musica per ottoni e archi.

1976 Ottiene la cattedra di composizione alla Musikhochschule di Hannover. Viene eseguito a Saarbrücken *Accanto*, musica per un clarinetista e orchestra.

1977 Compose *Salut für Caudwell* per due chitarre.

1978 Insegna ai Cursos Latinoamericanos de musica contemporanea in Brasile e nella Repubblica Dominicana, e ai *Ferienkurse* di Darmstadt. Completa la composizione di *Les consolations* per sedici voci miste, orchestra e nastro magnetico, con cui porta a compimento il lavoro intrapreso dieci anni prima.

1979 Inizia la stesura di *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, concerto per quartetto d'archi e orchestra, che completa l'anno dopo.

1980 Scrive *Ein Kinderspiel*, sette piccoli pezzi per pianoforte solo.

1981 Viene nominato docente di composizione e teoria musicale alla Musikhochschule di Stoccarda, incarichi che conserverà rispettivamente fino al 1999 e al 1988. Nel corso degli anni Ottanta tiene regolarmente seminari in Europa, nelle Americhe e in Giappone. Inizia a lavorare a *Harmonica*, musica per grande orchestra e tuba.

1985 Completa *Ausklang*, musica per pianoforte con orchestra e inizia la composizione di *Mouvement (– vor der Erstarrung)* per ensemble.

1986 Scrive *Toccatina*, studio per violino solo. Intraprende la stesura di *Allegro sostenuto* per clarinetto, violoncello e pianoforte.

1987 Nel dicembre viene eseguito a Saarbrücken *Staub* per orchestra.

1989 Completa *Tableau* per orchestra. Scrive il *II. Streichquartett* (“*Reigen seliger Geister*”) per quartetto d’archi.

1992 Compone “... *zwei Gefühle ...*”, *Musik mit Leonardo* per due voci recitanti ed ensemble.

1994 Scrive la seconda versione di *Air* per percussioni e orchestra.

1996 Ultima la composizione, intrapresa nel 1990, della musica con immagini *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (“La piccola fiammiferaia”), per due soprani, otetto d’archi, coro, orchestra e nastro magnetico, su libretto proprio dalla fiaba omonima di Hans Christian Andersen e da testi di Leonardo da Vinci e Gudrun Ensslin, rappresentata nel gennaio successivo ad Amburgo. Esce a Wiesbaden il volume *Musik als existentielle Erfahrung*, una raccolta, curata da Josef Häusler, di trent’anni (1966-1995) di scritti di Helmut Lachenmann.

1997 Ottiene il Premio per la musica della Fondazione Ernst-von-Siemens. Intraprende la stesura di *Serynade* per pianoforte solo, di cui proporrà nel 2000 una versione ampliata.

1999 Compone *NUN* per flauto, trombone, coro maschile e orchestra.

2001 Nel novembre viene eseguito a Melbourne il *III Quartetto “Grido”*, riproposto in una versione rivista la primavera seguente. L’Università di Hannover gli conferisce la laurea *honoris causa*. Inaugura un rapporto decennale col Collegio delle Scienze di Berlino.

2004 Ultima *Schreiben* per orchestra. Realizza *Double (Grido II)*, rielaborazione per orchestra d’archi del *III Quartetto*. Viene pubblicata un’edizione aggiornata dell’antologia *Musik als existentielle Erfahrung*.

2005 È *composer in residence* presso il Festival di Lucerna. Scrive *Concertini* per ensemble.

2006 La regista Bettina Ehrhardt realizza il film “... *wo ich noch nie war*”: *Der Komponist Helmut Lachenmann* (“...dove non sono stato”: Il compositore Helmut Lachenmann).

2008 È *visiting professor* presso l’Università di Harvard. Riceve il “Leone d’oro” alla carriera dal 52° Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia.

Ultima ... *got lost...* per soprano e pianoforte.

2011 Ottiene il Premio “Confini della conoscenza” della Fondazione spagnola BBVA nella categoria “Musica contemporanea”.

Catalogo delle opere di Helmut Lachenmann

a cura di Raffaele Mellace

Le opere di Helmut Lachenmann, ordinate cronologicamente in questa sede secondo la data di ultimazione, sono pubblicate da Breitkopf & Härtel tranne ove altrimenti indicato.

Cinque variazioni su un tema di Franz Schubert (1956)

per pianoforte solo

Prima esecuzione: Stoccarda, 1957 (Jost Cramer)

Durata: 10'

Rondo (1957)

per due pianoforti a quattro mani

Prima esecuzione: Stoccarda, 12 marzo 1958 (Gunilde Cramer, l'Autore)

Durata: 14'

Inedito

Souvenir (1959)

per 41 strumenti

Prima esecuzione: Stoccarda, 11 novembre 1994 (WDR Sinfonieorchester Köln, dir. Ladislav Kupkovic)

Organico: 6 tecnici del suono – 6 fl. (anche 6 ott.), 6 cl. (anche cl.a., cl. in mib e cl.b.) – xyl. – pf. – 11 vle, 8 vc., 8 cb.

Durata: 15'

Due giri (1960)

due studi orchestrali

Inedito

Tripelsextett (190/61)

per sei legni, sei ottoni e sei archi

Inedito, oggi perduto

Cinque strofe (Fünf Strophen) (1961)

per nove strumenti

Prima esecuzione: Venezia, 13 aprile 1962 (Gruppo strumentale del Teatro La Fenice, dir. Daniele Paris)

Organico: fl., cl.b., cor., trb., tp., vibr., pf., vla, cb.

Inedito

Echo Andante (1962)

per pianoforte solo

Prima esecuzione: Darmstadt, 18 luglio 1962 (l'Autore)

Durata: 12'

Angelion (1962/63)

per 14 ottoni e due pianoforti

Inedito

Introversion I (1963)

per sei strumenti

Prima esecuzione: Darmstadt, 19 luglio 1964 (cl. Heinz Deinzer, trb. Pierre Pollin, perc. Karl Rossmann, harm. Alfons Kontarsky, a. Francis Pierre, cb. Georg Nothdorf, dir. Bruno Maderna)

Organico: cl., trb., perc., harm., a., cb.

Inedito

Wiegenmusik (1963)

per pianoforte solo

Prima esecuzione: Darmstadt, 1° aprile 1964 (l'Autore)

Durata: 4'

Introversion II (1964)

per ensemble cameristico

Prima esecuzione: Monaco di Baviera, 23 febbraio 1966 (cl. Heinz Schoeder, harm. l'Autore, a. Marianne Oberascher, perc. Karl Peinkofer, Hermann Gschwendtner e Matthias Holm, dir. Jochem Slothouwer)

Organico: cl., trb., 3 perc., harm., a.

Inedito

Szenario (1965)

per nastro magnetico

Prima esecuzione: Radio Belga BRT 3, 20 giugno 1965 (Studio di psicoacustica e di musica elettronica dell'Università di Gand)

Durata: 12'

Inedito

Trio per archi (Streichtrio) (1965)

per violino, viola e violoncello

Prima esecuzione: Gand, 29 marzo 1966 (Società Cameristica Italiana)

Durata: 10'

Editore: Edition Modern

Intérieur I (1966)

per percussione

Prima esecuzione: Santa Fe, 14 agosto 1967 (Michael W. Ranta)

Durata: 14'

Editore: Edition Modern

Trio fluido (1966/67)

per clarinetto, viola e percussione

Prima esecuzione: Monaco di Baviera, 5 marzo 1968 (cl. Eduard Brunner, vla Franz Schessl, perc. Michael W. Ranta, dir. l'Autore)

Consolation I (1967)

per dodici voci e percussioni

Prima esecuzione: Brema, 3 maggio 1968 (Schola Cantorum Stuttgart, perc. Siegfried Fink, Karl Peinkofer, Michael W. Ranta e Hermann Gschwendtner, dir. Clytus Gottwald)

Organico: 3 s., 3 a., 3 t., 3 b. – 4 perc.

Durata: 10'

Notturmo (Musik für Julia) (1966/68)

per piccola orchestra con violoncello solo

Prima esecuzione: Bruxelles, 25 aprile 1969 (vc. Italo Gomez, BRT Philharmonic Orchestra, dir. Gianpiero Taverna)

Organico: vc. – 2fl. (anche ott.) – trb. – tp., 3 perc. – a. – 6 vn. I, 4 vn. II, 4 vle, 3 vc., 2 cb.

Durata: 15'

Consolation II (1968)

per coro di sedici voci

Prima esecuzione: Basilea, 15 giugno 1969 (Schola Cantorum Stuttgart, dir. Clytus Gottwald)

Organico: 4 s., 4 a., 4 t., 4 b.

Durata: 6'30"

temA (1968)

per flauto, mezzosoprano e violoncello

Prima esecuzione: Stoccarda, 19 febbraio 1969 (Stuttgarter Trio: fl. Gerhard Braun, ms. Hanna Aurbacher, vc. Werner Taube)*Durata:* 14'**Pression** (1969)

per violoncello solo

Prima esecuzione: Como, 30 settembre 1970 (vc. Italo Gomez)*Durata:* 9'**Dal niente (Intérieur III)** (1970)

per clarinetto solo

Prima esecuzione: Norimberga, 4 giugno 1970 (cl. Eduard Brunner)*Durata:* 12'**Guero** (1970; rev. 1988)

per pianoforte solo

Prima esecuzione: Amburgo, 1° dicembre 1970 (pf. Peter Roggenkamp)*Durata:* 3'**Kontrakadenz** (1970/71)

per orchestra

Prima esecuzione: Stoccarda, 23 aprile 1971 (Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, dir. Michael Gielen)*Organico:* ott., 3 fl. (anche 2 ott.), 4 ob., 3 cl. (anche cl.b.), 2 fg. (anche cfg.) – 8 cor., 3 trb., 3 trb.ni, tb. – tp., 6 perc. – a., chit.el. – pf., org.el. – 4 esecutori aggiuntivi – 4 suonatori di testate di fl. dir. – 14 vn. I, 12 vn. II, 10 vle, 8 vc., 6 cb. – nastro*Durata:* 18'**Gran Torso** (1971; rev. 1976 e 1988)

per due violini, viola e violoncello

Prima esecuzione: Brema, 6 maggio 1972 (Società Cameristica Italiana: vn. Ivan Rayower e Umberto Olivetti, vla Emilio Poggioni, vc. Italo Gomez)*Prima esecuzione versione 1976:* Witten, 23 aprile 1978 (Berner Streichquartett: vn. Alexander van Wijnkoop ed Eva Zurbrügg, vla Henrik Crafoord, vc. Walter Grimmer)*Durata:* 23'**Montage** (1971)

per clarinetto, pianoforte e violoncello

Prima esecuzione: 26 gennaio 1971, Francoforte sul Meno (cl. Bernd Konrad, pf. Carol Morgan, vc. Hans-Peter Jahn)*Inedito***Klangschatten – mein Saitenspiel** (1972)

per 48 archi e tre pianoforti

Prima esecuzione: Amburgo, 20 aprile 1972 (pf. Gerhard Gregor, Peter Roggenkamp e Zsigmond Szatmáry, Symphonieorchester des Norddeutschen Rundfunks, dir. Michael Gielen)*Organico:* 3 pf. – 12 vn. I, 12 vn. II, 10 vle, 8 vc., 6 cb.*Durata:* 25'**Fassade** (1973)

per orchestra

Prima esecuzione: Bonn, 22 settembre 1973 (WDR Sinfonieorchester Köln, dir. Kazuyoshi Akiyama)*Organico:* ott., 3 fl. (anche 3 ott.), 4 ob., 3 cl., cl.b., 3 fg., cfg. – 6 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. – tp., 6 perc. – a., 2 chit. – 2 pf., org. el. – 8 esecutori aggiuntivi – 12 vn. I, 12 vn. II, 10 vle, 8 vc., 8 cb. – nastro*Durata:* 20'**Due studi** (1973-1974)

per violino solo

*Ritirato dal catalogo***Schwankungen am Rand** (1974/75)

per orchestra

Prima esecuzione: Donaueschingen, 17 ottobre 1975 (SWR Sinfonieorchester Baden-Baden, dir. Ernest Bour)*Organico:* 4 trb., 4 trb.ni – 4 lastre del tuono – 2 chit.el. – 2 pf. – 4 vn. e 2 viole in sala – 20 vn., 8 vle – 6 tecnici del suono*Durata:* 33'**Accanto** (1975/76)

musica per un clarinettista e orchestra

Prima esecuzione: Saarbrücken, 30 maggio 1976 (cl. Eduard Brunner, Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks, dir. Hans Zender)*Organico:* cl. – 2 fl. (anche ott.), 3 cl., cfg. – 2 trb., 2 trb.ni, tb. – tp., 2 perc., xylom. – chit.el. – pf. – 20 vn., 8 vle, 6 vc., 4 cb. – nastro*Durata:* 26'**Salut für Caudwell** (1977)

per due chitarre

Prima esecuzione: Baden-Baden, 3 dicembre 1977 (chit. Wilhelm Bruck e Theodor Ross)*Durata:* 30'**Les Consolations** (1967/68-1977/78)

per sedici voci miste, orchestra e nastro magnetico

Prima esecuzione: Darmstadt, 10 agosto 1978 (Südfunk-Chor, dir. Clytus Gottwald, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, dir. Peter Eötvös)*Organico:* 4 s., 4 a., 4 t., 4 b. – 4 fl. (anche ott.), 3 ob., 3 cl. (anche cl.b.), 3 fg. (anche cfg.) – 4 cor., 3 trb., 3 trb.ni, tb. – tp., 6 perc. – 2 a. – 2 pf. – 10 vn. I, 10 vn. II, 10 vle, 6 vc., 4 cb.*Durata:* 38'**Tanzsuite mit Deutschlandlied** (1979/80)

concerto per quartetto d'archi e orchestra

Prima esecuzione: Donaueschingen, 18 ottobre 1980 (Berner Streichquartett: vn. Alexander von Wijnkoop e Christine Ragaz, vla Henryk Crafoord, vc. Walter Grimmer, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden, dir. Sylvain Cambreling)*Organico:* 2 vn., vla, vc. – 4 fl. (anche 4 ott., fl.c.), 3 ob., 3 cl., cl.b., 3 fg., cfg. – 4 cor., 3 trb., 3 trb.ni, tb. – 4 perc. – a. – pf. – 10 vn. I, 10 vn. II, 8 vle, 8 vc., 6 cb.*Durata:* 36'

Ein Kinderspiel (1980)

sette piccoli pezzi per pianoforte solo

Prima esecuzione: Toronto, 17 febbraio 1982 (pf. Akiko Lachenmann)*Durata:* 17'**Harmonica** (1981/83)

musica per grande orchestra e tuba

Prima esecuzione: Saarbrücken, 15 maggio 1983 (tb. Richard Nahatzki, Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks, dir. Hans Zender)*Organico:* tb. – 4 fl. (anche 4 ott.), 4 ob., 3 cl., cl.b., 3 fg. (anche cfg.), cfg. – 4 cor., 4 trb., 3 trb.ni, trb.ne b., b.tb. – 5 perc., 3 perc. in sala – a. – pf., cel., org. el. – 12 vn. I, 12 vn. II, 10 vle, 8 vc., 8 cb.*Durata:* 31'**Mouvement (– vor der Erstarrung)** (1983/84)

per ensemble

Prima esecuzione: Parigi, 12 novembre 1984 (Ensemble Intercontemporain, dir. Peter Eötvös)*Organico:* fl. (anche ott.), fl.c. (anche ott.), 2 cl. (anche cl.b.), cl.b. – 2 trb. – tp., 2 xylom. – 3 o 1 esecutore aggiuntivo – 2 vle, 2 vc., cb.*Durata:* 24'**Ausklang** (1984/85)

musica per pianoforte con orchestra

Prima esecuzione: Colonia, 18 aprile 1986 (pf. Massimiliano Damerini, WDR Sinfonieorchester Köln, dir. Peter Eötvös)*Organico:* pf. – 2 fl. (anche 2 ott.), fl.c. (anche ott.), 3 ob., 3 cl., cl.b., 3 fg., anche cfg. – 4 cor., 3 trb., 3 trb.ni, tb. – 4 perc. – a. – pf. – 12 vn. I, 12 vn. II, 10 vle, 8 vc., 8 cb.*Durata:* 50'**Terza voce per l'Invenzione a due voci in Re minore BWV 775 di J.S. Bach** (1985)

per tre parti non determinate

Prima esecuzione: Monaco di Baviera, 1986 (pf. Gunilde Cramer e Yukiko Sugawara)*Durata:* 2'**Toccatina** (1986)

per violino solo

Prima esecuzione: Stoccarda, 20 maggio 1988 (vn. Joachim Schall)*Durata:* 3'**Staub** (1985/87)

per orchestra

Prima esecuzione: Saarbrücken, 19 dicembre 1987 (Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks, dir. Myung-Whun Chung)*Organico:* ott., fl. c., 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., cfg. – 4 cor., 2 trb., 3 trb.ni – 3/4 perc. – 12 vn. I, 12 vn. II, 10 vle, 8 vc., 8 cb.*Durata:* 20'**Allegro sostenuto** (1986/88)

per clarinetto (anche clarinetto basso), violoncello e pianoforte

Prima esecuzione: Colonia, 3 dicembre 1989 (cl. Eduard Brunner, pf. Gerhard Oppitz, vc. Walter Grinner)*Durata:* 32'**Tableau** (1988/89)

per orchestra

Prima esecuzione: Amburgo, 4 giugno 1989 (Stadt Orchester Hamburg, dir. Gerd Albrecht)*Organico:* 4 fl. (anche 4 ott.), 4 ob., 3 cl., cl.b., 3 fg., cfg. – 8 cor., 4 trb., 4 trb.ni, tb. – tp., 4 perc. – a. – pf. – 12 vn. I, 12 vn. II, 10 vle, 8 vc., 8 cb.*Durata:* 12'**II. Quartetto d'archi ("Reigen seliger Geister")** (1989)

per due violini, viola e violoncello

Prima esecuzione: Ginevra, 28 settembre 1989 (Arditti Quartet)*Durata:* 28'**"... zwei Gefühle ...", Musik mit Leonardo** (1992)

per due voci recitanti ed ensemble

Prima esecuzione: Stoccarda, 9 ottobre 1992 (Ensemble Modern, dir. Peter Eötvös)*Organico:* 2 rec. – fl.c. (anche ott.), fl.b., cl. in Mi, cl.b., cl.cb., cfg. – 2 trb., trb.ne, tb. – 2 perc. – a., chit. – pf. – 2 vn., 2 vle, 2 vc., cb.*Durata:* 23'**Air** (1968/69-1994)

per percussioni e orchestra

Prima esecuzione (versione originaria): Francoforte, 1° settembre 1969 (perc. Michael W. Ranta, Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks, dir. Lukas Foss)*Prima esecuzione (seconda versione):* Graz, 8 ottobre 1994 (perc. Christian Dierstein, Staatsorchester Stuttgart, dir. Lothar Zagrosek)*Organico:* perc. – 4 fl. (anche 4 ott. e fl.c.), 4 cl., 2 fg., cfg. – 4 cor., 3 trb., 3 trb.ni, tb. – 4 perc. – a., chit.el. – pf., org.el. – 14 vn. I, 12 vn. II, 10 vle, 8 vc., 7 cb. – 2 esecutori aggiuntivi*Durata:* 20'**Das Mädchen mit den Schwefelhölzern ("La piccola fiammiferaia")** (1990/96)

musica con immagini per due soprani, otetto d'archi, coro, orchestra e nastro magnetico

su libretto proprio dalla fiaba omonima di Hans Christian Andersen e da testi di Leonardo da Vinci e Gudrun Ensslin

Prima esecuzione: Amburgo, 26 gennaio 1997 (Hamburgische Staatsoper, regia e scene Achim Freyer, dir. Lothar Zagrosek)*Organico:* 2 s. – 4 s., 4 a., 4 t., 4 b. – shō – 4 fl. (anche ott. e fl.c.), 4 ob., 4 cl. (anche cl.b.), 4 fg. (anche cfg.) – 8 cor., 4 trb., 4 trb.ni, 2 tb. – 2 tp., 5 perc., 2 xylom., 2 vibr. – 2 a., 2 chit.el. – 2 pf., cel., org.el. – 4 vn., 2 vle, 2 vc. soli, 10 vn. I, 10 vn. II, 8 vle, 6 vc., 4 cb. – nastro, 6 tecnici del suono*Durata:* intera serata

NUN (1999; rev. 2002)

per flauto, trombone, coro maschile e orchestra

Prima esecuzione (versione originaria): Colonia, 20 ottobre 1999 (fl. Gaby Pas-Van Riet, trb.ne Mike Svoboda, Neue Vocalsolisten Stuttgart, WDR Sinfonieorchester Köln, dir. Jonathan Nott)

Prima esecuzione (versione rivista): Berlino, 17 gennaio 2003 (fl. Gaby Pas-Van Riet, trb.ne Mike Svoboda, Stuttgarter Vokalsolisten, Berliner Sinfonieorchester, dir. Johannes Kalitzke)

Organico: fl. (anche fl.b.), trb.ne – 4 t., 4 b. – 3 fl. (anche ott.), 4 ob., 3 cl., 2 fg., cfg. – 4 cor., 3 trb., 2 tb. – 3 perc. – a., chit.el. – 2 pf. – 8 vn. I, 8 vn. II, 8 vle, 8 vc., 8 cb.

Durata: 38'

SERYNADE (1997-2000)

per pianoforte solo

Prima esecuzione (parziale): Akiyoshidai, 27 luglio 1998 (Yukiko Sugawara)

Prima esecuzione (completa): Stoccarda, 13 febbraio 2000 (Yukiko Sugawara)

Durata: 30'

Sakura (2000)

variazioni su un canto popolare giapponese

per sassofono, percussioni e pianoforte

Prima esecuzione: Colonia, 18 febbraio 2001 (Trio Accanto)

Durata: 6'

III. Quartetto d'archi "Grido" (2001; rev. 2002)

per 2 violini, viola e violoncello

Prima esecuzione (versione originaria): Melbourne, 2 novembre 2001 (Arditti Quartet)

Prima esecuzione (versione rivista): Witten, 27 aprile 2002 (Arditti Quartet)

Durata: 28'

Schreiben (2003; rev. 2005)

per orchestra

Prima esecuzione: Tokyo, 4 dicembre 2003 (Tokyo Symphony Orchestra)

Organico: 3 fl. (anche 3 ott., fl.c. e fl.b.), 4 ob., 3 cl. – 4 cor., 3 trb., 3 trb.ni, 2 tb. – 5 perc. – 2 pf. – 8 vn. I, 8 vn. II, 8 vle, 8 vc., 8 cb.

Durata: 28'

Double (Grido II) (2004/5)

rielaborazione per orchestra d'archi del *III Quartetto d'archi "Grido"*

Prima esecuzione: Lucerna, 5 settembre 2005 (Ensemble della Lucerne Festival Academy, dir. Matthias Hermann)

Organico: 8 vn. I, 8 vn. II, 8 vle, 8 vc., 8 cb.

Durata: 28'

Concertini (2005)

Musica per ensemble

Prima esecuzione: Lucerna, 25 agosto 2005 (Ensemble Modern, dir. Brad Lubman)

Organico: 2 fl. (anche 2 ott. e 2 fl.b.), 4 ob., 2 cl. (anche 2 cl.b.) – 2 cor. (anche 2 trb. in do), 2 trb. in do (anche 2 trb. in mib), trb.ne (anche trb. in do), tb. – 2 perc. – a., chit. – pf. – 2 vn., 2 vle, 2 vc., cb.

Durata: 40'

... got lost... (2007/8)

per soprano e pianoforte

Prima esecuzione: Monaco di Baviera, 24 aprile 2008 (s. Sarah Leonard, pf. Rolf Hind)

Durata: 8'40''

Indice

11	Presentazione
12	Programma generale
19	Helmut Lachenmann <i>Introduzione di Gianmario Borio</i>
27	Concerto n. 1 <i>Testo di Paolo Petazzi</i>
35	Concerto n. 2 <i>Testi di Pietro Cavallotti e Alfonso Alberti</i>
43	Concerto n. 3 <i>Testo di Angela Ida De Benedictis</i>
53	Concerto n. 4 <i>Testo di Ingrid Pustijanac</i>
61	Concerto n. 5 <i>Testo di Alessandro Melchiorre</i>
71	Concerto n. 6 <i>Testi di Giorgio Pestelli e Marco Mazzolini</i>
79	Concerto n. 7 <i>Testo di W. Edwin Rosasco</i>
91	Concerto n. 8 <i>Testo di Marco Mazzolini</i>
99	Concerto n. 9 <i>Testo di Alvise Vidolin</i>
109	Concerto n. 10 <i>Testi di Candida Felici e Javier Torres Maldonado</i>
115	Approfondimenti e variazioni
125	Cronologia della vita e delle opere di Helmut Lachenmann <i>a cura di Raffaele Mellace</i>
127	Catalogo delle opere di Helmut Lachenmann <i>a cura di Raffaele Mellace</i>

Edizioni del Teatro alla Scala

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Coordinatore scientifico
e responsabile editoriale
Franco Pulcini

Il volume *Helmut Lachenmann/Percorsi di Musica d'oggi 2011*
è a cura di Luciana Pestalozza
e Cecilia Balestra

Redazione
Anna Paniale
Giancarlo Di Marco

Progetto grafico
Emilio Fioravanti
Annamaria Pecchillo
G&R Associati

In copertina: foto di Helmut Lachenmann, di Marion Kalter.

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

Finito di stampare nel mese di settembre 2011
presso le Pinelli Printing srl - Milano

© Copyright 2011, Teatro alla Scala

Prezzo del volume
€ 10,00 (IVA inclusa)



www.fondazionecriplo.it

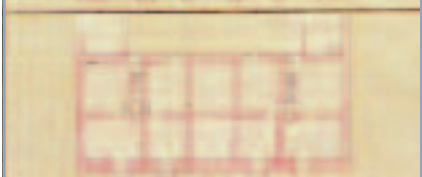
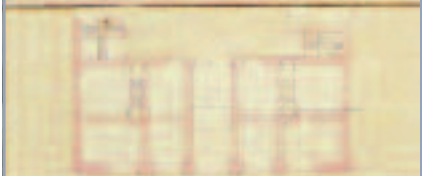
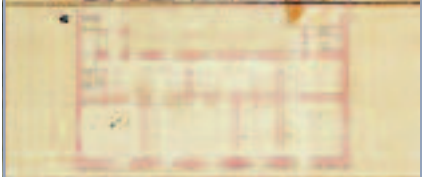
Diamo credito ai migliori
progetti non profit per la cultura.
Eppure non siamo una banca.



fondazione
c a r i p l o

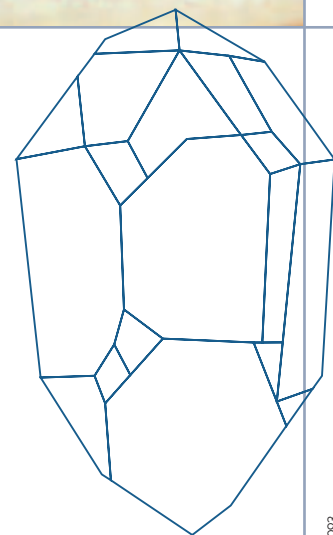
DIAMO UN FUTURO ALLE IDEE

Investire in iniziative progettuali per contribuire a migliorare la qualità della vita



La Fondazione Banca del Monte di Lombardia è una Fondazione di origine bancaria, sorta nel luglio 1992 a seguito dello scorporo dell'attività bancaria conferita nella "Banca del Monte di Lombardia S.p.A."

La Fondazione eroga contributi esclusivamente a favore di enti pubblici ed enti privati, senza scopo di lucro e sul territorio lombardo, che perseguono un interesse pubblico, sostenendo iniziative e progetti inerenti i settori del Volontariato Filantropia e Beneficenza, dell'Educazione Istruzione e Formazione, dello Sviluppo Locale ed Edilizia Popolare Locale, dell'Arte Attività e Beni Culturali, nonché della Ricerca Scientifica e Tecnologica, della Protezione e Qualità Ambientale, e della Salute Pubblica Medicina Preventiva e Riabilitativa. Perseguendo esclusivamente scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico opera con la funzione, diretta o mediata, di far crescere la società civile, di prevenire, correggere e migliorare aspetti specifici della realtà sociale, di affrontare bisogni emergenti della vita comunitaria.



ALDO POLI
PRESIDENTE DELLA
FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA



**FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA**



Settembre
Musica

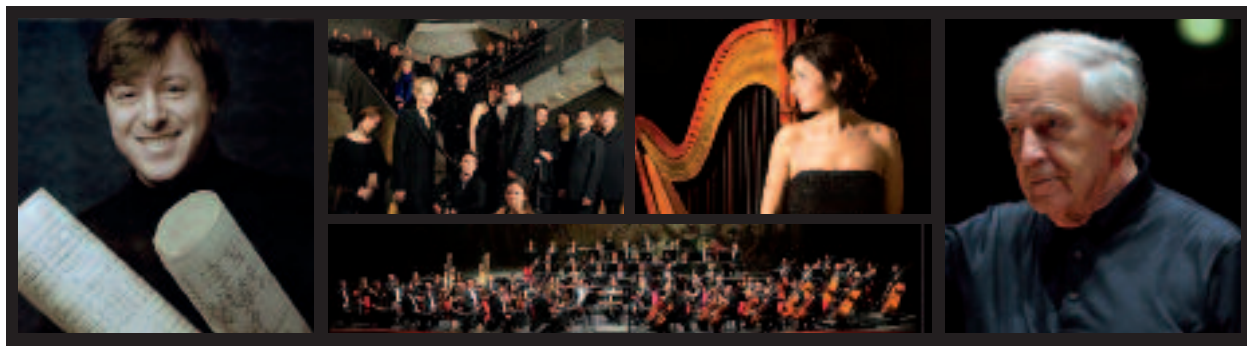
Torino Milano
Festival Internazionale
della Musica

03_22 settembre 2011
Quinta edizione

www.mitosettembremusica.it

Si vous Boulez

Concerti di musica contemporanea al Festival MITO



5.IX Teatro Dal Verme, ore 21

London Sinfonietta
David Atherton, direttore
Monica Germino, violino
Musiche di Louis Andriessen, Harrison Birtwistle,
Matteo Franceschini, Fabio Vacchi
Prime esecuzioni assolute commissionate dal Festival MITO
Ingresso gratuito

**6.IX Teatro Elfo Puccini
Sala Shakespeare, ore 17**

Viaggio in Italia - Nuovo canzoniere italiano
Alda Caiello, soprano
Maria Grazia Bellocchio, pianoforte
Ingresso gratuito

8.IX Museo del Novecento, ore 15-18

Concerto Promenade
Roberto Giaccaglia, fagotto
Floriano Rosini, trombone
Sentieri selvaggi
Musiche di Berio, Castiglioni, Petrassi,
Maderna, Donatoni, Manzoni
Ruggero Laganà, clavicembalo
Musiche di Bach, Donatoni,
Berio, Purcell, Ligeti
Ingresso gratuito

8.IX Auditorium San Fedele, ore 21

Lorna Windsor, soprano
Alfonso Alberti, pianoforte
Quartetto di Cremona
Musiche di Schönberg
Ingresso gratuito

**10.IX Conservatorio di Milano
Sala Verdi, ore 21**

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Tito Ceccherini, direttore
Sonia Turchetta, voce
Qi Yao, zheng
Musiche di Arvo Pärt, Ivan Fedele,
Salvatore Sciarrino, Guo Wenjing
Prime esecuzioni assolute commissionate dal Festival MITO
Ingresso gratuito

**12.IX Auditorium di Milano
Fondazione Cariplo, ore 21**

Filarmonica '900
Daniel Kawka, direttore
Trio Vocale dell'Ensemble L'arsenale
Musiche di Francesco Antonioni,
Pascal Dusapin, Toshio Hosokawa,
Fabio Nieder, Michael Daugherty
Prime esecuzioni assolute commissionate dal Festival MITO
Ingresso gratuito

20.IX Palazzo Reale, ore 22

Karl Stockhausen, *Mantra*
Antonio Ballista, Bruno Canino, pianoforti
Ingresso gratuito

**22.IX Conservatorio di Milano
Sala Verdi, ore 21**

Pierre Boulez
Pli selon pli (Portrait de Mallarmé),
per soprano e orchestra
Ensemble intercontemporain
Pierre Boulez, direttore
Barbara Hannigan, soprano
Posto unico numerato € 20

Il programma del Festival MITO
su www.mitosettembremusica.it

Biglietteria Milano
Urban Center
Galleria Vittorio Emanuele 11/12
tel. +39.02.88464725/748

Internet
www.mitosettembremusica.it
www.vivaticket.it
Call Center 899.666.805

L'App di MITO a Milano
è disponibile su App Store



Il Festival MITO aderisce al progetto Impatto Zero®.
Le emissioni di CO2 sono state compensate
con la creazione e tutela di foreste in Costa Rica
e la piantumazione lungo il Naviglio Grande
nel Comune di Milano.

<p>Un progetto di</p> <p>Comune di Milano</p> <p>Città di Torino</p>	<p>Realizzato da</p> <p>Associazione per il Festival Internazionale della Musica di Milano</p> <p>Fondazione per la Musica Musicisti Torino</p>	<p>Con il sostegno di</p> <p>Regione Lombardia</p> <p>Comune di Milano</p> <p>Comune di Torino</p>	<p>I Partner del Festival</p> <p>CAMERA DI COMMERCIO MILANO Partner Istituzionale</p> <p>CAMERA DI COMMERCIO PADOVA Partner Istituzionale</p> <p>INTESA SANPAOLO</p> <p>Allianz</p> <p>Enel</p> <p>eni</p> <p>Compagnia di San Paolo</p>	<p>Sponsor</p> <p>STREPO</p> <p>PIRELLI</p> <p>INTESA SANPAOLO</p> <p>CITTÀ DI TORINO</p>	<p>Media partner</p> <p>CORRIERE DELLA SERA</p> <p>LA STAMPA</p> <p>Rai radio 3</p> <p>Rai radio 4</p> <p>TG5</p>	<p>Sponsor tecnici</p> <p>ATM</p> <p>STI</p> <p>FERROVIE ITALIANE</p> <p>FAI</p> <p>FNM</p> <p>ACQUAFREDDA e PELLEGRINO</p> <p>MTO</p>	<p>4</p> <p>EIP</p> <p>ESPERIENZA ITALIA 150</p>
--	---	--	--	---	---	--	--



Vicino ai medici,
farmacisti e pazienti,
**per migliorare
la qualità della vita.**

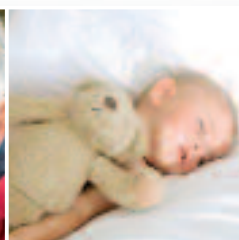




FOTO: DIRK VOGEL

SENTRIX ITALIA

LA DIFFERENZA TRA CURARE E PRENDERSI CURA.

Da un'azienda farmaceutica ci si aspettano risposte efficaci ed efficienti alla domanda di salute. La ricerca meticolosa, la competenza scientifica possono tracciare le coordinate, ma per raggiungere le persone, serve molto di più. Occorrono passione, coinvolgimento, sensibilità. È l'attitudine che distingue noi di Takeda Italia Farmaceutici e che ci avvicina ai medici e ai loro pazienti. Un'attitudine in grado di fare la differenza. La differenza che c'è tra curare e prendersi cura.



Takeda Italia Farmaceutici S.p.A.

PASSIONE PER LA RICERCA, AMORE PER LA VITA.

Orientati nella ricerca

A large school of blue fish swimming in the ocean, with one yellow fish standing out in the center.

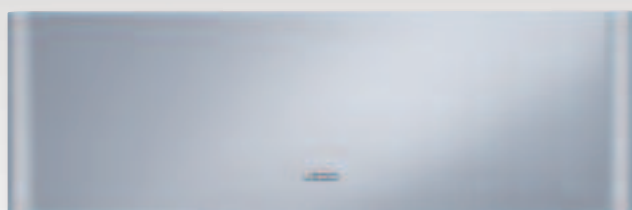
Specialisti in Psichiatria

Pionieri in Neurologia

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

Climatizzatori Daikin

Il clima ideale
per la musica d'autore



Daikin Emura



DAIKIN
Il clima per la vita.

www.daikin.it

MARSH

Gestire il **rischio**

**Ottimizzando la gestione del rischio
Marsh aiuta i propri Clienti a creare
opportunità.**

**Leadership, Knowledge, Solutions...
Worldwide.**

Marsh S.p.A.

Sede legale e Direzione Generale: Viale Bodio, 33 - 20158 Milano - www.marsh.it

Marsh è leader a livello globale nei servizi assicurativi e di risk management. Con oltre 650 dipendenti, Marsh è presente su tutto il territorio nazionale in 15 città (Milano, Torino, Genova, Brescia, Cremona, Padova, Mantova, Bologna, Udine, Ancona, Roma, Napoli, Cagliari, Catania, Trapani).

Marsh fa parte del Gruppo Marsh & McLennan Companies - realtà globale di servizi professionali attiva nei settori della gestione dei rischi, dell'assicurazione e della consulenza, con 50.000 dipendenti in oltre 100 paesi.

CLASSICA

DIRETTORE SARAI TU.



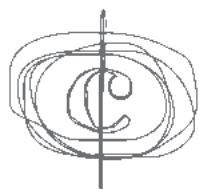
ABBONATI A CLASSICA

IL CANALE TELEVISIVO DEDICATO ALLA GRANDE MUSICA

AVRAI 24 ORE AL GIORNO DI:

- concerti sinfonici
- opere liriche
- danza classica e moderna
- musica da camera
- documentari
- musica contemporanea
- film, musical
- jazz

LA GRANDE MUSICA CONQUISTA IL PICCOLO SCHERMO



classica

www.classica.tv



immersiti nel mondo della grande musica

Sottoscrivi ora
il tuo abbonamento
alla rivista:
una voce libera
della cultura
musicale

UN ANNO
€ 84,00
(solo per l'Italia
spese postali incluse)
invece di
€ 120,00

Amadeus

www.amadeusonline.net/abbonamento.php

Nei cd esclusivi
interpreti straordinari
registrazioni inedite



20° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

Percorsi di Musica d'Oggi 2011



Aldo Clementi
Halleluja (Variazioni sul Corale)
per orchestra
Teatro Dal Verme
sabato 8 ottobre



Valerio Sannicandro
Constructa
per sette strumenti
Teatro Elfo Puccini
lunedì 10 ottobre



Federico Gardella
Im Freien zu spielen
per clarinetto, violino,
violoncello e pianoforte
Auditorium San Fedele
sabato 22 ottobre



Alessandro Solbiati
Suite da "Le réveil de mon âme"
per dodici voci soliste
Teatro Elfo Puccini
lunedì 24 ottobre



Stefano Gervasoni
Se taccio, il duol s'avanza
Madrigali per violino e dodici
voci soliste
Teatro Elfo Puccini
lunedì 24 ottobre



Concerto-ritratto di
Riccardo Malipiero (1914-2003)
Conservatorio "G. Verdi"
Sala Puccini
martedì 25 ottobre



Nicola Sani
I binari del tempo
per flauto e nastro magnetico
Auditorium San Fedele
sabato 5 novembre



Luciano Berio
Thema (Omaggio a Joyce)
per nastro magnetico
Auditorium San Fedele
sabato 5 novembre



Martino Traversa
Bianco, ma non troppo
per flauto basso e nastro magnetico
Auditorium San Fedele
sabato 5 novembre



Edizioni Suvini Zerboni · SugarMusic S.p.A.

Galleria del Corso, 4 · 20122 Milano · tel. 02-770701 · www.esz.it

e-mail: suvini.zerboni@sugarmusic.com