

MILANO MUSICA



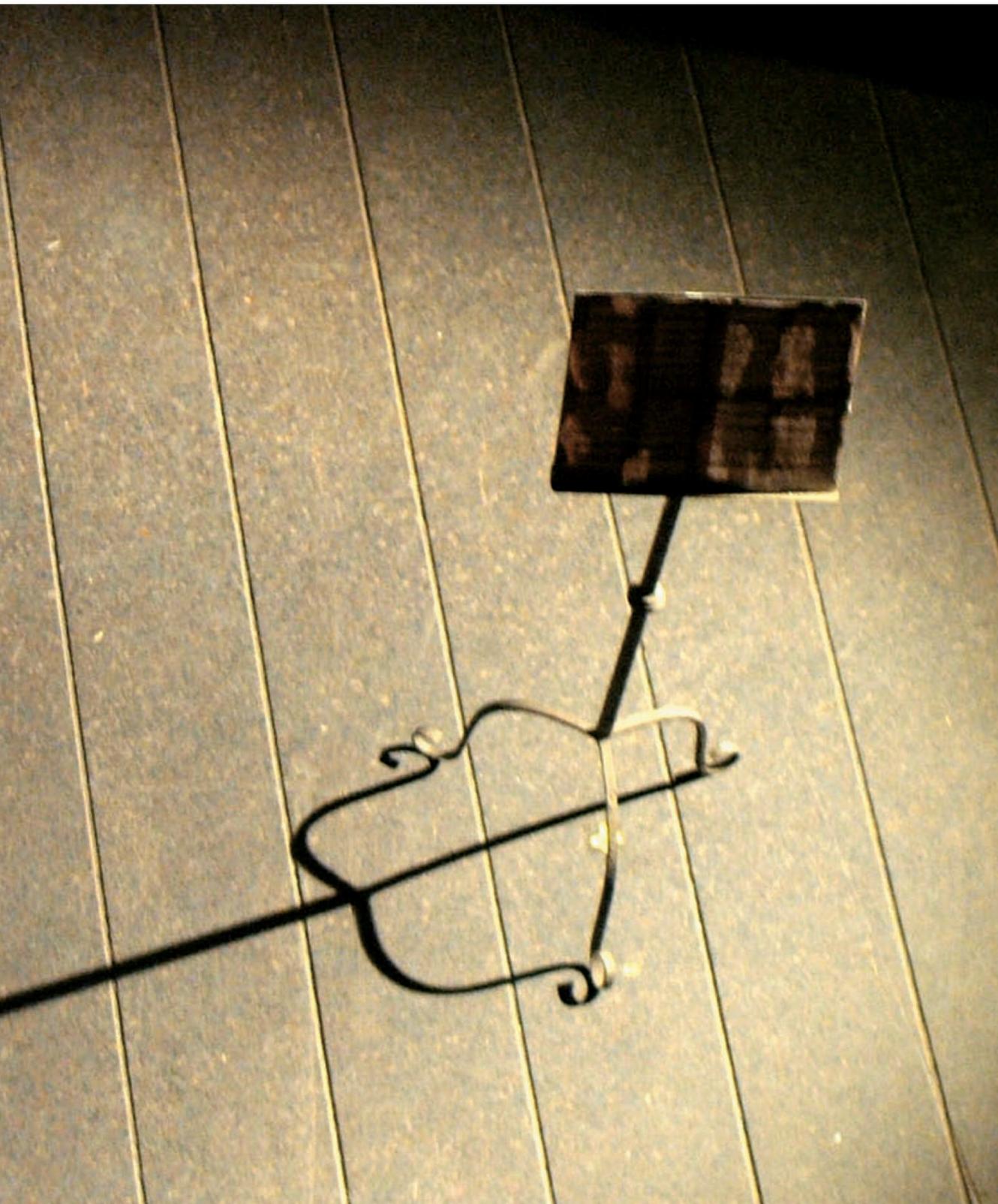
MILANO MUSICA
via Kramer, 32 - 20129 Milano
www.milanomusica.org
informazioni@milanomusica.org



INTESA SANPAOLO SOSTIENE IL 21° FESTIVAL DI MILANO MUSICA.

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA





CONOSCIAMO IL VALORE DELLA CULTURA
E NE FAVORIAMO LA DIFFUSIONE.

INTESA  SANPAOLO

Sponsor istituzionale

INTESA  **SANPAOLO**

Milano Musica è membro del Réseau Varèse, rete europea per la creazione e la diffusione musicali, sostenuto dal Programma Cultura della Commissione Europea

RÉSEAU
EUROPEAN NETWORK FOR THE CREATION AND PROMOTION OF NEW MUSIC
V A R È S E



ed è soggetto riconosciuto di rilevanza regionale da



Regione Lombardia
Istruzione, Formazione e Cultura

21° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

Niccolò
CASTIGLIONI
PERCORSI DI MUSICA D'OGGI 2012

**DAL 7 OTTOBRE
AL 12 NOVEMBRE 2012**

10 CONCERTI (ORCHESTRE,
ENSEMBLE, SOLISTI, ELETTRONICA)
9 PRESENTAZIONI / CONCERTI /
INCONTRI / PROIEZIONI VIDEO
9 prime assolute
4 commissioni Milano Musica

AUDITORIUM DI MILANO
AUDITORIUM SAN FEDELE
CONSERVATORIO G. VERDI
MUSEO DEL NOVECENTO
SPAZIO SIRIN
TEATRO ALLA SCALA
TEATRO ELFO PUCCINI

Milano Musica ringrazia



MINISTERO PER I BENI
E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Milano



Comune
di Milano



Provincia
di Milano

Cultura



Regione Lombardia
Istruzione, Formazione e Cultura



fondazione
cariplo



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA

INTESA  SANPAOLO

MI
TO Settembre
Musica



forum austriaco di cultura^{mil}

Istituto Svizzero
Roma Milano Venezia



CASA RICORDI



Fondazione Spinola



Edizioni Tuvini Zerboni

Mariuccia Rognoni



MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Soci Fondatori

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

Soci Onorari

Giuliano Pisapia
Sindaco di Milano

Stéphane Lissner
Sovrintendente e Direttore artistico del Teatro alla Scala

Renzo Canciani
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

Luciana Pestalozza
Presidente Fondatore

Federico Spinola
Presidente

Mimma Guastoni
Vicepresidente

Paolo Martelli
Vicepresidente

Paolo Biscottini
Renzo Canciani
Ralph Fassey
Stéphane Lissner
Francesco Micheli

Direttore **Cecilia Balestra**

Consulente Artistico
Andrea Pestalozza

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

Ufficio Stampa del
Teatro alla Scala
Carlo Maria Cella

Organizzazione
Grazia Arbolino
Piera Mungiguerra
Isabella Vasilotta

Amministrazione
Giovanni Scoz

Soci benefattori

Mariuccia Noè Rognoni
Orsola Ricciardi Spinola
Gianluca Spinola

Soci sostenitori

Giulio Artom
Giulia Martina Boiocchi
Serrati
Monica Errico
Domenico Giuliani
Enrico Lainati
Maria Majno
Marilù Martelli
Franca Rigamonti Berrini

Soci benemeriti

Alberto Mario Allemandi
Renata Barcella
Laura Bosio
Giovanni Carosotti
Bartolomeo Caserta
Carlo Dell'Acqua
Clara Dell'Acqua
Giuseppe Faina
Aldo Fiacco
Alessio Fornasetti
Anna Carla Fornasetti
Giovanni Iudica
Lorenza Sibia Iudica
Gabriel Laures
Fabio Malcovati
Vincenzo Melis
Lodovico Meneghetti
Renato Meregalli
Furio Pace
Marco Pace
Nicola Pace
Francesca Pelizzoni
Carlo Penzo
Lia Penzo
Giulio Pestalozza
Elena Plebani
Luigi Riboldi
Antonio Roberto
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
Giuseppe Califano
Gabiella Colombo
Anna Crespi
Alfredo Cristanini
Marisa Cusinato
Maria Isabella De Carli
Luisa Donzelli
Gillo Dorflès
Amaya Ei (in memoria)
Landa Ferroni
Luigi Galimberti Faussone
Elisa Guagenti
Mara Gualdoni
Giuseppina Maino
Vincenzo Maiolatesi
Bernadette Majorana
Ada Mantovani
Beatrice Marangoni Kirch
Massimo Marchi
Laura Martelli

Marco Mazzolini
Angela Meneghetti
Mariagrazia Mercaldo
Franco Merlo
Ines Mosconi
Anna Munarini Guadagnino
Liliana Mutti
Yuki Myftiu
Paolo Negrato
Markus Ophälders
Teresa Pasquali
Anna Maria Pozzetto
Beba Restelli
Paolo Rota
Marialuisa Sangalli
Giovanni Savoiaro
Sergio Siglienti
Marina Vaccarini
Franca Vannotti
Luisa Vinci
Bianca Maria Zedda
Anna Zerbinati

TEATRO ALLA SCALA

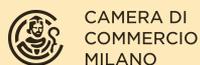
Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

Fondatori di Diritto



Fondatori Pubblici



Fondatori Privati Permanenti



Fondatori Privati Ordinari



Fondatori Emeriti



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 Giovanni Bazoli Guido Podestà Aldo Poli Paolo Scaroni Fiorenzo Tagliabue Alessandro Tuzzi Margherita Zambon

Stéphane Lissner
Sovrintendente e Direttore artistico

Daniel Barenboim
Direttore musicale

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

“Il rumore non fa bene e il bene non fa rumore”

Niccolò Castiglioni

Di Castiglioni, György Ligeti diceva: “non è mai stato veramente apprezzato in Italia. Farei qualsiasi cosa perché ci fossero delle buone esecuzioni della sua musica nel mondo”.

Le parole di un sommo come Ligeti testimoniano l'importanza di Castiglioni nel panorama internazionale. Nasce a Milano nel 1932, studia composizione al Conservatorio di Milano con Ghedini e Margola.

Fra il 1958 e il 1965 frequenta i Ferienkurse für Neue Musik a Darmstadt. Eccelso pianista, tiene recital per un breve periodo negli anni Cinquanta, per poi dedicarsi alla composizione e all'insegnamento, negli Stati Uniti alla Rockefeller Foundation di Buffalo e alle Università di Seattle, Ann Arbor e San Diego, e in Italia, al Conservatorio di Trento e di Milano.

Castiglioni è un poeta della natura. Con la stessa attenzione del naturalista ne osserva i fenomeni atmosferici e la vita intima. Come Schubert sa evocare lo scorrere di un ruscello, i cristalli di ghiaccio o l'immobile silenzio di una notte invernale. Dopo una prima fase compositiva post-weberiana comincia a percorrere la via impervia dell'anonimato e della solitudine, per un certo tempo si fa chiamare Bononcini, e continua la sua ricerca indipendente, lontana dalle correnti artistiche del suo tempo, raggiungendo quello stato di grazia in cui l'essere e l'apparire coincidono.

Il Festival di Milano Musica 2012 presenta le composizioni più significative di Castiglioni in sei concerti. Al Teatro alla Scala inaugura il Festival lo Scharoun Ensemble dei Berliner Philharmoniker, diretto da Andrea Pestalozza, con Tropi e Momenti Musicali, i suoi capolavori per ensemble, accostati all'Ottetto di Schubert, il compositore del passato più affine alla sua poetica. Il Quartetto di Cremona esegue Romanze all'Auditorium San Fedele. Cangianti e i Tre Pezzi per pianoforte sono presentati da Massimiliano Damerini, raffinato interprete del nostro tempo, accanto a Webern e Schubert, le due figure di riferimento e collegamento spirituale con la musica di Castiglioni. Mdi ensemble, che inaugura la residenza artistica a Milano Musica per il triennio 2012-2014, interpreta Daleth e Quilisma. Nei due concerti sinfonici, sono presentati la prima esecuzione assoluta del Concerto per tre pianoforti e orchestra, nell'ambito della Stagione della Fondazione Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi e in coproduzione con Milano Musica, e i capolavori di Castiglioni Inverno in-ver e Fiori di ghiaccio per pianoforte e orchestra con l'Orchestra della Svizzera italiana diretta da Tito Ceccherini, solista Alfonso Alberti. I programmi dedicati a Castiglioni comprendono inoltre due prime assolute di Michele dall'Ongaro e Paolo Furlani, la prima italiana di Let me sing into your ear di Marco Stroppa e composizioni di Dallapiccola, Sciarrino, Manzoni, Nieder, Mosca, Filidei, Poulenc, Ravel e Bartók.

Quattro concerti sono inoltre dedicati ai Percorsi di musica d'oggi. Al Teatro alla Scala, il celeberrimo ensemble austriaco Klangforum Wien, diretto da Beat Furrer, con musiche di Sciarrino, Furrer e Hindemith. Particolarmente interessante è la realizzazione scenica con la regia di Antoine Gindt dei Kafka Fragmente di György Kurtág per violino e voce, solisti Caroline Widmann e Salome Kammer, con il sostegno del Réseau Varèse.

Continua la collaborazione con la Fondazione Spinola - Banna per l'Arte con il Quartetto Prometeo e la voce di Valentina Coladonato, per l'esecuzione di brani di Raffaele Grimaldi e Eric Maestri, composti sotto la guida di Ivan Fedele durante il laboratorio di composizione promosso dalla Fondazione.

A conclusione del Festival, RepertorioZero, gruppo di compositori e musicisti vincitore nel 2011 del Leone d'Argento alla Biennale di Venezia e in residence a Milano Musica per il triennio 2012-2014, presenta cinque prime assolute con protagonisti l'elettronica e gli strumenti elettrici.

Completano il programma i consueti Approfondimenti e variazioni: incontri con i compositori, proiezioni video, concerti e presentazioni di libri.

Tutti i concerti saranno registrati e trasmessi da RAI RadioTre.



Foto Roberto Masotti

Niccolò Castiglioni (Milano, 1982)

Programma generale

1 NICCOLÒ CASTIGLIONI

domenica 7 ottobre - ore 20.00
Teatro alla Scala

Scharoun Ensemble Berlin

Andrea Pestalozza, direttore

Luigi Dallapiccola (1904-1975)
Piccola musica notturna (1961)
per complesso da camera

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

Momenti musicali (1991)
per sette strumenti

Salvatore Sciarrino (1947)
Introduzione all'oscuro (1981)
per dodici strumenti

Franz Schubert (1797-1828)
Otetto in fa magg. D 803 (1824)
per due violini, viola, violoncello,
contrabbasso, clarinetto, fagotto,
corno

In collaborazione con

Teatro alla Scala

Intesa Sanpaolo

Goethe-Institut Mailand

(Testi da p. 29)

2 NICCOLÒ CASTIGLIONI

mercoledì 10 ottobre - ore 20.30
Auditorium San Fedele

Quartetto di Cremona

Cristiano Gualco, violino
Paolo Andreoli, violino
Simone Gramaglia, viola
Giovanni Scaglione, violoncello

Michele dall'Ongaro (1957)
Sesto Quartetto (2012)
Prima esecuzione assoluta

Anton Webern (1883-1945)
Langsamer Satz (1905)

Sechs Bagatellen op. 9 (1913)

Niccolò Castiglioni (1932-1996)
Romanze (1990)

Béla Bartók (1881-1945)
Quartetto n. 4 (1928)

In collaborazione con

MiTo SettembreMusica

(Testi da p. 37)

3 PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

domenica 14 ottobre - ore 20.00
Teatro alla Scala

Klangforum Wien

Beat Furrer, direttore
Otto Katzameier, baritono

Paul Hindemith (1895-1963)
Kammermusik N. 1 (1921)
per dodici strumenti

Beat Furrer (1954)
Spur (1998)
per pianoforte e quartetto d'archi

Salvatore Sciarrino (1947)
Quaderno di strada (2003)
dodici canti e un proverbio
per baritono e strumenti

In collaborazione con

Teatro alla Scala

Intesa Sanpaolo

Recordati

Forum austriaco di cultura

Istituto Svizzero

(Testi da p. 45)

Programma generale

4 NICCOLÒ CASTIGLIONI

mercoledì 17 ottobre - ore 20.30
Auditorium San Fedele

Massimiliano Damerini,
pianoforte

Franz Schubert (1797-1828)
Sonata in si bem. magg. D 960 (1828)

Anton Webern (1883-1945)
Variazioni op. 27 (1936)

Niccolò Castiglioni (1932-1996)
Cangianti (1959)
per pianoforte

Tre pezzi (1978)
per pianoforte

(Testi da p. 55)

5 NICCOLÒ CASTIGLIONI

sabato 20 ottobre - ore 20.30
Conservatorio G. Verdi
Sala Verdi

**Orchestra della Svizzera
italiana**

Tito Ceccherini, direttore
Alfonso Alberti, pianoforte
Laura Catrani, soprano

Niccolò Castiglioni (1932-1996)
Inverno in-ver
(1973, rev. 1978)
undici poesie musicali
per piccola orchestra

Fiori di ghiaccio (1982-83)
Concerto per pianoforte
e orchestra

Giacomo Manzoni (1932)
Sul passaggio del tempo (2001)
per voce femminile e orchestra
Testi di Roberto Sanesi

Maurice Ravel (1875-1937)
Ma mère l'oye (1911)

In collaborazione con

Intesa Sanpaolo

MiTo SettembreMusica

Istituto Svizzero

(Testi da p. 61)

6 PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

domenica 28 ottobre - ore 20.30
Auditorium San Fedele

Quartetto Prometeo

Giulio Rovighi, violino
Aldo Campagnari, violino
Massimo Piva, viola
Francesco Dillon, violoncello

Valentina Coladonato,
soprano

Raffaele Grimaldi (1980)
Anti-Diotima (2010)
Monodramma per soprano e
quartetto d'archi

Eric Maestri (1980)
Celestografia (2010-12)
per soprano e quartetto d'archi

Ivan Fedele (1953)
Moròlja kè erotikà (2010-11)
per soprano e quartetto d'archi

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Quartetto n. 11 op. 95
"Serioso" (1810)

In collaborazione con

Fondazione Spinola Banna per l'arte

(Testi da p. 73)

7 NICCOLÒ CASTIGLIONI

mercoledì 31 ottobre - ore 20.30
Auditorium San Fedele

mdi ensemble

Niccolò Castiglioni (1932-1996)
Daleth (1979)
Sonatina per clarinetto
e pianoforte

Francis Poulenc (1899-1963)
Sonata (1962)
per clarinetto e pianoforte

Fabio Nieder (1957)
Diapente 1° libro (1990)
per due violini, viola
e violoncello

Niccolò Castiglioni
Quilisma (1977)
Composizione per due violini, viola,
violoncello e pianoforte

Luca Mosca (1957)
Quintetto (1998)
per pianoforte, flauto, clarinetto,
violino e violoncello

Paolo Furlani (1964)
Il colore dei numeri
(omaggio a Paul Klee) (2012)
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Francesco Filidei (1973)
Concertino d'Autunno (2007)
per flauti a becco,
violino ed ensemble

In collaborazione con

Fondazione Cariplo

MusicaAdesso

(Testi da p. 83)

8 PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

mercoledì 7 novembre - ore 20.30
Teatro Elfo Puccini
Sala Shakespeare

Carolyn Widmann, violino
Salome Kammer, soprano
Antoine Gindt, regia
Klaus Grünberg, scene e luci
Gwendoline Bouget, costumi
Aurélia Guillet, collaborazione
artistica
Jacques Albert, attore
Maëlys Ricordeau, attrice

György Kurtág (1926)
Kafka-Fragmente op. 24
(1985-87)
per soprano e violino
su testi di Franz Kafka

In collaborazione con

Réseau Varèse

Teatro Elfo Puccini

(Testi da p. 91)

9 NICCOLÒ CASTIGLIONI

giovedì 8 novembre - ore 20.30
venerdì 9 novembre - ore 20.00
domenica 11 novembre - ore 16.00
Auditorium di Milano

in coproduzione con
Fondazione Orchestra Sinfonica
e Coro Sinfonico di Milano G. Verdi
nell'ambito della Stagione Sinfonica
2012-2013

**Orchestra Sinfonica
di Milano Giuseppe Verdi**

Andrea Pestalozza, direttore
Michele Marelli, corno
di basso
**Alfonso Alberti, Emanuela
Piemonti, Carlotta Lusa**,
pianoforte

Marco Stroppa (1959)
Let me sing into your ear (2010)
per corno di basso amplificato e
orchestra da camera
Prima esecuzione in Italia

Niccolò Castiglioni (1932-1996)
Concerto (1983)
per tre pianoforti e orchestra
Prima esecuzione assoluta

Gustav Mahler (1860-1911)
Prima Sinfonia in re magg.
"Il Titano"
(1885-88)

In collaborazione con

Intesa Sanpaolo

(Testi da p. 103)

10 PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

lunedì 12 novembre - ore 20.30
Auditorium San Fedele

RepertorioZero

Paolo Brandi, regia del suono

Carlo Ciceri (1980)
Cruda (2011)
per trio d'archi elettrici ed elettronica
Commissione RepertorioZero

Francesca Verunelli (1979)
#3987 Magic Mauve (2012)
per percussioni ed elettronica
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Vittorio Zago (1967)
JMB (2012)
for electronics
and live string quartet score
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Mauro Lanza (1975)
*La bataille de Caresme et de
Charnage* (2012)
per violoncello, campionatore e
percussioni
Commissione RepertorioZero
Prima esecuzione assoluta

Adriano Guarnieri (1947)
Infiniti universi, multiversi (2011-12)
per ensemble elettrico
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Interludi elettronici
Benjamin Thigpen (1959)
backscatter (2012)
per computer
Commissione RepertorioZero
Prima esecuzione assoluta

In collaborazione con

Fondazione Cariplo

(Testi da p. 113)

Approfondimenti e variazioni

NICCOLÒ CASTIGLIONI

In collaborazione con il Centro Culturale San Fedele

Auditorium San Fedele
via Hoepli 3/b
mercoledì 17 ottobre - ore 18.30

Proiezione video

*La musica in Italia dal 1945 ad oggi:
un archivio vivente.
Niccolò Castiglioni.*

Colloquio di Luigi Pestalozza con Niccolò Castiglioni
Teatro Romolo Valli, 30 ottobre 1995
(Comune di Reggio Emilia/I Teatri di Reggio Emilia)
Durata: 57'

ingresso libero

(Testo a p. 120)

NICCOLÒ CASTIGLIONI

In collaborazione con Spazio Sirin

Spazio Sirin
via Vela, 15
venerdì 19 ottobre - ore 20.30

Introduzione di Angela Ida De Benedictis e Carlo Piccardi

*Attraverso lo specchio
Opera radiofonica tratta
da Alice in Wonderland
e Through the Looking-Glass
di Lewis Carroll*

Vincitrice del Prix Italia 1961
(sezione: "Opere Musicali")
Musica di **Niccolò Castiglioni**, riduzione
e traduzione di **Alberto Ca' Zorzi Noventa**,
regia di **Eugenio Salussolia**

Registrazione monofonica
(bobine depositate presso l'Archivio
di Fonologia di Milano della RAI)
Durata: 45'58''

Seguirà brindisi

ingresso libero
fino ad esaurimento dei posti

(Testi da p. 121)

NICCOLÒ CASTIGLIONI

In collaborazione con il Conservatorio G. Verdi di Milano

Conservatorio G. Verdi
Sala Puccini
via Conservatorio, 12
mercoledì 24 ottobre - ore 20.30

Tra gioco e spiritualità Concerto-ritratto di Niccolò Castiglioni (1932-1996)

<i>Gymel</i> (1960) per flauto e pianoforte	5'
<i>Daleth</i> (1979) Sonatina per clarinetto e pianoforte	6'
<i>Alef</i> (1965) per oboe	9'
<i>He</i> (1990) per pianoforte	7'
<i>Undici Danze per la bella Verena</i> (1996) per violino e pianoforte	15'
<i>Terzina</i> (1992-93) per soprano e otto strumenti	7'

Giorgio Consolati, flauto
Daniela Fiorentino, clarinetto
Emanuel Vitolano, oboe
Francesco Della Volta, violino
Luca Lavuri, pianoforte

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

Giorgio Consolati, flauto in sol
Emanuel Vitolano, oboe
Roberta Cristini, clarinetto e cl. basso
Andrea Brunati, corno
Teo Aroni, percussioni
Demian Baraldi, violino
Susanna Tognella, viola
Bartolomeo Dandolo Marchesi, violoncello

Yugo Matsumura, direttore
Ljuba Bergamelli, soprano

ingresso libero

(Testi da p. 123)

NICCOLÒ CASTIGLIONI

*In collaborazione con Fondazione Orchestra Sinfonica
e Coro Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi e
LIM - Libreria Musicale Italiana*

Auditorium di Milano
largo Gustav Mahler ang. corso San Gottardo
giovedì 8 novembre - ore 18.30

La rosa è senza perché

*Incontro con Alfonso Alberti e Alessandro Solbiati
su Niccolò Castiglioni e sul Concerto per tre pianoforti
e orchestra*

Durante l'incontro verrà presentato il volume

La rosa è senza perché.
Niccolò Castiglioni, 1966-1996
di Alfonso Alberti
LIM Editore

ingresso libero

(Testo a p. 125)

Approfondimenti e variazioni

PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

In collaborazione con Spazio Sirin

Spazio Sirin
via Vela, 15
venerdì 12 ottobre - ore 20.30

Proiezione video

Vent'anni di Milano Musica
regia di Francesco Leprino

con il contributo di
Regione Lombardia

Seguirà brindisi

ingresso libero
fino ad esaurimento dei posti

(Testo a p. 126)

PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

In collaborazione con il Centro Culturale San Fedele

Auditorium San Fedele
via Hoepli 3/b
lunedì 15 ottobre - ore 20.30

Progetto-Dante (2012)

*Percorso musicale in 12 stazioni
sulla Divina Commedia
Prima esecuzione assoluta*

Quartetto Prometeo

Giulio Rovighi, *violino*, Aldo Campagnari, *violino*
Massimo Piva, *viola*, Francesco Dillon, *violoncello*

INFERNO, discesa 20'

Vito Zuraj (1979)
Introitus "erranza e smarrimento"

Manuel Rodriguez (1980)
Studio oscuro

Antonin Servière (1977)
Studio I sulla staticità

Carlo Ciceri (1980)
Studio II sulla staticità

PURGATORIO, salita e Beatitudini 20'

Franco Venturini (1977)
Beati pauperes spiritu

Aurélien Dumont (1980)
Beati pacifici

Mirtru Escalona (1976)
Beati qui sitiunt iustitiam

Antonio Covello (1985)
Beati mundo corde

PARADISO, canto e tre studi sulla luce 20'

Roberto Vetrano (1982)
"Il dolce canto"

Vittorio Montalti (1984)
Studio sulla luce I

Evis Sammoutis (1979)
Studio sulla luce II

Pasquale Corrado (1979)
Studio sulla luce III

Biglietti €10 / 8 in vendita presso la biglietteria
dell'Auditorium San Fedele
Per gli abbonati al Festival di Milano Musica,
biglietto ridotto a €5

con il sostegno di
Fondazione Cariplo
Programma Cultura della Commissione Europea
Réseau Ulysses
Goethe Institut
Fondazione Culturale San Fedele

(Testo a p. 127)

Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico
di Milano Giuseppe Verdi

Auditorium di Milano
largo Gustav Mahler ang. corso San Gottardo
martedì 16 ottobre - ore 20.30

**Orchestra Sinfonica
di Milano Giuseppe Verdi**
Ruben Jais, direttore

Arnold Schönberg

Serenata op. 24 33'
per sette strumenti
e voce di basso (1923)

Verklärte Nacht op. 4 28'
(1899)

Pierrot lunaire op. 21 34'
(1912)

*Il concerto sarà introdotto
da una presentazione a cura
di Anna Maria Morazzoni*

**Concerto straordinario
con biglietti promozionali
per gli abbonati al Festival
di Milano Musica**
posto unico € 7

(Testo a p. 128)

PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

In collaborazione con Museo del Novecento

Museo del Novecento
Palazzo dell'Arengario
Sala Nuove Figurazioni
via Marconi, 1

Ascoltare il presente
Confronti sulla musica d'oggi

venerdì 26 ottobre - ore 18

Tra parole e suoni
Fabio Nieder e mdi ensemble raccontano
27 Haidenburger Vogellaute (2011)
e Traumvogelchromatik (2011)

martedì 30 ottobre - ore 18

Tra parole e suoni
Francesco Filidei e mdi ensemble raccontano
Concertino d'Autunno (2007)

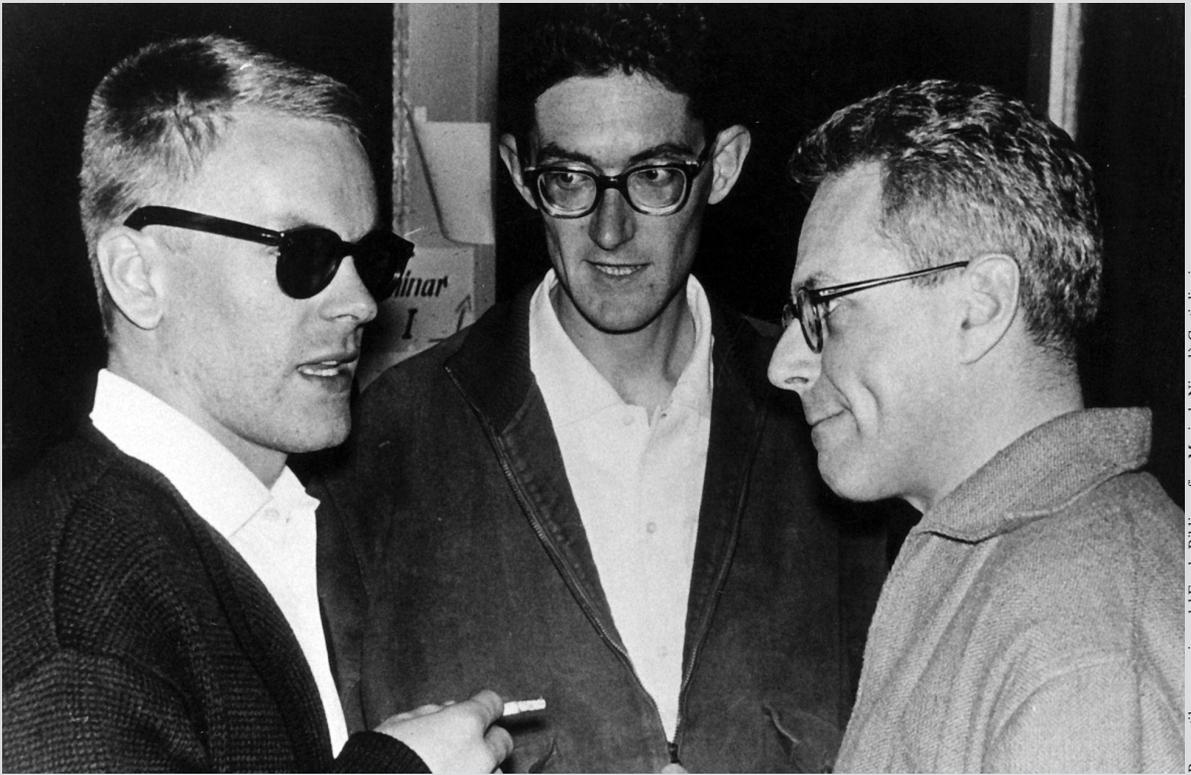
Produzione nell'ambito della residenza 2012-2014
di mdi ensemble a Milano Musica

con il contributo di
Regione Lombardia

con il sostegno di
Fondazione Cariplo

ingresso libero
fino ad esaurimento posti

(Testo a p. 129)



Per gentile concessione del Fondo Bibliografico Musicale Niccolò Castiglioni

Bo Nilsson, Niccolò Castiglioni e György Ligeti (1961)

«Sotto la neve pane»: Niccolò Castiglioni, poeta del freddo

Niccolò Castiglioni è stato un compositore del tutto atipico, *diversamente* ma *assolutamente* protagonista del secondo Novecento italiano. Diverso lo era anche nella maniera di essere e di presentarsi; Paolo Castaldi, in un suo testo, ricorda il suo «tipico avanzare in falcate ampie, asimmetriche, autorevolmente distaccate, “parlando” l’aria con le grandi mani sempre vuote (noi tutti, arriviamo in conservatorio con i cartelloni grossi pieni di carte, libri e partiture... cose da far vedere, fare, proporre: lui sempre senza niente, tranne una matita in tasca)».¹

Certamente non era consueta, nell’ambiente musicale, la sua indifferenza per la carriera mondana. È vero che agli inizi del suo percorso di compositore, verso la metà degli anni Cinquanta, non gli fu estranea una certa metodicità nel curare le pubbliche relazioni, con l’obiettivo di dare visibilità alla propria musica; molto presto però queste pratiche gli vennero a noia. Durante la sua esistenza, e dopo la sua morte, la diffusione della sua musica risentì talvolta di questo suo atteggiamento, lontano mille miglia dalle logiche del successo e del potere.

Quando poteva, fuggiva da Milano («una città di provincia, indolente e presuntuosa»; lì, «nemmeno ti accorgi dello scorrere delle stagioni»)² e

andava a Bressanone, dove negli anni Ottanta acquistò un appartamento.

Se sapessi come è CALDO il Natale di Bressanone. È l’allegria delle vetrate della chiesa, tutte colorate e belle, niente a che fare con il consumismo del vetro dietro al quale è esposta la pelliccia.³

«Casa mia casa mia / per piccina che tu sia / tu mi sembri un’abbazia» scriveva Castiglioni in testi e lettere. Il suo appartamento di Bressanone incarnava lo spirito più spartano, essendo privo non solo della maggior parte delle comodità, ma anche di buona parte del necessario. Il lascito di Castiglioni è costellato di descrizioni poetiche di umili dimore, che dovevano affascinarlo non poco per il loro riferirsi alla virtù della *humilitas*, di cui tratteremo fra poco: c’è una capanna d’eremita nel testo dal *Morgante* di Luigi Pulci su cui Castiglioni scrive *Sinfonietta* (1980); c’è *Un tetto umil*, testo di un brano vocale di Haydn che Castiglioni cita per intero al termine de *Il canto ritrovato* (1985, uno dei testi inediti che il compositore amava donare agli amici); ma c’è anche un passo de *L’avventuroso Simplicissimus* di Hans J. Grimmelshausen che il compositore



Niccolò Castiglioni con Goffredo Petrassi e Gino Negri (1954-1955)

certamente conosceva, perché proprio da quel capitolo estrapolò la canzone per *Sinfonia con rosignano* (1989): Simplicius giunge in una capanna dove «la Povertà in persona era la padrona di casa, la Fame cuoca e la Miseria dispensiera», e l'eremita a un certo punto gliela cede tutta intera e se ne va a dormire sotto le stelle, perché di posto per due proprio non ce n'è.

Bressanone (anzi Brixen: così, in tedesco, la chiamò sempre Castiglioni) fu per il compositore il luogo dove una grigia realtà non poteva far valere i suoi presunti diritti; un luogo dove il mondo dell'immaginazione si apriva puro e intatto, dove la poesia si lasciava avvicinare; un luogo dove trovare la serenità, e in serenità creare.

Ci sono vari modi per avvicinarsi alla musica di Castiglioni. Scegliamo di prendere spunto da uno dei suoi capolavori orchestrali, *Inverno in-ver*. «*Inverno In-ver* per me è una professione di fede!»⁴ Inverno «in-ver». Vale a dire: l'inverno veramente, per davvero. Ma cos'è questo inverno, e che senso ha questo suo esserci per davvero?

L'inverno è la stagione del freddo, e il freddo fu nell'immaginario poetico di Castiglioni un valore incondizionatamente positivo. In prima istanza, come condizione naturale di quel luogo in cui, più che in ogni altro, Castiglioni amava ritrovare se stesso e la pace: la montagna. L'ambiente montano ha un genere di bellezza suo particolare: i fiori sono «fiori di ghiaccio», i colori sono quelli dei cristalli e delle stalattiti. Distese di bianco a perdita d'occhio, che generano la meraviglia; un bianco assoluto, splendente. È una bellezza che può velarsi di malinconia, come osserva Castiglioni nella sua presentazione a *Inverno in-ver*:

Nella musica c'è una specie di *abbandono al sentimento*, una sorta di *struggimento espressivo* che accoglie qua e là anche stilemi che per sé stessi sarebbero banali, se non fosse che qui sono giustificati *come malinconica cornice di stile nostalgicamente old fashioned* dei singoli «quadretti» invernali.⁵

Ma il freddo non è solo un dato naturalistico; o meglio, le sue caratteristiche in ambito naturale ne determinano le caratteristiche simboliche. Il freddo è limpidezza, chiarezza della visione. In quest'aria così tersa, si ha l'impressione che la verità sia più vicina, a portata di mano.

È anche simbolo di purezza: l'acqua può essere sporca, ma quella che scorre in un ruscello di

montagna no, e neppure il ghiaccio. «Purificami con issopo e sarò mondato; lavami e sarò più bianco della neve» recita il Salmo 50, che Castiglioni metterà in musica nel sesto movimento di *Sette* per soprano e piccola orchestra (1995). L'inverno è neve e ghiaccio; il ghiaccio è luce; la luce è disincarnazione e spiritualità. Ghiaccio e neve sono qualcosa di sacro, di fronte ai quali comportarsi di conseguenza:

La parola “peccato” ha significato diverso se diciamo: «Ho perso l'autobus. Che peccato» oppure: «Ho detto una parolaccia. È peccato». Ora, davanti alla NEVE qualsiasi turbamento del silenzio è PECCATO nel senso della seconda proposizione esemplificata.⁶

Lo stesso concetto, infine, si può declinare anche in veste leggermente diversa: il freddo è simbolo di una precisa disposizione dell'uomo verso l'espressione della propria interiorità.

A partire da un certo momento del suo percorso (dalla fine degli anni Cinquanta), Castiglioni rinuncia ai toni drammatici e appassionati che per almeno due anni (1956-1957) gli erano stati propri. Di fronte alle oscurità, alle paure, al tragico che circonda le cose, la musica di Castiglioni ora comincia a distogliere lo sguardo, scrutando quegli oggetti poi in maniera indiretta. È la lezione della leggerezza, così come la racconta Calvino in una delle sue *Lezioni americane*: «Per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, Perseo si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelargli solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio».

D'ora in poi l'oggetto rimarrà nella penombra, spodestato dal suo fantasma riflesso dalla superficie di uno specchio; superficie fatta apposta per non essere naturale, per edulcorare, per velare e trasformare. Per generare immagini luminose, pulite, disincarnate. Fresche.

Questo freddo, amico e desiderabile, è un luogo ricorrente nei titoli di Castiglioni. Scorrendo il suo catalogo, dopo *Inverno in-ver* (nel quale figurano titoli come *Fiori di ghiaccio*, *Danza invernale*, *La brina*, *Il lago ghiacciato*) troviamo un altro *Fiori di ghiaccio* (nessuna parentela, pura omonimia) per pianoforte e orchestra, un *Dulce refrigerium* per pianoforte solo, un *Auf der Suche nach einem frischen Wind* («Alla ricerca di un vento fresco») per flauto, soprano e pianofor-

stigligioni, nella sua vita di tutti i giorni riuscì a vedere la poesia dove altri non la videro. Si raccontano suoi momenti di paralisi e di stupore, in città, per impreviste visioni del mondo naturale che a ogni altro erano passate inosservate. In campo musicale, allo stesso modo, seppe guardare con occhio vergine e rinnovata meraviglia a vocaboli (la triade perfetta o altre strutture della tonalità) che alla gran parte dei compositori erano apparsi (ed erano destinati ad apparire) come vecchi e senza più nulla da dire e da regalare.

Non soltanto il bambino può vedere bellezza e poesia dove gli altri non la vedono, ma può addirittura crearla dal nulla. Anche chiuso fra quattro mura, in una camera, può sognare ciò che non c'è, mondi immaginari e fantastici. In quella straordinaria apoteosi del tono *naïf* di Castiglioni che è *Come io passo l'estate* per pianoforte (1983) vi è un brano che in maniera singolarmente limpida illustra questo meccanismo. Si tratta di *Andiamo al rifugio Bergamo*, che consiste interamente di una parziale (ma fedele) trascrizione del *Canto del prigioniero nella torre* di Gustav Mahler, lied su un testo tratto dalla raccolta *Des Knaben Wunderhorn (Il corno magico del fanciullo)*. La prima strofa:

I pensieri sono liberi, chi li può spiare?
scivolano via con un sospiro, come ombre
notturne.
Nessuno li può indovinare, né un cacciatore,
sparando, può raggiungerli.
È una verità invincibile: i pensieri sono liberi.

A cantare questa prima strofa, in Mahler, è una voce maschile; il ritmo è marziale; la musica è in tonalità minore. Ora la seconda strofa:

È bello e dolce starsene, d'estate,
sui monti alti e selvaggi.
Là trovi verdi e piccoli prati.
Il mio cuore, tesoro, mio amore,
da te, da te non posso separare.

Qui a cantare è la voce femminile, la musica è dolcissima, la tonalità maggiore. Per tutto il lied le due situazioni si alternano: il chiuso della torre da una parte, gli spazi aperti «sui monti alti e selvaggi» dall'altra. La visione di questi ultimi è una visione della mente: le strofe dispari ci ricordano che il prigioniero è nella torre, non può uscirne, solo i suoi pensieri possono evadere. Ebbene, Castiglioni mette in musica solo la se-

conda strofa. Non c'è più torre e non c'è prigioniero. Della visione, estratta dal suo contesto, non si può più dire se sia reale o irreale (in un certo senso, si fa beffe di queste categorie). Viene data, semplicemente, come visione; e questo è quanto. È ben possibile che Castiglioni non abbia veramente riflettuto su questa implicazione; possiamo immaginare che l'amore per quel testo «montano» e per quella splendida melodia di Mahler - c'è da scommetterci, in certi giorni non gli usciva dalla testa - abbiano fatto tutto. Eppure l'implicazione testé descritta non è per questo meno significativa. Davvero Castiglioni, in *Come io passo l'estate*, rimuove il luogo delle realtà riconosciute, e davvero lascia che sussistano da sole le visioni dell'altrove: non sognato o desiderato, ma toccato con mano a ogni istante dell'esistenza. Di fronte al campanile di Tires, al rifugio Bergamo, alla valle del Ciamin, al Buco dell'orso, alla fontanella di Ganna, al Rosengarten, alla casa dei carabinieri (dove per una notte, come recita il titolo, dorme Antonio Ballista) e al castello di Presule c'è soltanto un bambino: se ne sta lì, vede e racconta.

Nell'infanzia intatta, la mente e il cuore sono puri e non conoscono il male. La purezza del freddo si incarna dunque nella purezza di un bambino, e in questa veste entra nelle strutture musicali. Il modo più tipico, in *Inverno in-ver* e mille altri luoghi castiglioniani, è l'uso di canzoncine, filastrocche musicali, motivetti che si possono (e si devono) fischiare; dai quali è estromesso qualunque carattere espressivo-sentimentale, e nei quali l'emozione viene trasfigurata in una sorta di cristallo.

Ancora per stretta associazione, la *naïveté* suggerisce il collegamento con un'altra sfera poetica importantissima per il compositore. Si tratta della virtù che a Castiglioni dovette sembrare la fonte di ogni altra: essere piccolo, sapere di esserlo, sentire la gioia di esserlo. Tutto ciò che è piccolo e umile piacque a Castiglioni: il fiore senza nome («Il più piccolo fiorellino di montagna è più poetico della rosa di Ronsard. Ma il fiorellino montano non ha bisogno di rivaleggiare con la flora artificiale di un giardino parnassiano»)¹⁰ così come la piccola vita animale: l'ape della Dickinson, e il bruco e la farfalla ritratti nelle due «canzoni» di *In principio era la danza* (1989).

Il concetto di *humilitas* è al centro di molte delle riflessioni che Castiglioni mise per iscritto nei

suoi scritti inediti. In *Fragile. Resoconto minimo di un minimo compositore. 1952-1985*, leggiamo:

[...] aderii da allora [il 1957] in poi ad un senso della misura in cui la modestia, più che essere praticata come virtù morale, è riconosciuta come una istintiva ancora di salvezza del gusto.¹¹

E ne *Il canto ritrovato* si tratta, analogamente, di quella

«indispensabile modestia» che pone un argine alle «catastrofiche avventure di palloncini gonfiati». Aggiungendo che «di questo colpevole confusionismo non è lecito naturalmente dare la colpa o la causa solo agli altri».¹²

La modestia risiede in un particolare tono poetico: in questo senso *Dulce refrigerium*, «sechs geistliche Lieder für Klavier» («sei canti spirituali per pianoforte») è una vera dichiarazione di intenti. *Humilitas* è il titolo del primo brano, e *Humus* quello del secondo.

Come è noto, la parola HUMILITAS proviene da HUMUS senza soluzione di continuità, mentre c'è viceversa soluzione di continuità tra HUMUS (latino) e HUMOUR (volgare).¹³

Humilitas e *Humus* si muovono in un placido tessuto di accordi, dal quale emergono triadi e accordi pacatamente consonanti. Lo stesso concetto di *humus* è significativo di un'intenzione poetica, indicando quello strato di materia organica che non aspira ad assumere esso stesso le fattezze gloriose di un albero di alto fusto, ma che semplicemente - nell'anonimato della propria esistenza - quella gloria rende possibile. Il bambino è piccolo, ma il bambino, anche, gioca. La gioscosità: ecco un altro tratto che va a comporre il quadro multiforme ma allo stesso tempo estremamente compatto della poetica di Castiglioni.

E così secondo me anche nella musica, tante volte, per «aderire», per ritrovare - come posso dire - una certa corporeità, che le permetta di giocare, è necessario non dico trovare un temino, il temino in senso schubertiano, questo naturalmente no, ma trovare una piccola figura. Possono essere anche soltanto due note («pa-po!», «pa-po!»), un richiamo così, un verso (il verso degli animali, il verso degli uccelli, il verso del cane, il verso del gatto), un richiamo,

può essere magari una nota sola, uno squillo del corno nel registro acuto, qualcosa che rappresenta un piccolo punto esclamativo e che permette alla musica di giocare.¹⁴

Il caso più esplicito è la «firma» musicale di Castiglioni. Il suo aspetto paradigmatico e celebre è quello che assume al termine di *Tropi* per complesso da camera (1959): ottavino solo, registro sovracuto, tempo abbastanza rapido, tre note staccate a distanza regolare - *la la fa#*. I suoi caratteri di riconoscibilità sono l'intervallo fra la penultima e l'ultima nota (una terza minore discendente), la ripetizione della prima nota nella seconda, ma soprattutto il tono: vivace, ironico, dispettoso.

Di «firma» si può parlare in un senso abbastanza stretto. Dietro questo vocabolo musicale, difatti, non è difficile leggerne in trasparenza uno non musicale: «Nic-co-lò». L'impertinente figura di tre note nel prosieguo dell'opera di Castiglioni non si limiterà al ruolo di suggello, ma andrà talvolta a inserirsi anche nel tessuto della composizione. Se, con un'ulteriore semplificazione onomatopeica, designiamo la firma di *Tropi* con la sigla «pi-pi-pò», nella produzione a seguire faremo la conoscenza anche dei «po-po-pì» (*Intonazione*, con le tre note moltiplicate polifonicamente); ma anche dei «pi-pi-pi-pò» (*The Lords' Masque*), in cui la scherzosa traslitterazione del nome del compositore si ibrida con la citazione dell'incipit della *Quinta* di Beethoven, oppure dei «po-po-po-pì» (*Fregi da Tre pezzi* per pianoforte). Troveremo i «pi-pi-pò...-bum!» (*Concerto, Quodlibet, Entrée* da *Altisonanza*) oppure i «po-po-po-pì...-bum!» (*Sinfonia con giardino*), che fanno seguire ai tre o quattro suoni in successione regolare un ulteriore impulso, distanziato e definitivo. E ci saranno poi casi più articolati come il terzo movimento di *Sette*, dove un solo di ottavino farà proliferare gioiosamente questa figura, accorciandola sempre più e separando sempre di più i segmenti fra loro: «po-po-po-po-po-po-po-pì...-po-po-po-po-po-po-pì.....-po-po-po-po-po-pì.....-po-po-po-po-pì.....-po-po-po-po-pì.....-po-po-pì.....-po-pì.....-pì».

«[...] qualcosa che rappresenta un piccolo punto esclamativo e che permette alla musica di giocare». Il gioco fu per Castiglioni non un rifiuto della problematicità del reale, quanto invece un personalissimo modo di farne esperienza. Gioca il bambino, e giocò Castiglioni: la noncuranza

veramente sublime è quella che sa nascondere la più intensa partecipazione, il più grande attaccamento.

Limpidezza invernale, *naïveté*, modestia, giocosità, queste sono le principali direzioni verso cui ama muoversi la musica di Castiglioni. Un discorso su queste manifestazioni della sua indole poetica non sarebbe completo però senza menzionare un'ultima sfera, che in qualche modo ha la capacità di riassumerle: la sfera religiosa.

La sua fu una religiosità mistica. Una religiosità, cioè, convinta che l'unione completa e perfetta fra uomo e Dio può già realizzarsi qua, sulla terra. Il momento in cui questo si realizza è la visione: esperienza nella quale la mente si ferma, la ragione cessa e l'uomo - semplicemente - vede. Una porta d'ingresso eccezionale per questo aspetto dell'animo di Castiglioni è *Cantus planus*. Dodici più dodici brani, su distici del mistico tedesco Angelus Silesius (1624 - 1677), messi in musica con totale economia di mezzi strumentali (numerosi brani sono affidati alle sole voci, mentre in altri gli interventi degli strumenti si riducono a poche note singole) e in totale concentrazione poetica.

Proprio i testi e le musiche di *Cantus planus* ci parlano con più completezza del momento della *visione*. L'unione dell'uomo con Dio è l'argomento dei due brani che concludono la prima e la seconda parte: «Non può esistere in eterno suono più bello / del cuore dell'uomo all'unisono con Dio»¹⁵ e «Con Dio esser unito godendo del suo bacio / è meglio che saper molto senza il suo amore».¹⁶ Entrambi i pezzi sono costituiti interamente ed esclusivamente da triadi maggiori; la consonanza fra uomo e Dio diventa simbolicamente la consonanza perfetta delle note di una triade.

Diverse metafore vengono utilizzate da Angelus Silesius per parlare del momento di comunione totale: sono, per esempio, quelle della sposa e quella del concepimento. Ma anche le seguenti: «Se non avrai prima in te, uomo, il Paradiso, / in Paradiso, credimi, non giungerai mai»¹⁷ e «Sono grande come Dio, Egli è piccolo come me; / di me non può essere più alto, né io di Lui più basso».¹⁸

Il momento della visione, abbiamo detto, è fatto di totale immobilità del tempo e della mente. Di questo ci parlano tante pagine musicali di *Cantus Planus*, ma non solo: in *Cantus Planus*, i ventisei rintocchi *più che fortissimo* e regolari del quarto

brano della prima parte, con la campana che scandisce ostinatamente il *mi* che si trova una decima sopra il *do* centrale, nota simbolica quant'altre mai per Castiglioni; oppure gli attacchi ugualmente regolari e ipnotici (ma *pianissimo* e sostenuti dalla sola arpa) che chiudono l'ottavo, alle parole «Egli è eterna quiete»;¹⁹ fuori da *Cantus planus*, fra i moltissimi esempi possiamo citare la chiusa di *Sinfonia con rosignolo*, con i suoi scampanii senza fine.

Essere religioso significò per Castiglioni cercare un senso morale nelle cose e nella musica. «Il rumore non fa bene. Il bene non fa rumore» è il titolo dell'ultimo movimento di *Inverno in-ver*.

E ancora, in testi e lettere per gli amici Niccolò Castiglioni era solito scrivere: «Sotto la neve pane». Vale a dire: la neve, così fredda e pura, può preservare intatto (e anche generare) ciò che c'è di buono nel mondo.

«Ma sotto il ghiaccio del frigo il pane non c'è». La purezza, bisogna saperla trovare e realizzare, non è che nel mondo si presenti così, per caso.

«A volte basta un raggio di sole - e non ho più paura della notte».²⁰

Alfonso Alberti

¹ Paolo Castaldi, *Ricordo di Niccolò Castiglioni*, «Nuova rivista musicale italiana», 1999/1, pp. 7-15: 9.

² «Il Mattino dell'Alto Adige», 2 aprile 1989.

³ Da una lettera a Paolo Castaldi.

⁴ Da una lettera a Paolo Castaldi.

⁵ Presentazione di *Inverno in-ver*, in *Niccolò Castiglioni*, Ricordi, Milano 2005 (catalogo delle opere integrato da testi e interventi), pp. 38-39.

⁶ Da uno dei quaderni inediti di Castiglioni («quaderno rosa»).

⁷ Niccolò Castiglioni, *Fragile. Resoconto minimo di un minimo compositore. 1952-1985*, inedito.

⁸ Video dell'incontro di Luigi Pestalozza con Niccolò Castiglioni a Reggio Emilia, Teatro R. Valli, per la serie *La musica in Italia dal 1945 a oggi. Un archivio vivente*.

⁹ I puntini di sospensione, nella grafia di Castiglioni, furono spesso quattro anziché tre.

¹⁰ Niccolò Castiglioni, *Il canto ritrovato*, inedito.

¹¹ Id., *Fragile*, cit..

¹² Id., *Il canto ritrovato*.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Video dell'incontro di Luigi Pestalozza con Niccolò Castiglioni a Reggio Emilia, cit.

¹⁵ Angelus Silesius, *Il pellegrino cherubico*, IV, 143 (*Il suono più bello*). Messo in musica in *Cantus planus*, Prima pars, 12.

¹⁶ *Ibid.*, III, 156 (*L'amore è sopra il sapere*). Messo in musica in *Cantus planus*, Secunda pars, 12.

¹⁷ *Ibid.*, I, 295 (*Deve prima esser in te*).

¹⁸ *Ibid.*, I, 10 (*Sono come Dio e Dio come me*).

¹⁹ *Ibid.*, I, 294 (*Dio non ha volontà*).

²⁰ Dal testo di *Auf der Suche nach einem frischen Wind*.



Per gentile concessione del Fondo Bibliografico Musicale Niccolò Castiglioni

Niccolò Castiglioni (Val di Tires, Rifugio Bergamo, 1977)



Niccolò Castiglioni (1977)

Teatro alla Scala

domenica, 7 ottobre 2012, ore 20

Scharoun Ensemble Berlin**Andrea Pestalozza**, direttore

Luigi Dallapiccola (1904-1975) <i>Piccola musica notturna</i> (1961) per complesso da camera	7'
Niccolò Castiglioni (1932-1996) <i>Tropi</i> (1959) per complesso da camera	9'
<i>Momenti musicali</i> (1991) per sette strumenti	7'
Salvatore Sciarrino (1947) <i>Introduzione all'oscuro</i> (1981) per dodici strumenti	16'
Franz Schubert (1797-1828) <i>Otetto in fa magg.</i> D 803 (1824) per due violini, viola, violoncello, contrabbasso, clarinetto, fagotto, corno Adagio – Allegro Adagio Allegro vivace Andante Menuetto – Allegretto Andante molto e Allegro	60'

In collaborazione con

TEATRO ALLA SCALA


INTESA  **SANPAOLO**

 **GOETHE
INSTITUT**

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Trasparenze della notte, della natura e del silenzio

Vi sono artisti che guardano alla realtà che li circonda come a una terra di personale conquista, da piegare alla forza e alla bontà delle proprie ragioni estetiche, da occupare e trasformare secondo la propria personale visione. Ve ne sono altri che invece ripongono nell'ascolto e nell'interpretazione della realtà, qual essa è, il senso della propria opera, intendendo come scopo di una personale ricerca la comprensione e l'espressione di ciò che usualmente resta nascosto dietro la superficie, rendendo così evidente ciò che era occulto, trasparente ciò che era indistinto, scoprendone tutta intera l'inespressa verità.

Le cinque composizioni in programma in questo concerto potrebbero essere tutte ricondotte a questa seconda specie. Luigi Dallapiccola compose di getto la *Piccola musica notturna* per orchestra, in seguito a una richiesta di Hermann Scherchen, suo grande mentore e interprete, che la dirresse per la prima volta a Hannover, al Festival delle "Jeunesses Musicales" nel 1954. In calce alla partitura, una poesia di Antonio Machado, "Noche de verano" (Notte d'estate), poeta a cui Dallapiccola era già ricorso sei anni prima per le *Quattro liriche di Antonio Machado*, per soprano e pianoforte, nelle quali le possibilità espressive della serialità venivano ripensate in maniera sempre più personale. Dallapiccola prosegue anche qui la sua ricerca seriale utilizzando una "Allintervallreihe", in cui vengono serializzati non solo i suoni, ma anche gli intervalli. Nel 1961, lo stesso compositore realizzò una seconda versione della *Piccola musica notturna* per soli otto strumenti - flauto, oboe, clarinetto, celesta, arpa, violino, viola e violoncello. L'originale per orchestra viene a mancare del fagotto, degli ottoni, delle percussioni e dei contrabbassi, dando luogo a un tessuto musicale ancor più trasparente rispetto alle già chiarissime trame della prima versione, con un'attenuazione delle impennate drammatiche e una rarefazione delle sonorità che va ancor più a sottolinearne le piccole trasmutazioni, i trasalimenti, la cantabilità. L'incanto notturno, la stupefatta contemplazione della silente luce lunare si venano di inquietudine nella visione di sé, vagante "come un fantasma" nel paese deserto, rendendo tutta interiore la descrittività della musica, specchio di un metafisico interrogativo.



Luigi Dallapiccola

Niccolò Castiglioni scrisse *Tropi* nel 1959, in un periodo di felicissima condizione creativa, quando, superate le ricerche dei suoi primi anni di attività compositiva, fra predilezioni stravinskiane e seriali, raggiunge una compiutezza e un'autonomia di elaborazioni linguistiche tale da consentirgli, da questo momento in poi, un'originalità di sviluppi con pochissimi paragoni nel panorama musicale italiano e non solo. La prima esecuzione di *Tropi* venne data il 22 novembre di quello stesso anno al Festival Musica Viva Heidelberg, dagli Hamburger Kammersolisten diretti da Francis Travis. Nel significato originario, i tropi sono quegli elementi che nel Medioevo venivano aggiunti a un testo liturgico e alla forma musicale che lo accompagnava e in cui più liberamente fiorivano innovazione e originalità. Castiglioni sembra qui voler cogliere questo momento di interiore libertà creativa in una serie di momenti di concentrata limpidezza. Scritti per complesso da camera - flauto (e ottavino), clarinetto, violino, violoncello, percussioni (solo tre piatti sospesi e tam-tam) e pianoforte - *Tropi* alterna tre diverse scansioni temporali: un

Tempo I da eseguirsi alla “massima velocità possibile”, un Tempo II meno veloce e scandito in maniera più oscillante e un Tempo III più lento e rigoroso. Ma il tessuto musicale viene frammentato da frequenti, improvvise pause che ne sospendono la continuità; e la riconoscibilità della scansione ritmica viene vanificata da un’accentuatissima poliritmia che fa sì che il discorso assuma un procedere non scanditamente “narrativo”, ma per illuminazioni momentanee. Sempre più viva la definizione timbrica, spesso con predilezione di timbri più acuti, distanti da qualsiasi gravità: come nel librarsi delle battute finali al solo ottavino, quasi un improvviso slanciarsi verso il cielo.

Più di trent’anni dopo, quando scrive i *Momenti musicali*, la sua produzione ha ormai raggiunto esiti di estrema libertà e concentratissima lievità, maturati in una continua rimediazione del suo diretto rapporto con la natura - il suo amore per la montagna - e con il silenzio: tutto ora assume una veste essenziale, depurata da qualsiasi elemento che non sia concepito come assolutamente e naturalmente necessario. Castiglioni compo-

ne i *Momenti musicali* su commissione dell’Ensemble Contrechamps di Ginevra, dove vennero eseguiti per la prima volta nel 1991. Scritti per sette strumenti - flauto (anche flauto in sol), oboe, clarinetto, arpa, pianoforte, violino e violoncello - nella loro denominazione questi sei brevissimi *Momenti musicali* rimandano a Schubert e ai suoi sei omonimi pezzi pianistici. Castiglioni sentì sempre un profondo legame con la sensibilità romantica austro-tedesca e proprio a Schubert lo avvicinava la natura intima e personale dell’effusione espressiva. Le sonorità sono sempre molto contenute e mai, nei primi cinque pezzi, superano *mp*: solo alla fine si giunge a un *fff*, che però subito svanisce sulle lunghe sonorità conclusive di violoncello e pianoforte. Raggiunge qui un grado massimo la trasparenza del tessuto musicale e dei timbri. A sottolinearne l’unicità del respiro espressivo, ogni brano, prescrive la partitura, deve essere separato dal seguente “da un lungo silenzio”: perché resti a riverberarsi nell’anima lo stupore che avvince chi contempla le verità della natura e del silenzio.



Niccolò Castiglioni (Milano, 1982)

Foto Roberto Masotti



Foto Luca Carrà

Salvatore Sciarrino

«C'è un punto della nostra logica musicale, un certo modo di passare da un pensiero al successivo, che potremmo definire transitorio proprio per la sua specifica funzione di collegamento. Immaginate invece una forma alla cui concatenazione di tensione e riposo fossero sottratti i momenti di quest'ultimo, ma senza negare sviluppo e coerenza al discorso musicale: un'angoscia in cui i ponti fossero gettati all'infinito». È lo stesso Salvatore Sciarrino a spiegare la natura concettuale di *Introduzione all'oscuro*, per dodici strumenti, composto nel 1981 ed eseguito per la prima volta il 29 giugno di quello stesso anno alla Queen Elizabeth Hall di Londra, da strumentisti della London Sinfonietta diretti da Oliver Knussen. Musica che nasce dal silenzio, che riporta rifrazioni e percezioni di ciò che solo nel silenzio, interno ed esterno, può essere percepito. Nel tessuto musicale di *Introduzione all'oscuro* vengono immerse modalità di utilizzo degli strumenti che traducono in suoni processi altrimenti inaccessibili; e, se il silenzio è lo spazio privilegiato della memoria, ecco riaffiorare, ci suggerisce ancora il compositore, «remi-

niscenze di canzoni, disfatti brandelli di realtà». Ed ecco dunque, come spiega Andrea Pestalozza, che «strumenti a fiato senz'ancia o bocchino simulano un irregolare battito cardiaco che si dissolve nel gesto melanconico di una vecchia canzone appena udibile come attraverso una stazione radio disturbata»: è il riemergere di una dimensione angosciata, ma autentica, sono «ponti gettati all'infinito» di una realtà tanto misteriosa quanto inquietante.

Nella produzione cameristica di Schubert, l'*Otetto in fa maggiore* D 803 occupa una posizione particolare per l'organico scelto, unico in tutta l'opera schubertiana. Venne commissionato a Schubert nel 1824 dal conte Ferdinand von Troyer, clarinettista dilettante, che ne fu anche primo interprete al suo strumento alla prima esecuzione in casa del conte stesso, nel marzo di quell'anno. Per questa sua composizione, Schubert si ispirò al *Settimino* op. 20 di Beethoven, aggiungendo però un secondo violino all'organico del modello. Lo spirito è ancora quello del Divertimento settecentesco, ma ormai

permeato da una sensibilità romantica che trova espressione in una scrittura densissima, in cui, nonostante una certa preminenza riservata al clarinetto e al primo violino, le parti di tutti gli strumenti, con straordinario equilibrio, vengono risolte in una traboccante cantabilità, che pervade anche le parti solitamente meno esposte del tessuto strumentale. Non vi si trovano ancora le

sgomente aperture verso il tragico e l'ignoto che caratterizzano le opere estreme - ma l'introduzione lenta al Finale ne lascia già presagire ombre e inquietudini - anche se la cantabilità serena cui tutti gli strumenti sono chiamati a partecipare non esclude l'esprimersi di nostalgiche malinconie.

W. Edwin Rosasco



Franz Schubert

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. 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, Vándor, Francesconi, Gervasoni, Solbiati, Moni, 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. Di recente pubblicazione un CD di Stradivarius dedicato a Hosokawa con l'Orchestra della Radio di Saarbrücken. Ha studiato pianoforte con Martha Del Vecchio, percussione con Franco Campioni, direzione d'orchestra con Piero Bellugi e composizione con Salvatore Sciarrino. Insegna strumenti a percussione al Conservatorio di Milano.



Foto Vico Chamliá

Andrea Pestalozza

Scharoun Ensemble Berlin

Fondato nel 1983 da membri dei Berliner Philharmoniker, lo Scharoun Ensemble è una delle più importanti organizzazioni di musica da camera della Germania. Con il suo vasto repertorio, che spazia dai compositori del periodo barocco alla musica da camera classica e romantica fino ai lavori contemporanei, lo Scharoun Ensemble ha entusiasmato i pubblici d'Europa e d'oltremare per più d'un quarto di secolo. Una programmazione innovativa, una raffinata cultura tonale e ispirate interpretazioni caratterizzano l'ensemble che si esibisce in una varietà di combinazioni strumentali. Il nucleo permanente dello Scharoun Ensemble è un classico ottetto (clarinetto, fagotto, corno, due violini, viola, violoncello e contrabbasso), costituito interamente da membri dei Berliner Philharmoniker. Quando richiesto, l'ensemble si avvale di strumentisti aggiunti e di noti direttori. Lo Scharoun Ensemble ha preparato e presentato vari programmi sotto la direzione di Claudio Abbado, Simon Rattle, Daniel Barenboim e Pierre Boulez. Si è esibito anche con cantanti quali Thomas Quasthoff, Simon Keenlyside e Barbara Hannigan e, per progetti

interdisciplinari, l'ensemble ha ingaggiato artisti quali Fanny Ardant, Lorient e Dominique Horwitz. Principale meta artistica dello Scharoun Ensemble è quella di colmare il gap fra la tradizione e la modernità. Ha presentato le prime mondiali di molte composizioni del XX e del XXI secolo, dedicandosi con uguale passione all'interpretazione di lavori dei secoli passati. Fra le pietre miliari del suo repertorio: l'Ottetto D 803 di Schubert, con il quale l'ensemble ha fatto il suo debutto pubblico nel 1983, e il Settimino op. 20 di Beethoven. Coltivare un rapporto attivo con i compositori d'oggi è stato oggetto di speciale interesse per lo Scharoun Ensemble fin dal suo esordio. György Ligeti, Hans Werner Henze, Pierre Boulez, György Kurtág e Wolfgang Rihm hanno accompagnato il gruppo lungo il suo viaggio artistico, insieme a compositori della generazione più giovane, tra cui Jörg Widmann e Matthias Pintscher. Completa l'attività artistica e concertistica internazionale dello Scharoun Ensemble la sua annuale residenza nonché la direzione artistica dello Zermatt Festival, fondato nel 2005. Accanto a concerti con i più importanti artisti, ogni

festival estivo include workshop musicali che offrono a giovani musicisti l'occasione di lavorare con i membri dello Scharoun Ensemble. Lo Scharoun Ensemble deve il suo nome a quello dell'architetto della sua sede musicale. Nel progettare la Berliner Philharmonie, Hans Scharoun (1893-1972) ha creato una sala da concerto unica al mondo, realizzando una sintesi fra innovazione e consapevolezza della tradizione, nonché apertura a nuovi approcci alla comunicazione artistica – ideali ai quali è consacrato lo Scharoun Ensemble.

Andreas Blau, flauto
Nigel Shore, oboe
Alexander Bader, clarinetto
Markus Weidmann, fagotto
Stefan de Leval Jezierski, corno
Guillaume Jehl, tromba
Christhard Gössling, trombone
Wolfram Brandl, violino I
Rachel Schmidt, violino II
Micha Afkham, viola
Rebeka Makrowski, violoncello
Peter Riegelbauer, contrabbasso
Anna Maria Seul, arpa
Majella Stockhausen-Riegelbauer, pianoforte, celesta
Jan Schlichte, percussione



Scharoun Ensemble Berlin



Foto Antonio Ballista

Niccolò Castiglioni

Auditorium San Fedele

mercoledì, 10 ottobre 2012, ore 20.30

Quartetto di Cremona**Cristiano Gualco**, *violino***Paolo Andreoli**, *violino***Simone Gramaglia**, *viola***Giovanni Scaglione**, *violoncello***Michele dall'Ongaro** (1957)*Sesto Quartetto* (2012)

12'

Prima esecuzione assoluta

Anton Webern (1883-1945)*Langsamer Satz* (1905)

10'

Sechs Bagatellen op. 9 (1913)

4'

Niccolò Castiglioni (1932-1996)*Romanze* (1990)

9'

Béla Bartók (1881-1945)*Quartetto n. 4* (1928)

23'

Allegro

Prestissimo

Non troppo lento

Allegretto

Allegro molto

*Concerto realizzato con il gentile
accordo della Società del Quartetto
di Milano, presso la quale
il Quartetto di Cremona
è artist in residence 2011-2014*

In collaborazione con



SettembreMusica

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Michele dall'Ongaro, *Sesto Quartetto* (2011-12)

«Penso che potrei scrivere solo quartetti (anche se non sono uno strumentista ad arco) e che non ci sia timbro, ritmo, armonia, stringa, accordatura, melodia, contrappunto, *texture* che non si possa realizzare esclusivamente con due violini, viola e violoncello», dichiara Michele dall'Ongaro (Roma 1957) concludendo una riflessione sul suo intenso rapporto con il quartetto, iniziato a vent'anni tenendo presenti come primi punti di riferimento il suono di Bartók e la struttura di Webern. Il peso della storia del genere più illustre della musica da camera non è da lui sentito come tarpante o condizionante, anche perché non c'è alcuna intenzione di rivisitare il genere nelle sue caratteristiche formali storiche, ma di sfruttare le infinite e straordinarie possibilità dello scrivere per quattro archi. Se i primi tre quartetti (1976, 1978, 1985) erano in diversi movimenti, a partire dal *Quarto* (1989) il compositore predilige la concezione in un solo movimento. Il *Quinto* (2003-04) può essere ascoltato in una eccellente registrazione del Quartetto Arditti.

Anche il *Sesto* (2011-12) è in un solo movimento, anche nel *Sesto* va sottolineata la continuità ideale con i precedenti, dal *Terzo* al *Quinto*, con i quali forma una sorta di ciclo unitario. Il *Quinto* (che porta una dedica congiunta a Berio, Irvine Arditti e Luca Francesconi) inizia con un solo della viola da cui fa germogliare un percorso di grande chiarezza. Anche nel *Sesto*, aveva osservato l'autore, prima di concludere il lavoro, «lo schema formale è, come nei precedenti, assolutamente narrativo. Le figure sono personaggi, i processi compositivi ne organizzano formalmente gli accadimenti, la struttura è drammaturgica. Se Aldo Clementi (per citare il mio insegnante più amato) ha imparato dalla pittura, io ho imparato dalla letteratura. Ci sono più lezioni di composizione in *Anna Karenina* che nei trattati scolastici. Credo di poter dire che uso le note e timbri come nasi, orecchie, bocche e membra. Le figure sono personaggi, la forma nasce dalla proliferazione controllata degli eventi e degli intrecci, dal contrappunto di storie».

Queste frasi valgono come dichiarazioni di poetica in termini generali, e trovano evidente conferma nelle prime sezioni del *Sesto Quartetto*. Nel sommosso inizio incontriamo subito un "personaggio" determinante: dopo poche battute con note tenute e suoni isolati pizzicati, ascoltiamo

note rapidamente ripetute con il colpo d'arco chiamato *jeté* (gettato) col legno, perché consiste nel far rimbalzare l'arco "gettandolo" sulla corda (in questo caso dalla parte del legno). Anche senza "gettato" le potenzialità delle figure basate su note ripetute sono esplorate mutando fra l'altro registri, spessori, durate. Dal sommosso inizio la scrittura si carica di tensioni, è portata a rotture. Altri elementi entrano in gioco, il discorso si apre a forti contrasti e culmini drammatici. Non tenterò di seguirne ogni svolta; ma vorrei richiamare l'attenzione almeno sulle sezioni conclusive, dove la logica consequenziale di quanto precede sembra lasciar spazio a svolte sorprendenti per l'ascoltatore. Grandi figure arpeggiate invadono lo spazio sonoro, coinvolgendo spesso tutti e quattro gli interpreti in gesti virtuosistici che a poco a poco si sfasano, attraverso l'introduzione



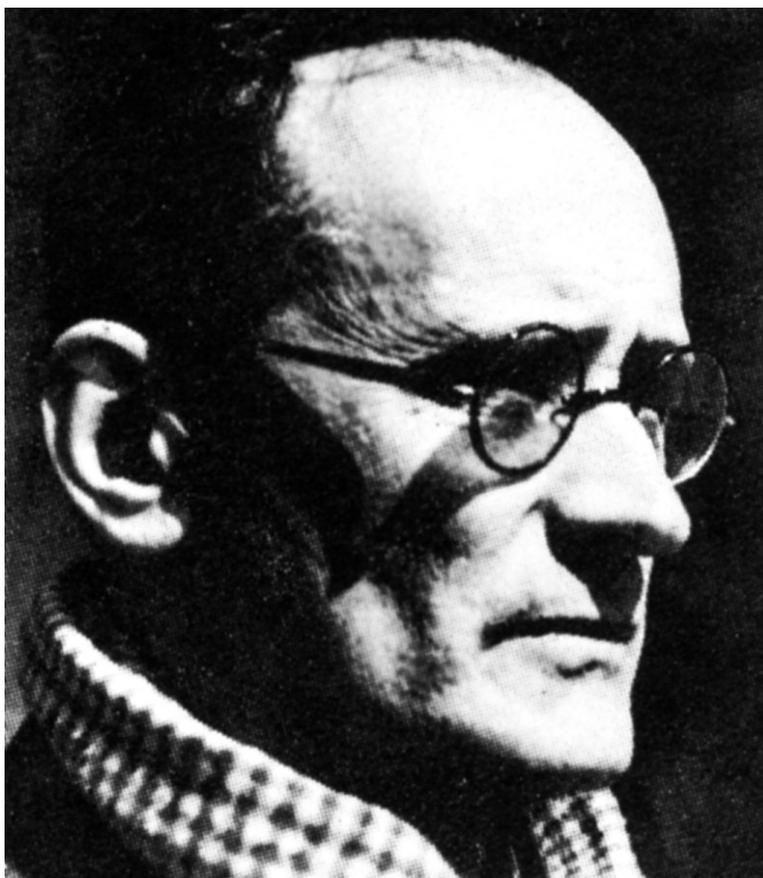
Michele dall'Ongaro

di ritmi e metri divergenti e l'uso di suoni armonici. Osserva l'autore: «mi piaceva questa macchina che si sfilaccia timbricamente e ritmicamente, mi pare abbia qualcosa di grottesco e di esagerato, come tutte le bambole rotte, e di parodistico dei gesti "virtuosistici" da concerto».

E mentre la macchina si sfilaccia, si profila un intenso anelito di canto. Il secondo violino si stacca dalla girandola degli altri, ed è seguito dalla viola. La viola propone un'idea cantabile nuova (tra i suoni armonici degli altri strumenti); ma anche questo e i successivi tentativi vengono ostacolati e interrotti: non trova spazio un melos dal respiro continuo come quello della viola da cui prendeva le mosse il *Quinto Quartetto*. Come osserva l'autore, il *Quinto Quartetto* sbocciava dal melos, che qui invece, «affogato tra i disturbi, viene sempre represso, soffocato, annega». E alla fine il ritorno in pianissimo del "gettato" (insieme con rapide figurazioni cromatiche) segna una conclusione sospesa, sottolineata dal silenzio dell'ultima battuta (vuota, con una corona).

Anton Webern, *Langsamer Satz* (1905) e *Sechs Bagatellen* (1911-13)

Sembrano decenni gli otto anni che separano il così detto *Langsamer Satz* (Movimento lento: così lo chiamò Hans Moldenhauer, che trovò e fece pubblicare questo inedito giovanile) e il compimento delle *Bagatelle* op. 9; ma non ha alcun senso tentare un confronto perché il primo (che non è il più interessante tra gli inediti giovanili scoperti da Moldenhauer), risalente al giugno 1905, è opera di un ventiduenne allievo di Schönberg da meno di un anno (dall'autunno 1904; ma la formazione musicale di Webern era iniziata prima, in Carinzia e all'Università di Vienna), mentre le *Bagatelle* sono tra i vertici della piena maturità rapidamente raggiunta. Inoltre è lecito pensare che il *Langsamer Satz* non sia molto di più che un accurato esercizio di scuola, un garbato idillio in stile brahmsiano. Vi si manifesta la vocazione lirica di Webern; ma senza alcun tratto veramente personale. È stata proposta l'ipotesi che il carattere di tenero idillio



Anton Webern

di questa musica nascesse in modo “autobiografico” dalla felice esperienza di una gita di alcuni giorni in compagnia della cugina Wilhelmine Mörtl, che Webern sposò nel febbraio 1911 e che fu il grande amore della sua vita. Certamente il *Quartetto* che Webern scrisse subito dopo, nello stesso 1905 (fermandosi a un solo tempo), presenta ben altre ambizioni ed è una pagina di grande interesse, davvero rivelatrice.

Al quartetto d'archi Webern tornò nella primavera 1909 con i *Fünf Sätze* (Cinque movimenti) op. 5. Qui (come nei *Pezzi per orchestra* op. 6) i caratteri della poetica di Webern si profilano con chiarezza stupefacente e comincia a definirsi una linea di ricerca che domina in modo esclusivo la sua produzione fino al 1914. Essa si pone sotto il segno di un'essenziale concentrazione, con esiti sempre più radicali fino ai brevissimi *Pezzi per violoncello e pianoforte* op. 11. Webern sembra tendere ad immagini di lirica assolutezza, perseguendo nell'enigmatica intensità dell'attimo una totalità in sé compiuta, caricando ogni istante di un massimo di pregnanza espressiva. Negli anni dell'Espressionismo la vocazione weberniana ad abolire l'estensione del tempo, a rendere assoluto l'attimo, si realizza attraverso una crescente riduzione e contrazione degli elementi compositivi: il rifiuto dell'eloquenza e delle convenzioni discorsive si spinge fino ai confini dell'ammutolimento, approdando all'essenziale nitidezza di pochi gesti alle soglie del silenzio. L'approdo a una concentratissima brevità era una delle potenzialità implicite nella situazione di musicisti che in nome della espressionistica “necessità interiore”, dell'esigenza di essenzialità e spiritualizzata interiorizzazione del linguaggio, avevano rifiutato le convenzioni dell'organizzazione tonale e i suoi mezzi di articolazione sintattica e discorsiva. Schönberg (con l'op. 19) e Berg (con l'op. 5) parteciparono a questa esperienza; ma fu Webern a concentrarsi per alcuni anni su questa ricerca. Nelle *Bagatelle* op. 9 e nei contemporanei *Cinque pezzi* op. 10, ancor più che nei pezzi precedenti, il principio di non ripetizione, il radicalismo della concentrazione e spiritualizzazione del linguaggio portano a soluzioni formali senza precedenti (dove tuttavia si può sempre leggere in trasparenza il dialettico confronto con la tradizione). Ogni nota, ogni pausa, ogni scelta tim-

brica o dinamica diventa un evento decisivo, una rivelazione dell'interiorità, creando folgoranti immagini fissate nella loro immediatezza.

La compattezza dei cicli op. 9 e 10 fu il frutto di una conquista e di un'attenta selezione. Nell'estate 1911 Webern compose alcuni pezzi per orchestra e quattro pezzi per quartetto d'archi; nel 1912 insieme con Berg curò il volume in omaggio a Schönberg e dall'1 luglio accettò un posto di direttore al teatro di Stettino, che lasciò nel gennaio 1913; ma non riuscì a comporre nulla (acute crisi di nervi gli procuravano sofferenze fisiche); nel 1913 ritrovò la concentrazione necessaria per scrivere altre pagine per quartetto e per orchestra (in parte frammentarie). Il “quartetto” composto tra giugno e luglio 1913 comprendeva tre pezzi, nel secondo dei quali interviene anche una voce che intona in *Sprechgesang* un breve testo dello stesso Webern, legato alla dolorosa esperienza della morte della madre (un tema che ricorre più volte nei pezzi degli anni 1909-14). Intenzione di Webern era presentare uno dopo l'altro i cicli quartettistici fino allora composti, i cinque movimenti op. 5, i quattro pezzi del 1911 e i tre pezzi del 1913. Ma rinunciò al secondo dei tre pezzi (forse perché sarebbe stata l'unica sua pagina vocale in cui faceva uso dello *Sprechgesang*? O per il contenuto del testo?), rivede il primo e il terzo e li collocò rispettivamente prima e dopo i quattro pezzi del 1911: presero così forma definitiva le sei *Bagatelle* op. 9 che furono pubblicate nel 1924 con la famosa prefazione di Schönberg, ed ebbero la prima esecuzione il 20 luglio 1924 al Festival di Donaueschingen ad opera del Quartetto Amar (dove Hindemith suonava la viola).

Nella sua prefazione Schönberg aveva parlato di «esprimere un romanzo con un unico gesto, una felicità con un solo respiro».

La concisione estrema (di cui Webern era preoccupato), come si è già detto, comportava un ripensamento radicale del significato di ogni intuizione timbrica (uno degli aspetti decisivi e più immediatamente seducenti), delle implicazioni di ogni nota e di ogni pausa. La disposizione stessa complessiva del ciclo, con la netta caratterizzazione di ogni pagina, con i contrasti anche violenti (ad esempio tra la terza e la quarta bagatella) si rivela calcolata ai fini della massima intensità e chiarezza.

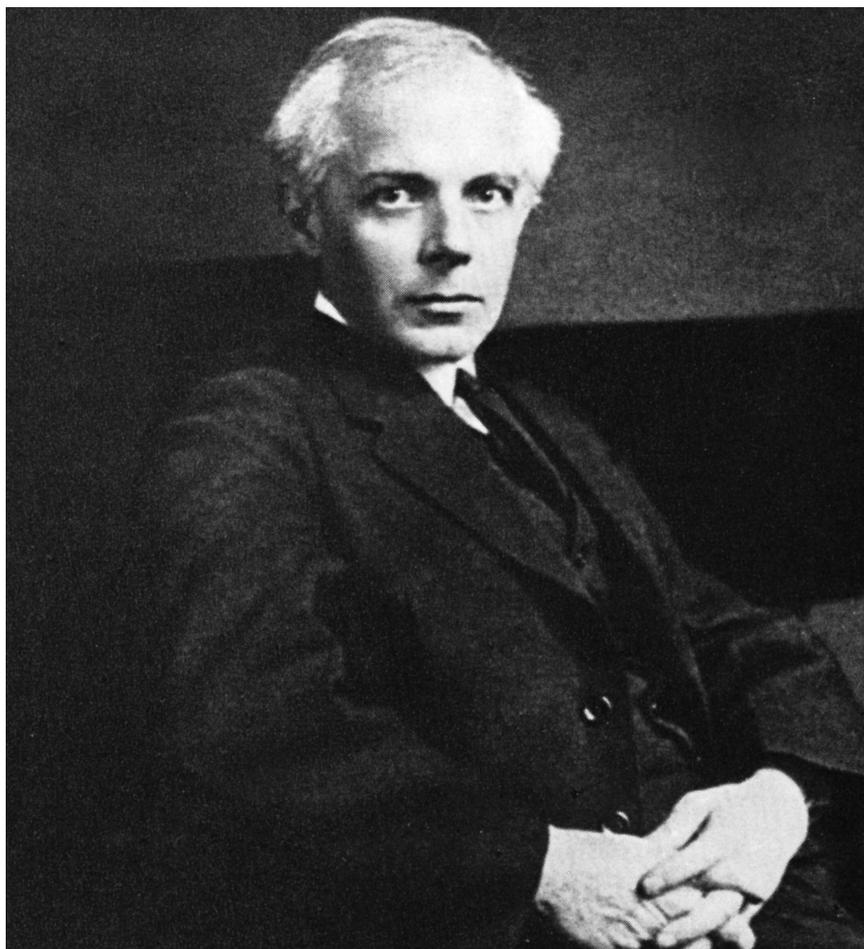
Niccolò Castiglioni, *Romanze* (1990)

La partitura di *Romanze* è datata “Brixen 25. 2.1990”, si colloca quindi nell’ultima fase dell’attività di Castiglioni, appartiene al paesaggio dell’Alto Adige da lui prediletto, condivide con altri pezzi il gusto per giochi sonori di cristallina, poeticamente “infantile” trasparenza, per arabeschi gelidi e lievi, per una apparente “semplicità”, alla ricerca di grande nitidezza e purezza. Le quattro “romanze” sono nettamente individuate dai tempi e dai caratteri e non presentano complessità formali. Nel conciso Adagio iniziale è determinante un grande gesto melodico del violoncello, che si presenta tre volte in tre forme diverse. Seguono un breve, elegante Andantino, concentrato in pochi gesti come il successivo Adagietto. A sé sta l’ultima Romanza, che da sola occupa circa metà della partitura ed è concepita come una caleidoscopica successione di rapidi frammenti contrastanti: Larghetto - Al-

legro furioso - Moderato - Larghetto - Quasi Adagio - Allegro furioso - Adagio espressivo - Andantino - Allegro - Moderato - Larghetto - Adagissimo molto espressivo.

Béla Bartók, *Quartetto n. 4* (1928)

Scritto nel luglio-settembre 1928, nella piena maturità di Bartók, il *Quartetto n. 4* è uno dei capolavori che rappresentano una compiuta sintesi del linguaggio e del mondo poetico del compositore ungherese. La ricchezza e la varietà timbrica che Bartók trae dai quattro archi prosegue la ricerca del *Quartetto n. 3* (1927) e sembra tener conto della *Lyrische Suite* (1925-26) di Berg, mentre l’impostazione formale definisce compiutamente il ciclo della così detta forma ad arco (o a ponte), basata sulla simmetria delle coppie dei movimenti (primo e quinto, secondo e quarto) posti intorno a quello centrale. L’invenzione del suono tende a una esplorazione della materia so-



Béla Bartók

nora che ci introduce negli aspetti più misteriosi e visionari della poetica di Bartók.

Il *Quartetto* n. 4 è anche un esempio della propensione bartókiana a esplorare le potenzialità del monotematismo, dello svolgimento di un intero brano con un minuzioso lavoro di costruzione basato su cellule minime. Così nel primo tempo (*Allegro*), di eccezionale tensione, densità e concentrazione, la pur riconoscibile articolazione in forma sonata è costruita deducendo tutto dalla cellula che il violoncello propone incisivamente alla settima battuta: poche note, una successione ascendente e discendente di semitoni, una figurazione ricurva, che viene poi rovesciata, dilatata diatonicamente (ampliando gli intervalli cromatici). Le idee che Bartók definisce con gradual passaggi danno vita a una pagina aspra e tesa, densa di conflitti, con svolte o arresti bruschi, scavata in una dimensione espressiva di tormentata energia.

Sotto il segno di una fantasia timbrica originalissima e visionaria si pone il secondo tempo (*Pre-stissimo, con sordino*), che ha il carattere e la forma tripartita di uno Scherzo, sostenuto da una tensione che non lascia respiro, con sonorità spettrali (Bartók sembra aver ripensato in modo originale l'*Allegro misterioso* della *Lyrische Suite* di Berg). Opposta la caratterizzazione del quarto tempo (*Allegretto pizzicato*), anch'esso in forma di Scherzo, dove il nucleo tematico del secondo tempo (a sua volta affine a quello del primo) viene trasformato da cromatico in diatonico, dove il colore sonoro del pizzicato è ben diverso da

quello spettrale, misterioso e demoniaco del secondo tempo. Nel quarto anche l'andamento moderato concorre a definire un tono cordiale, quasi di serenata, di umoristica concretezza.

Al centro del *Quartetto* n. 4 sta il suo cuore poetico, l'arcano *Non troppo lento*, una delle grandi pagine notturne di Bartók, uno dei pezzi dove egli sembra teso a esplorare e auscultare i suoni della natura, a sondarne il mistero. La prima parte è dominata da un monologo del violoncello dagli accenti liberi, rapsodici, che si rifanno al "rubato" delle tradizioni popolari ungheresi; poi si ascolta la misteriosa voce della natura, in una sezione dissolta, aperta dalle figurazioni quasi pigolanti del primo violino, e sempre più agitata, in un accendersi di bagliori e di sonorità fosforescenti. Ritorna poi, liberamente ripreso, il monologo del violoncello, seguito da una breve allusione all'episodio notturno centrale.

Nel Finale (*Allegro molto*) il quartetto d'archi evoca una potenza di suono orchestrale dando vita a uno scatenamento ritmico di primordiale violenza: l'invenzione ritmica appartiene al Bartók "barbaro" e si acquieta soltanto nella contrastante sezione centrale, dalle movenze più lievi, dalle inflessioni quasi umoristiche. In questa sezione centrale appare evidente il riferimento alla cellula tematica del primo tempo, con la quale è legato il materiale tematico di tutto il Finale. La conclusione cita la pagina conclusiva del primo tempo, a ribadire l'unità tematica della composizione.

Paolo Petazzi

Quartetto di Cremona

Il Quartetto di Cremona nasce nel 2000, durante un periodo di studio all'Accademia Stauffer di Cremona con Salvatore Accardo, Bruno Giuranna e Rocco Filippini. L'ensemble - nell'attuale formazione dal 2002 - si perfeziona con Piero Farulli del Quartetto Italiano presso la Scuola di Musica di Fiesole e con Hatto Beyerle dell'Alban Berg Quartet; in breve si afferma come una delle realtà cameristiche più interessanti sulla scena internazionale. Viene invitato a esibirsi regolarmente nei principali festival e rassegne di tutto il mondo, in Europa, Sudamerica, Australia e Stati Uniti: Barge Music di New York, Beethovenhaus e Beethovenfest di Bonn, Bozar di Bruxelles, Festival di Turku, Kammermusik Gemeinde di Hannover e Konzerthaus di Berlino, Wigmore Hall di Londra, Perth Festival in Australia.

Dal 2011 è "artist in residence" presso la Società del Quartetto di Milano per un progetto di concerti e di collaborazione che culminerà nel 2014 - in occasione dei 150 anni della storica istituzione - con l'esecuzione integrale dei Quartetti di Beethoven. Dal 2012 l'ensemble sarà in residence anche presso l'Accademia di Santa Cecilia in Roma. La stampa specializzata internazionale sottolinea le qualità artistiche e interpretative del Quartetto di Cremona: la rivista inglese The Strad, in seguito a un concerto alla Wigmore Hall, ne descrive "il fraseggio classico che cuce Mozart alla perfezione, come fosse un abito di Armani"; in Australia è acclamato come la "gloria del Perth Festival" e il quotidiano Süddeutsche Zeitung lo definisce uno dei quartetti più interessanti delle ultime generazioni.

Emittenti radiotelevisive di tutto il mondo (quali RAI, WDR, BBC, VRT, SDR, ABC) ne trasmettono regolarmente i concerti in un repertorio che spazia dalle prime opere di Haydn fino alla musica contemporanea: ricordiamo in particolare la collaborazione con Fabio Vacchi, Helmut Lachenmann, Silvia Colasanti. Il Quartetto di Cremona collabora stabilmente con colleghi di fama internazionale quali Bruno Giuranna, Massimo Quarta, Enrico Dindo, Alessandro Carbonare, Andrea Lucchesini, Pietro de Maria, Angela Hewitt, Ivo Pogorelich, Lilya Zilberstein, Cédric Tiberghien e Pieter Wispelwey. Rilevante è l'attività didattica svolta in tutta Europa, dall'autunno 2011 sono titolari della cattedra di Quartetto presso l'Accademia Walter Stauffer di Cremona. In campo discografico, nel 2011 è uscita per la Decca l'integrale dei Quartetti di Fabio Vacchi ed è prevista nei prossimi anni l'incisione dell'integrale dei Quartetti di Beethoven per la casa discografica tedesca Audite. Inoltre il quartetto inciderà i Quartetti di Thomas Agerfeldt Olesen, ultimo vincitore del Premio Nielsen, che ha dedicato al gruppo già due lavori. Importanti appuntamenti sono previsti per le prossime stagioni, in particolare ricordiamo i debutti in Scandinavia, negli USA, in Giappone e in Cina. Il Quartetto di Cremona è stato scelto come testimonial per il progetto "Friends of Stradivari" che li porterà anche negli USA. Al secondo violino, Paolo Andreoli, attraverso Friends of Stradivari, è stato affidato uno splendido Giovanni Battista Guadagnini del 1757, di proprietà della Collezione Sau-Wing Lam.



Quartetto di Cremona



Foto Luca Carrà

Salvatore Sciarrino

Teatro alla Scala

domenica, 14 ottobre 2012, ore 20

Klangforum Wien**Beat Furrer**, direttore**Otto Katzameier**, baritono**Paul Hindemith** (1895-1963)*Kammermusik N. 1*

per dodici strumenti (1921)

15'

Sehr schnell und wild

Mässig schnelle Halbe. Sehr streng im Rhythmus

Quartett. Sehr langsam und mit Ausdruck

Finale 1921 (Lebhaft)

Beat Furrer (1954)*Spur* (1998)

17'

per pianoforte e quartetto d'archi

Salvatore Sciarrino (1947)*Quaderno di strada* (2003)

45'

dodici canti e un proverbio

per baritono e strumenti

In collaborazione con

TEATRO ALLA **SCALA**



INTESA  **SANPAOLO**

 **RECORDATI**

forum austriaco di cultura^{mil}

 **Istituto Svizzero**
Roma Milano Venezia

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in diretta)

Paul Hindemith, *Kammermusik N. 1 mit Finale* 1921 op. 24 n. 1 per 12 strumenti (1921)

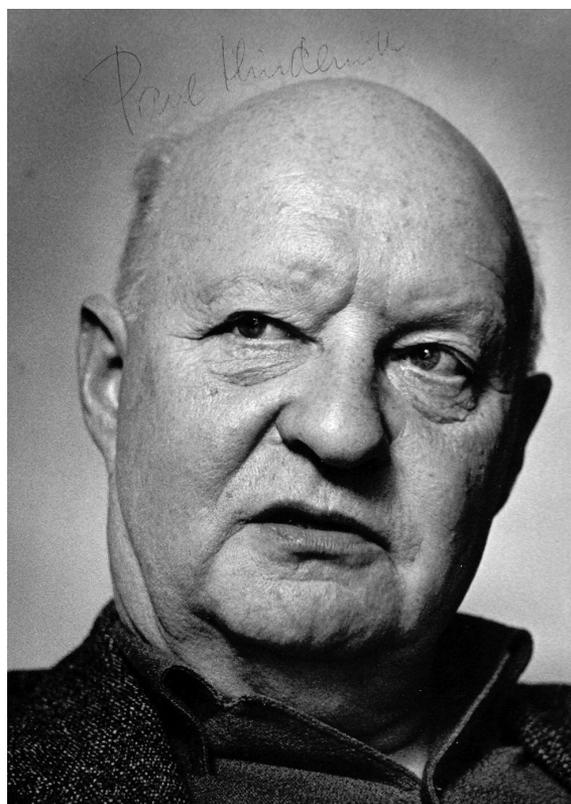
Paul Hindemith diede il nome di *Kammermusik* (musica da camera) a sette composizioni destinate a organici diversi composte tra il 1921 e il 1927. *Kammermusik* significa musica da camera; ma in queste opere di Hindemith si impongono caratteri concertanti: la prima *Kammermusik* potrebbe essere considerata come un concerto di gruppo (con illustri precedenti in ambito barocco), e ha una posizione particolare, mentre le altre sei sono concerti per un solista e un complesso strumentale limitato. La scrittura è “cameristica”, perché nelle prime tre ogni strumento ha la propria parte, diversa da ognuna delle altre, senza raddoppi.

La prima *Kammermusik* fu diretta da Hermann Scherchen il 31 luglio 1922 in una delle prime edizioni del Festival di musica contemporanea fondato a Donaueschingen con il convinto sostegno mecenatesco del principe Max Egon von Fürstenberg. Proprio a Donaueschingen Hindemith si era rivelato l'anno prima con il *Quartetto* op. 16, e negli anni seguenti sarebbe divenuto uno dei direttori e animatori del Festival. Suscitò un certo scandalo la scelta stessa dell'originale organico, non troppo lontano da un'orchestrina di musica leggera, e la citazione nel “Finale 1921” della melodia di un fox-trot in voga. Non è il solo aspetto che in questa partitura rivela l'inclinazione al gesto iconoclasta, al sarcasmo, ad asprezze incisive, a un gusto dissacrante che subirà attenuazioni o scomparirà negli anni successivi. È stata più volte giustamente notata una certa vicinanza spirituale tra il crudo, livido segno di un Grosz e il disincantato oggettivismo di questo Hindemith, con il suo riferirsi alla dimensione quotidiana, cronachistica della musica di consumo, con il suo inquieto evocare il senso di smarrimento e di caos di una città moderna, con la rigidità “macchinistica” degli andamenti, che si concreta in un continuo ricorso alla tecnica dell'ostinato. Anche nella prima *Kammermusik*, comunque, accanto agli atteggiamenti ribellistici e ai momenti di corrosiva ironia che maggiormente colpirono i contemporanei se ne possono notare altri che saranno propri dello Hindemith successivo: il recupero, ad esempio, di un gusto concertante “neo-barocco” e per una angolosa scrittura contrappuntistica di artigianale solidità, ma anche l'oscura desolazione del terzo tempo.

Nel primo tempo *Sehr schnell und wild* (Presto e selvaggio) si può riconoscere il carattere di una introduzione, un modo di presentarsi con sbrigativa rudezza, giocando sulla ripetizione di brevi incisi nitidamente stagliati inizialmente da fiati, violoncello e acordeon sugli ostinati dei due violini, della viola e del pianoforte, poi su un mutamento dei ruoli e delle contrapposizioni di piani sonori. Lo slancio vitalistico che anima gli andamenti ostinati è determinato anche dai continui cambiamenti di tempo.

Con un piglio più solenne, quasi parodisticamente marziale, si apre il successivo movimento (*Mi-nime moderatamente veloci. Assai rigoroso nel ritmo*), dove si evoca il gioco concertante del concerto grosso barocco, con una ruvida articolazione dei piani sonori. La durata è circa tripla rispetto al brevissimo primo tempo, e aumenta ancora nei tempi successivi.

Il *Quartett* (*Quartetto. Molto lento e con espressione*) deve il suo nome al fatto che è scritto per quattro strumenti, flauto, clarinetto, fagotto e glockenspiel. Il discorso inizia con una rigorosa scrittura fugata ed è svolto con sobria e concisa



Paul Hindemith

asciuttezza nella nitida polifonia dei tre strumenti a fiato, in un clima notturno di severo lirismo, alieno da qualsiasi concessione patetica: la costruzione fugata di volta in volta avviata non approda ad un processo formale di ampio respiro, ma al silenzio, in un decorso frammentato. A sottolinearne le significative sospensioni, i ben calcolati silenzi intervengono, con singolare suggestione, il suono freddamente limpido di un'unica nota (fa diesis) del glockenspiel. Il tono meditativo e notturno di questa pagina costituisce una parentesi oscura che si apre tra movimenti di carattere assai più vitalistico ed estroverso, con un contrasto rivelatore.

Il conclusivo Finale 1921 (*Vivace*) è la pagina più ampia della *Kammermusik* op. 24 n. 1: su di essa Hindemith richiama l'attenzione anche menzionandola nel titolo (*Musica da camera N. 1 con Finale 1921*). Il 1921 è l'anno di composizione dell'intero pezzo: non risulta che nel porre in evidenza la data Hindemith intendesse riferirsi in modo particolare a uno specifico aspetto della sua musica. Vi si può riconoscere semplicemente un gesto di oggettività cronachistica, che si associa alla pagina dove appunto il riferimento alla cronaca si fa diretto ed esplicito, attraverso la citazione di un fox-trot allora in voga di Wilm Wilm. Anche senza citazioni dirette, del resto, la polemica rivalutazione della "triviale" musica di consumo (che in modo diverso avevano compiuto Satie, Cocteau, i Sei) è presente in altri aspetti di questo *Finale 1921*, punto culminante della *Kammermusik* con il suo sfoggio di un magistero compositivo che giocando sulla sovrapposizione di ben individuati piani sonori autonomi evoca con ruvida evidenza il senso di un vorticoso brulicare, paragonabile, se ci si consente la banale approssimazione, a quello alienato di una affollata metropoli. Lo evoca ad esempio all'inizio il brusio dell'ostinato degli archi, strumenti che ovviamente qui e nell'intero pezzo ignorano qualsiasi apertura cantabile. Nel giustapporsi degli episodi in cui chiaramente si articola questo Finale emergono un primo tema dei fiati di impronta canzonettistica e un secondo tema anch'esso assai poco serio presentato inizialmente dal fagotto. Segue una sezione "Furioso" in cui il pianoforte ha rilievo solistico (accanto ad altri come xilofono e acordeon), poi la tromba intona in sol maggiore la citazione del fox-trot di Wilm Wilm sovrapponendosi a veloci figurazioni ostinate degli altri strumenti (si tratta di scale in

tonalità diverse). La citazione di un fatto cronachistico, quotidiano, è compiuta con un'operazione di montaggio che può far pensare a un collage Dada per la volontà di rompere provocatoriamente e vitalisticamente l'immanenza estetica. La trascinate stretta conclusiva ripropone in modo più turbinoso il materiale già esposto, con un effetto che ha qualcosa insieme di comico e di sinistro. Verso la fine non manca l'effetto "futuristico" del suono di una sirena.

Guido Turchi ebbe a parlare di "foschi bagliori" a proposito della prima *Kammermusik*, ed è interessante ricordare un'osservazione dello stesso Hindemith in una lettera (citata senza fornire indicazioni precise da Friedbert Streller). All'epoca in cui stava riflettendo su un possibile soggetto d'opera, prima di scegliere quello di *Cardillac* (1925-26) il compositore aveva preso in considerazione anche l'ipotesi di un *Faust* trasportato nella contemporaneità, che si sarebbe concluso con un viaggio all'inferno. E in proposito scrisse al suo editore: «È secondario che l'immagine dell'inferno sia trasferita in un moderno hotel di grande città, o in un locale dove si consuma oppio, o altrove. Ma si potrebbe pensare quasi ad un moderno bacchanale con il fox-trot infernale, simile a quello della *Kammermusik N. 1*, come introduzione al viaggio all'inferno...».

Beat Furrer, *Spur* per pianoforte e quartetto d'archi (1998)

Il titolo, fortemente evocativo, significa "traccia" e il pezzo è scritto per la classica formazione del quintetto con pianoforte: «è per me sempre una nuova sfida scrivere per organici che sono connotati dalla tradizione, vorrei dire quasi gravati dalla tradizione», ha dichiarato Beat Furrer. La sfida lo porta in questo caso a ripensare il complesso formato dal pianoforte e dal quartetto d'archi in prospettive radicalmente nuove, di mobilissima leggerezza, reinventandone il suono e insieme creando una forma che nasce dalla logica interna del materiale impiegato, approdando a filigrane sonore di forte suggestione. Non si intenda l'immagine della filigrana in senso decorativo: a proposito del mondo poetico di Furrer, Reinhard Kager con ragione ha parlato di "dolorosa dialettica tra disperazione e utopia". Nel caso di *Spur* non ci sono punti di riferimento extramusicali: siamo invitati a seguire il combi-

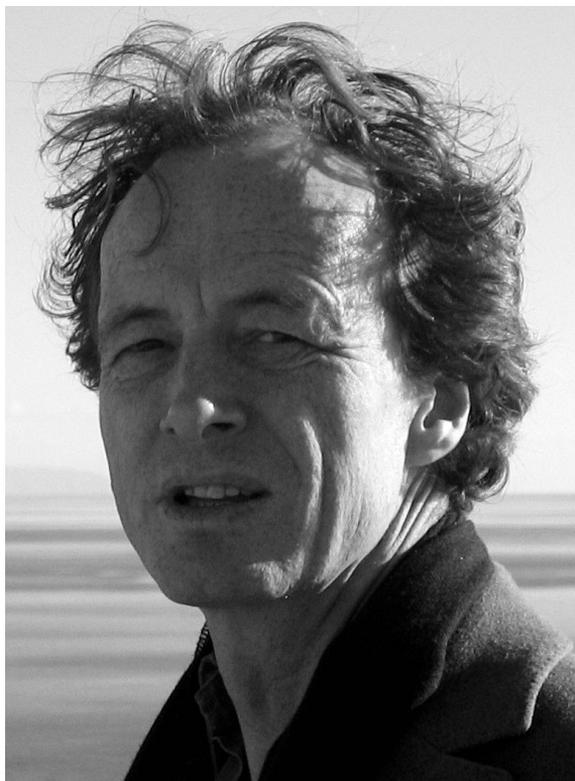
narsi e il continuo divenire di elementi di costruzione “piccoli” e aperti, non nettamente connotati. All’inizio di *Spur* si intrecciano tre “strati” sonori: uno è formato dal movimento di trentaduesimi del pianoforte, determinante in buona parte del pezzo, un altro dalla viola, che con questo si intreccia con interventi nettamente diversi, inserendosi nelle brevi pause delle veloci figurazioni pianistiche con note isolate o a coppie (prodotte in vario modo, col legno, tremolo, con l’arco e così via). Questo intreccio di viola e pianoforte sembra ispirato alla tecnica della polifonia medievale chiamata *hoquetus*. Il terzo strato è formato dagli altri archi. Figure ritmiche contrastanti caratterizzano questa sottile, agile, articolatissima rete sonora, che in ciascuna delle sue componenti viene sottoposta a costanti trasformazioni e interferisce con le altre in mutevoli rapporti, lasciando “tracce”: tutto è in continuo movimento, i piani sonori conoscono una varietà di situazioni e spostamenti dallo sfondo alla superficie e viceversa, la forma del pezzo nasce dall’interno del materiale, delineando processi continui che talvolta subiscono nette, improvvise interruzioni. In questo senso va inteso il titolo *Spur*: Furrer parla

di traccia come di «ciò che resta di un movimento: tracce sulla neve, tracce di frenata...». Decisiva la ricerca timbrica: i rapporti sonori tra il pianoforte e gli archi sono oggetto di raffinati processi di avvicinamento e allontanamento, sfruttando le infinite possibilità del quartetto d’archi in relazione mutevole anche con le potenzialità dei registri estremi del pianoforte. Il movimento veloce a tratti si fa frenetico, altrove si concede indugi, alla fine si placa nel procedere verso il silenzio della sezione conclusiva.

Salvatore Sciarrino, *Quaderno di strada. Dodici canti e un proverbio per baritono e strumenti* (2003)

«Siamo condotti ai limiti del silenzio, dove il nostro orecchio si affila e la mente s’apre a ogni evento sonoro, come se lo udisse per la prima volta», scrive Sciarrino nella presentazione di *Quaderno di strada*. L’affermazione non è pertinente solo per questo ciclo di “dodici canti e un proverbio”, e si potrebbe collegare a molte altre riflessioni sulle ragioni del “cantare con silenzio” (che è anche il titolo di un’opera di Sciarrino), sulla necessità di una purificatrice “ecologia del suono”. Con rigorosa coerenza appartiene alla ricerca di Sciarrino l’indagine al limite del silenzio, la scoperta dell’inaudito, di un suono vergine, l’essenzialità e insieme l’evidenza espressiva con cui tutto è calibrato nella rarefazione della scrittura, talvolta estrema.

A definire compiutamente lo stile vocale dei lavori della piena maturità Sciarrino è giunto attraverso un percorso ricco, intenso e complesso. Molto schematicamente basta qui ricordare che alcune premesse si delineano con particolare evidenza nella parte in Perseo di *Perseo e Andromeda* (1990), e che nell’opera teatrale successiva, *Luci mie traditrici* (1996, rappr. Schwetzingen 1998) la vocalità matura di Sciarrino è compiutamente definita. Nel 2002 fu portato a termine *Macbeth*, frutto di una genesi particolarmente lunga e tormentata. La partitura di *Quaderno di strada*, un altro degli esiti più alti degli anni recenti, porta la data 2003; ma alcuni dei testi che ne fanno parte si trovano annotati già in un quaderno del 1996 e poi in altri successivi, come si apprende dal bellissimo saggio che Gianfranco Vinay ha scritto dapprima in francese, poi rielaborato e ampliato in italiano in *Immagini gesti*



Beat Furrer

parole suoni silenzi. Drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino (Ricordi/Accademia di Santa Cecilia 2010).

I brevi testi dei “dodici canti e un proverbio” sono frammenti di natura eterogenea, riuniti e spesso riscritti dal compositore come in un quaderno di appunti. Scrive Sciarrino: «Dai frantumi di totalità perdute si formano ulteriori costellazioni, altri percorsi. [...] Compagno d’ogni giorno, il quaderno si integra nella metafora del viaggio. Potremmo cadere in errore se credessimo che tale metafora ci segua ovunque; invece siamo noi, forse, la sua ombra».

Gli appunti raccolti nel quaderno di Sciarrino non sono soltanto di poeti, artisti, scrittori, sono anche testi anonimi, talvolta da “iscrizioni o graffiti sui muri”. Su un muro di Perugia Sciarrino aveva letto le domande del primo canto, che funge da preludio ansiosamente interrogativo; poi ritroviamo tracce della sua biografia e dei suoi interessi, da una lettera di Rilke a una di Lorenzo Lotto, da Kavafis a Melotti fino a un testo di origine giavanese. Come sempre nei testi di Sciarrino, è essenziale l’apporto del compositore, quale che sia la fonte: si deve a lui la veste definitiva dei testi che musica, e che trasforma talvolta anche solo attraverso piccoli ritocchi, oppure operando sostanziosi tagli e riscritture, come nel caso di Rilke o, in altro modo, di Testori, con un processo di appropriazione che si compie poi in modo decisivo attraverso la musica. Il testo effettivamente cantato infatti non coincide con quello stampato nelle pagine che precedono la partitura: è profondamente modificato attraverso spostamenti, ripetizioni, permutazioni, pensate inseparabilmente dalla musica.

Gli interrogativi del primo canto, che porta l’indicazione “Alitando”, sono sottoposti a permutazione, si ripetono e intrecciano più volte incalzanti e ansiosi prima che vengano intonate come sono scritte le parole del testo, che in questa forma ascoltiamo solo alla fine: “Se non ora, quando?/ Se non qui, dove?/ Se non tu, chi?”.

La vocalità di Sciarrino a partire da *Luci mie traditrici* è nettamente individuata: si frammenta ora in disegni di poche note, ora in figurazioni che iniziano con una nota tenuta (messa di voce)

e si ampliano rapidamente a ventaglio (in un disegno a zig-zag che abbraccia intervalli diversi), non è condizionata dall’accento della parola, talvolta fa scivolare numerose sillabe di testo in un piccolo intervallo, sempre si caratterizza per una estrema stilizzazione che stabilisce con la parola rapporti di forte evidenza espressiva.

Nei tredici pezzi riuniti in *Quaderno di strada* sono molteplici e non definibili in modo schematico i rapporti di questa vocalità con l’ensemble strumentale di quindici esecutori: solo una descrizione analitica potrebbe dare un’idea della sempre sorprendente ricchezza, varietà, intensità delle situazioni create con gli interventi strumentali, che possono limitarsi a poche note, non più che un soffio in pianissimo; ma conoscono anche violente, inattese laceranti esplosioni, che assumono spazi e ruoli diversi in ogni pezzo, secondo strategie calibratissime.

Un solo esempio. L’incalzare degli interrogativi del primo canto sembra affidato in primo luogo al baritono, con interventi strumentali rarefatti (peraltro di peso decisivo); nel secondo invece fin dall’inizio la parte riservata agli strumenti è molto più ampia, e la voce intona le prime parole, “lo smarrimento” solo alla settima battuta, poi tace fino alla sedicesima, come se davvero fosse smarrita nel paesaggio sonoro definito dall’ensemble. Per inciso va ricordato che da una lunga e densa lettera di Rilke a Lou Salomé Sciarrino trae solo una frase sulla inaffidabilità delle poste italiane, e la trasforma completamente: la parola “smarrimento”, che al suo apparire evoca un ambito di associazioni ben più ampio della semplice perdita di una lettera, è di Sciarrino, e non si trova in Rilke (né nell’originale, né nella traduzione). E forse Sciarrino l’ha usata per stabilire un collegamento con la prima parola del terzo canto, “smarrita” (è smarrita la misura delle figure più grandi, come scrive Lotto ai committenti dei disegni per gli stalli lignei di Santa Maria Maggiore a Bergamo): qui peraltro le soluzioni musicali sono di tutt’altra natura, con il prevalere della ripetizione di una figura di quattro note. Ogni frammento di *Quaderno di strada* schiude mondi diversi.

Paolo Petazzi

Salvatore Sciarrino

Quaderno di strada

dodici canti e un proverbio per baritono e strumenti

Frammenti elaborati in versi da Salvatore Sciarrino

N. 1

se non ora, quando?

se non qui, dove?

se non tu, chi?

(su un muro di Perugia, 2001)

N. 2

... lo smarrimento non è eccezione
per le poste italiane

(da una lettera di Rainer Maria Rilke, 1903)

N. 3

... smarrita la misura
delle figure più grande, ché da quelle
nasse tuto l'ordine dell'opera

(da una lettera di Lorenzo Lotto, 1526)

N. 4

Disse un poeta: "È più amata
la musica che non si può suonare."

(da Kavafis, 1897)

N. 5

se spera che i sasi
diventin michete
perché i povereti
se possa saziar

se spera sperando
che venga quell'ora
che andremo in malora
col nostro sperar

(cantava il gobetto padovano di Milano, metà sec. XX)

N. 6

Dove andarono la sera i muratori,
terminata la Grande Muraglia?

(da Brecht, *Domande di un lettore operaio*)

N. 7

Anno 410:

turba di monaci cristiani sbrana l'ultimo matematico
Ipazia di Alessandria.

(da un articolo)

N. 8

La rosa che si disfa
il papavero che al fiato
improvviso cadrà
l'ombra dei vasi
che non fa rumore
lo spazio che sgretola la mente
la lunga crepa, la silente
- il tarlo
come non amarlo
sapendo che anche noi
pian piano roderà
come i tuoi fiori

(da G. Testori, *per Morandi*, 1981)

N. 9

Piove
anche se il mare
è inquieto, dalla barca vi saluto

(da F. Melotti)

N. 10

Donato Creti scrisse: tu che gentile
ammiri i quadri miei, specchiati
e abbi pietà

(da un articolo)

N. 11

a filo del violino
vibra la fiamma
immagine del suono

N. 12

(1.) Fior di kencùr
s'invoca con gioia
di forme armoniose
si muove ed incanta
che grazia nel dire
rapisce l'anima

(2.) Fior di blimbìng
gìrati, spòrgiti
splendente coglila
gioiello sul vuoto
corolla regina
essenza di donna

(4.) Fiore di arèn
reclina su altro ramo
sempre scende
al vederti
sui miei versi
un'ombra

(9.) Fior di pandàn
soffice suolo
tu vieni da me
entri
ma scorda il timore
eccoti l'anima

(da *Ghirlanda*, Giava, sec. XVII)

Proverbio

Du cose al mondo non si ponno avere:
d'essere belli e di saper cantare.

(detto todino riferito da Marcella Vincenti)

Beat Furrer

Nato a Schaffhausen (Svizzera) nel 1954, nel 1960 ha iniziato lo studio del pianoforte al Conservatorio della sua città. Nel 1975 si è trasferito a Vienna dove si è perfezionato e ha raggiunto un successo internazionale. Ha vinto un premio al concorso di composizione Young Generation in Europe, che ha avuto luogo a Colonia, Venezia e Parigi nel 1984. Nel 1985, dopo aver studiato alla Scuola di Musica e Arti Applicate di Vienna con Roman Haubenstock-Ramati (composizione) e Otmar Suitner (direzione d'orchestra), ha fondato l'ensemble Klangforum Wien, del quale è stato successivamente direttore. Inoltre, ha lavorato come direttore artistico dell'ensemble fino al 1992. Su commissione della Staatsoper di Vienna, Furrer ha scritto la sua prima opera, Die Blinden, che è stata rappresentata la prima volta nel 1989 al Festival Wien Modern. Nel medesimo anno, ha vinto un altro



Beat Furrer

premio al Young Composers Forum di Colonia. Nel 1993 ha ricevuto il Premio Musicale della Città di Duisburg. La sua seconda opera, Narcissus, ha avuto la prima assoluta allo Steirischer Herbst di Graz nel 1994. Il suo Concerto per due pianoforti, Nuun, ha avuto la sua acclamata prima al Festival di Salisburgo nel 1996. Nel 2001 è stata eseguita per la prima volta in forma di concerto la sua opera Begehren al festival Steirischer Herbst, mentre del 2003 è la sua prima rappresentazione a Graz. Beat Furrer ha vinto il Premio Musicale della Città di Vienna nel 2004. Nel 2006 è stato premiato con il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia per Fama. Dal 1991 è professore di composizione all'Università Musicale e d'Arti Drammatiche di Graz. Dal 2005 è membro designato della Accademia delle Arti di Berlino. Vive a Kritzensdorf presso Vienna.

Otto Katzameier

Otto Katzameier ha studiato prima flauto e poi canto nella sua città natale Monaco di Baviera. I suoi insegnanti più importanti sono stati Hans Hotter e Josef Metternich, e Ilija Karapetrov in Bulgaria. Molto presto ha vinto premi al Bundeswettbewerb Gesang di Berlino, al Meistersängerwettbewerb di Norimberga, al Mozartwettbewerb di Würzburg, al Wettbewerb des Deutschen Musikrates di Bonn, al Hugo Wolf Wettbewerb di Stoccarda. In sede concertistica, ha cantato in Elias, Requiem di Brahms, Requiem di Verdi, Messia, Passione secondo Matteo ecc.; in sede operistica è stato Don Giovanni, Leporello, Alfonso (Così fan tutte), Alidoro (La Cenerentola) o Mustafà (L'italiana in Algeri) nonché, in opere contemporanee, è stato protagonista in Macbeth di Salvatore Sciarrino e Prospero in Un re in ascolto di Luciano Berio. È stato ospite di molti teatri d'opera e sale da concerto internazionali, tra cui Amburgo, Berlino, Francoforte, Vienna, Graz, Lucerna, Roma, Madrid, Tel Aviv, Tokyo, e di festival quali Schwetzingen Festspiele, Musikfestspiele di Lucerna, Rheingau Festival, Steirischer Herbst, Biennale di Monaco di Baviera, Festival di Spoleto, Festival d'Automne di Parigi, Maggio Musicale Fiorentino, Lincoln-Center-Festival di New York e Bregenzer Festspiele. Nella stagione 2004-05 ha cantato in prima mondiale Quaderno di strada di Salvatore Sciarrino, diretto da Beat Furrer e Sylvain Cambreling con il Klangforum Wien, a Graz, Vienna, Madrid, Parigi e Venezia. Un CD di questo lavoro è stato dedicato a Otto Katzameier da Sciarrino, e pubblicato nel settembre 2005.



Otto Katzameier

Klangforum Wien

Ventiquattro musicisti provenienti da dieci paesi diversi incarnano una concezione artistica e una convinzione personale che restituisce alla loro arte ciò che, nel corso del XX secolo, essa aveva gradualmente e quasi impercettibilmente perduto: uno spazio nel proprio tempo, nel presente e nel cuore della comunità per la quale è stata composta e dalla quale vuole essere ascoltata. Dal suo primo concerto al Palais Liechtenstein sotto la direzione musicale del fondatore, Beat Furrer, quando l'ensemble portava ancora il nome di "Société de l'Art Acoustique", il Klangforum Wien ha scritto un capitolo fulminante nella storia della musica, con circa cinquecento prime assolute di pezzi firmati da compositori provenienti da tre diversi continenti. Uno sguardo al passato rivela una discografia di oltre 70 CD, una carrellata di premi e riconoscimenti e ben 2.000 esibizioni nelle più prestigiose case concertistiche e teatri d'opera d'Europa, America e Giappone, oltre a partecipazioni ai

maggiori festival mondiali e a impegnate iniziative d'epoca più recente. Ma il Klangforum Wien non ama vantarsi degli allori. Nel corso degli anni sono nate profonde amicizie musicali con compositori, direttori d'orchestra, solisti, registi ed energici organizzatori che hanno contribuito a plasmare il profilo del Klangforum Wien almeno nella stessa misura in cui quest'ultimo li ha aiutati a dar forma ed espressione al proprio lavoro. Negli ultimi anni i musicisti hanno visto crescere anche il proprio impegno didattico, sia come formazione che individualmente, curando la trasmissione delle forme espressive e delle tecniche esecutive a una nuova generazione di strumentisti e compositori. Con il conferimento di un incarico d'insegnamento presso l'Università artistica di Graz nel 2009 il Klangforum Wien può, inoltre, fregiarsi nel suo complesso anche del titolo di "professore". Ma tutto ciò non sarebbe che pura esteriorità se non fosse il risultato

della volontà di un collettivo di artisti, ribadita e ridefinita continuamente nel corso di incontri mensili, di esprimere attraverso la propria musica un atteggiamento etico e la coscienza della propria responsabilità nei confronti del presente e del futuro. E così come l'arte in sé, anche il Klangforum Wien altro non è che un condensato di professionalità da cui trapela malcelata una messinscena per migliorare il mondo. Ogni volta che salgono sul palcoscenico i musicisti del gruppo sanno che in gioco c'è una cosa sola: tutto. L'eroticismo e l'assolutezza di questa consapevolezza sono ciò che distingue i concerti del Klangforum Wien. Per chi desideri conoscere la storia dell'ensemble attraverso le cifre, i dati e i fatti, rimandiamo al sito www.klangforum.at. Per questa breve biografia della formazione ci è sembrato più giusto discostarci dalla convenzione di riportare grandezze statistiche e provare a tratteggiare l'essenza interiore del Klangforum Wien. I componenti del Klangforum Wien sono originari dei seguenti paesi: Australia, Austria, Bulgaria, Finlandia, Francia, Germania, Grecia, Italia, Svezia e Svizzera. Sylvain Cambreling, Friedrich Cërha e Beat Furrer sono i tre formidabili musicisti che nei 25 anni di storia del Klangforum Wien hanno ottenuto, per volontà unanime dei componenti, il titolo di membri onorari dell'ensemble. Dal 1997 Sylvain Cambreling è primo direttore ospite del Klangforum Wien.

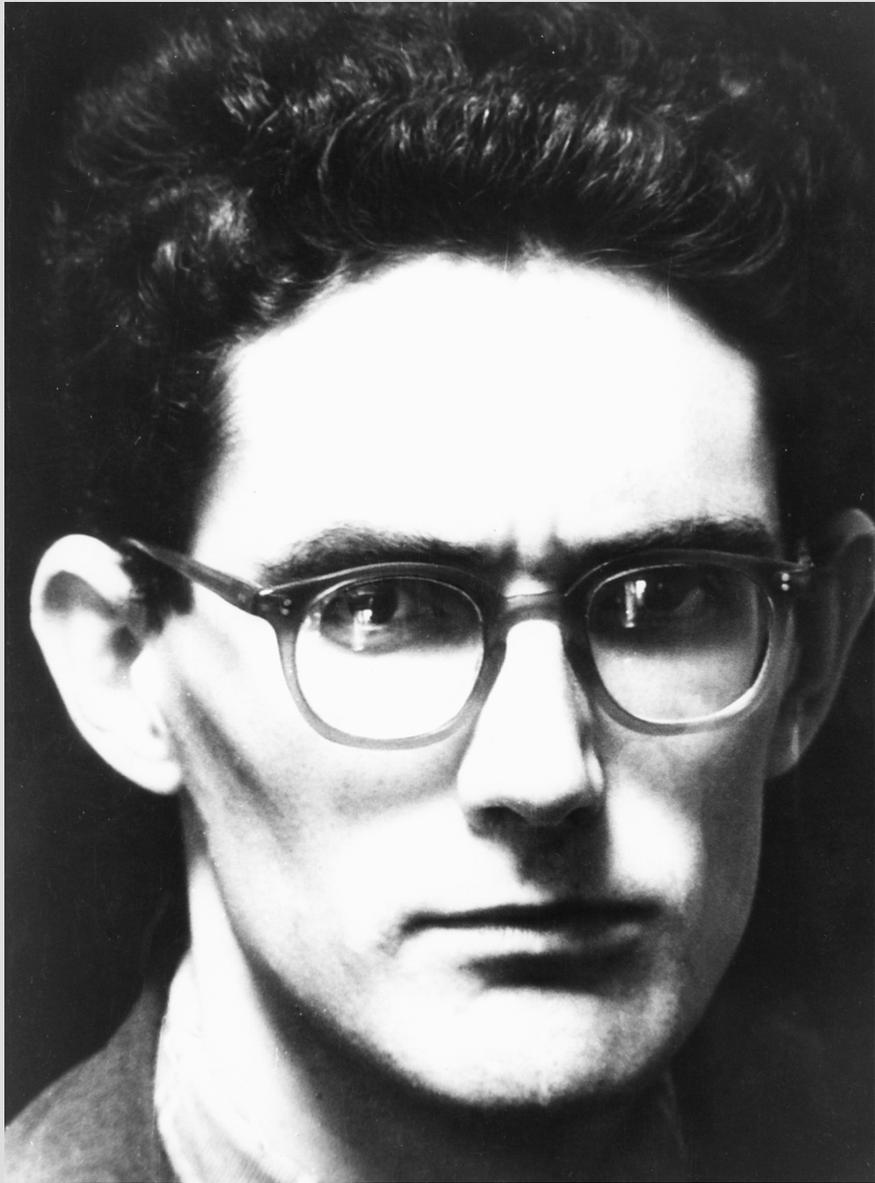
Main sponsor
ERSTE BANK
Sponsoring VALUE

*Vera Fischer, flauti
Markus Deuter, oboe
Olivier Vivarès, clarinetti
Lorelei Dowling, fagotto
Anders Nyqvist, tromba
Andreas Eberle, trombone
Gunde Jäch-Micko, violino
Sophie Schafleitner, violino
Dimitrios Polisoidis, viola
Benedikt Leitner, violoncello
Michael Seifried, contrabbasso
Krassimir Strev, acordeon
Adam Weisman, percussione
Björn Wilker, percussione
Joonas Ahonen, pianoforte, celesta*



Foto Lukas Beck

Klangforum Wien



Per gentile concessione del Fondo Bibliografico Musicale Niccolò Castiglioni

Niccolò Castiglioni (Darmstadt, 1959)

Auditorium San Fedele

mercoledì, 17 ottobre 2012, ore 20.30

■ **Massimiliano Damerini**, *pianoforte*

Franz Schubert (1797-1828)
Sonata in si bem. magg. D 960 (1828) 45'
 Molto moderato
 Andante sostenuto
 Scherzo (Allegro vivace con delicatezza)
 Allegro, ma non troppo

Anton Webern (1883-1945)
Variazioni op. 27 (1936) 6'
 Sehr mässig
 Sehr schnell
 Ruhig fliessend

Niccolò Castiglioni (1932-1996)
Cangianti (1959) 10'
 per pianoforte

Tre pezzi (1978) 18'
 per pianoforte
 1. Sweet
 2. Kinderlied ohne Worte
 3. Fregi

Alle ore 18.30, verrà proiettato il documentario
*La musica in Italia dal 1945 ad oggi:
 un archivio vivente.*
Niccolò Castiglioni (1932-1996)
 Durata: 57'

In collaborazione con RAI-RadioTre
 (Trasmissione in differita)

Nell'impressionante produzione del 1828, l'ultimo anno di vita di Schubert che comprende la *Fantasia* D 940 per due pianoforti, il *Quintetto per archi* D 956 e le *Sonate per pianoforte* D 958-960, si compie l'originale via di Schubert alla grande forma strumentale. In luogo della tensione dialettica e drammatica di Beethoven, la grande forma di Schubert comporta la dilatazione nella percezione del tempo e dello spazio musicale: alla spinta lineare e teleologica di Beethoven, Schubert replica con una temporalità circolare di ritorni e ripiegamenti che sembra opporre resistenza al divenire in cui la musica pure si dispiega. Invenzione ed elaborazione si fondano su processi di proliferazione cellulare ed espansione attraverso ripetizioni, varianti e parafrasi. La pulsazione ritmica assicura continuità a uno svolgimento in cui giocano un ruolo essenziale le progressioni armoniche a largo raggio e i contrasti di addensamento e rarefazione della tessitura. Da qui il senso divagante e "narrativo" di una musica che s'irradia verso prospettive molteplici,



Franz Schubert

virtualmente infinite come in un paesaggio aperto. La coesione formale è affidata a una fitta rete di relazioni melodiche, ritmiche e armoniche che percorre i movimenti: decisivi a tale riguardo nella *Sonata* D 960 sono l'ambito di terza e la struttura intervallare con cui si apre il movimento iniziale (si bemolle-la-si bemolle-do-re). L'appassionato tono lirico di quest'ultimo è assecondato dall'indicazione di tempo, *Molto moderato*. Il movimento, con l'esposizione con tre tonalità (e altrettanti temi) e uno sviluppo digressivo che sono entrambi tratti tipici di Schubert, configura serie di glosse e varianti delle idee; straordinario, per forza perturbante e allusiva, il ruolo del sol bemolle con trillo nel registro più grave che interrompe il flusso del primo tema per poi ritornare più volte come interpunzione a segnare cruciali punti di articolazione formale (la fine dell'esposizione, il passaggio dallo sviluppo alla ripresa, l'epilogo). Segnali semantici di intensa pregnanza evocativa percorrono anche l'*Andante sostenuto* in forma ternaria, sublime musica dell'introspezione e della memoria sull'orlo del silenzio, dove la melodia del canto è incastonata tra effetti di ostinato, pedali e rintocchi: è uno di quei pezzi in cui a Schubert, nel gioco delle varianti, basta passare d'un tratto dal minore al maggiore per illuminare di utopica speranza quanto poco prima non sembrava che cupezza e desolazione. Nello *Scherzo* è l'indicazione di tempo *Allegro vivace con delicatezza* a offrire la chiave d'accesso semantico al movimento: brio e leggerezza di tocco s'intrecciano per lasciar spazio nel *Trio* a echi tzigani. Echi che ritornano nel tema principale dell'*Allegro, ma non troppo* finale, un rondò-sonata dove ancora un volta a costituire la logica formale è la successione e l'organizzazione delle varianti.

Webern compose il suo unico capolavoro per pianoforte, le *Variazioni* op. 27, nel 1935-36 e lo dedicò a Eduard Steuermann. Le *Variazioni* sono tra più significative opere pianistiche del Novecento storico; per l'essenziale, cristallina coesione, rappresentano accanto agli altri tardi lavori strumentali del compositore – *Concerto* op. 24 (1934), *Quartetto* op. 28 (1938), *Variazioni* op. 30 per orchestra (1940) – il più perfetto esempio di composizione dodecafonica astratta e radicale che rinuncia a farsi espressione nel senso tradizionale del termine per mirare invece alla pura

sintesi costruttiva, a una sorta di ascetica contemplazione depurata dall'emotività. I tre movimenti delle *Variazioni* non implicano la presenza di un tema, né si configurano come altrettante metamorfosi di una struttura comune; a ispirarne il divenire formale – e a condizionarne perfino i parametri del ritmo e delle dinamiche – è piuttosto l'assolutizzazione del concetto di variazione, che trascende in contrappunto sistematico la diversificazione di linearità melodica e verticalità armonica. Così il primo movimento (*Sehr mässig*), che si articola in 14 sezioni e ricorda nella scrittura l'*Intermezzo* op. 116 n. 5 di Brahms, si apre già di fatto con una variazione: alla serie originale s'accavalla, in un canone incrociato tra le due mani, la sua versione retrograda. Ancora una combinazione di questo tipo – ma che inizia ricorrendo all'inversione a specchio – determina il secondo movimento (*Sehr schnell*), dove compare una serie concepita per ruotare attorno alla nota *la*. Nel terzo pezzo

(*Ruhig fliessend*), infine, Webern s'avvicina di più all'idea tradizionale del 'tema con variazioni', rinunciando alla simultaneità permutatoria in favore di una stesura più omofonica oppure accordale.

Se il pianoforte è una presenza cospicua nel catalogo di Niccolò Castiglioni lo si deve anche al fatto che il pianoforte era lo strumento del compositore milanese. A vent'anni Castiglioni pensava soprattutto a fare il pianista: studiava programmi da eseguire in concerto e nel 1952-53 seguì corsi al Mozarteum di Salisburgo con Friedrich Gulda e Carlo Zecchi. Dopo le cose sarebbero andate diversamente ma, almeno sino alla fine degli anni Cinquanta, Castiglioni suonerà in prima persona le proprie musiche; poi lo strumento conserverà comunque una posizione privilegiata nella sua produzione, impiegato di volta in volta da solo, in pezzi da camera, per ensemble e concertanti. Composto nel maggio del 1959



Anton Webern

ed eseguito dall'autore il 3 settembre dello stesso anno a Darmstadt, *Cangianti* è il pezzo per pianoforte di maggior successo e forse anche più rappresentativo di Castiglioni; senza dubbio è il brano, in ogni senso spettacolare, con cui egli iniziò a farsi conoscere e apprezzare negli ambienti dell'avanguardia musicale. In *Cangianti* si definiscono i tratti di uno stile pianistico originale caratterizzato da figure guizzanti, sonorità liquide (che si richiamano a certi aspetti della scrittura di Chopin e Debussy), preferenza per il registro acuto dello strumento, impiego della risonanza del pedale tonale. In rilievo è soprattutto il lavoro raffinatissimo sul timbro, sulle dinamiche, sui modi di attacco del suono, con alcuni effetti di ripetizione o di scomposizione pulviscolare del suono che, come notava Armando Gentilucci, sembrano assimilare l'influenza di pratiche della musica elettronica (per la quale, peraltro, Castiglioni manifestò sempre scarso interesse). Dal punto di vista della percezione della forma, *Cangianti* si articola in tre fasi. Nella prima dominano le sonorità equoree, il gioco dei registri estremi e una nervosa frammentazione. Nella seconda, dove la pulsazione rallenta dando l'impressione di un Adagio, la rarefatta tessitura ruota intorno alla polarizzazione improvvisa di alcune note e minimi movimenti cromatici inframmezzati da colpi violentissimi al grave sino a quando l'andamento incomincia a ridiventare più mosso e l'ordito tende a farsi più fitto. Nella terza fase il ritorno delle sonorità equoree con-

duce a uno sprofondamento nel registro più grave, cui segue la polarizzazione insistita di agglomerati di note che conduce al brusco epilogo.

I *Tre pezzi* del 1978 mostrano come col passare dei decenni Castiglioni concepisse una composizione più come successione di diversi pannelli che non come singolo organismo. *Sweet*, il primo pezzo, inizia con un puro gesto: un trillo eseguito nell'estremo registro acuto ma con la mano sinistra che blocca la vibrazione premendo direttamente sulle corde, per poi lasciarle vibrare. Con ogni evidenza per Castiglioni il "dolce" richiamato dal titolo è connesso con le sonorità argentine del registro acuto: per lui la dolcezza è il nitore della neve, la purezza del ghiaccio, la trasparenza dell'acqua dei torrenti di montagna; gradualmente, nel corso del pezzo la tessitura si fa più discontinua, sino a far risuonare l'eco di semplici accordi tenuti. Il secondo pezzo, *Kindertlied ohne Worte*, offre una scrittura almeno all'inizio di weberniana memoria ma disseminata di ripetizioni, ribattuti, effetti giocosi e quasi onomatopeici che ne alleggeriscono la severità; la forma è quella strofica variata (ABA'B'A"). Nel terzo pezzo, *I fregi*, sono in primo piano gli accordi per quarte, quindi gli agglomerati di tre note contigue in un episodio *sempre forte e staccatissimo*; quindi lo studio timbrico sui modi d'attacco degli accordi prosegue sino al magico, conclusivo carillon in ottave.

Cesare Fertonani

Massimiliano Damerini

Genovese, ha compiuto gli studi musicali nella sua città, sotto la guida di Alfredo They e di Martha Del Vecchio, diplomandosi in pianoforte e composizione. Considerato uno degli interpreti più rappresentativi della sua generazione, ha suonato in alcuni dei più importanti teatri e sale da concerto del mondo, tra cui Konzerthaus di Vienna, Barbican Hall di Londra, Teatro alla Scala di Milano, Teatro Colón di Buenos Aires, Herkules Saal di Monaco, Gewandhaus di Lipsia, Salle Gaveau e Cité de la musique di Parigi, Victoria Hall di Ginevra, Tonhalle di Zurigo, Auditorio Nacional di Madrid, collaborando in qualità di solista con prestigiose orchestre, quali London Philharmonic, BBC Symphony, Bayerischer Rundfunk, Deutsches-Symphonie di Berlino, Sinfonica di Budapest, Radio Olandese, WDR di Colonia, NDR di Amburgo, SWF di Baden-Baden, ORF di Vienna, Orchestre Philharmonique Suisse, Accademia di S. Cecilia in Roma, RAI, Orquesta Nacional Española, Orquesta Sinfonica Portuguesa, Filarmónica de Buenos Aires, Filarmónica de Bogotá, Filarmónica de Málaga,

Philharmonique de Nice, e partecipando a festival internazionali, quali Maggio Musicale Fiorentino, Biennale di Venezia, Festival dei due Mondi di Spoleto, Berliner Festwochen, Holland Festival, Wien Modern, Donaueschingen, Biennale di Zagabria, Festival d'Automne di Parigi, Penderecki Days in Yerevan (Armenia), Festival Penderecki di Varsavia, Festival Paíz di Antigua (Guatemala), Takefu Music Festival (Giappone). Oltre a innumerevoli registrazioni per varie reti radiotelevisive europee e americane, ha inciso per molte etichette discografiche, tra cui EMI, Etcetera, Arts, Koch, Ricordi-BMG, Accord, Naxos, Col Legno, Dynamic, Musikstrasse, Warner. Attualmente sta curando per la Arts l'incisione integrale delle Sonate di Schubert. Moltissime le opere pianistiche a lui dedicate da autori quali Ambrosini, Carluccio, Di Bari, Donatoni, Fellegara, Ferneyhough, Gaslini, Gentilucci, Landini, Oppò, Porena, Sciarrino, Skrzypczak, Sotelo, Tanaka, Vacchi. Attivo anche come compositore, ha presentato in importanti rassegne e festival numerosi suoi lavori, alcuni

dei quali pubblicati da Rai Trade e da Edipan.

È spesso invitato in giuria in importanti concorsi pianistici internazionali, e tiene masterclass di perfezionamento in tutta Europa: è stato tra l'altro docente agli Internationales Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt nel 1998, e ai corsi organizzati dal Centre Acanthes ad Avignone nel 1999. Nicholas Kenyon, sul Times di Londra, lo ha definito "dominatore assoluto della tastiera e del suono", il famoso compositore Elliott Carter, dopo averlo ascoltato a New York, ha detto di lui: "Ogni suo concerto è un'esperienza indimenticabile", e dopo il suo recital a Monaco nel 1997 la Süddeutsche Zeitung lo ha definito "uno dei tre massimi pianisti italiani della nostra epoca, con Benedetti Michelangeli e Pollini". La critica italiana gli ha conferito il prestigioso Premio Abbiati 1992 quale concertista dell'anno. La sua esecuzione di Ausklang per pianoforte e orchestra di Helmut Lachenmann con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI a Torino (brano del quale è stato il primo interprete a Colonia) ha ricevuto il Premio Abbiati nel 2006.



Massimiliano Damerini



Foto Ralph Fassey, 2006

Giacomo Manzoni

Orchestra della Svizzera italiana**Tito Ceccherini**, direttore**Alfonso Alberti**, pianoforte**Laura Catrani**, soprano**Niccolò Castiglioni** (1932-1996)*Inverno in-ver* (1973, rev. 1978)

22'

undici poesie musicali per piccola orchestra

1. Fiori di ghiaccio

2. Il ruscello

3. Danza invernale

4. Salterello

5. La brina

6. Il lago ghiacciato

7. Nenia Prima

8. Nenia Seconda

9. Silenzio

10. Un vecchio adagio

11. Il rumore non fa bene. Il bene non fa rumore

Fiori di ghiaccio (1982-83)

12'

concerto per pianoforte e orchestra

Cavatina

Preludio e Fuga

Au bord d'une source

Walzer

Giacomo Manzoni (1932)*Sul passaggio del tempo* (2001)

16'

per voce femminile e orchestra

Testi di Roberto Sanesi

Maurice Ravel (1875-1937)*Ma mère l'oye* (1911)

16'

Cinq pièces enfantines pour orchestre

Pavane de la Belle au bois dormant

Petit Poucet

Laideronnette, impératrice des pagodes

Entretiens de la Belle et de la Bête

Le jardin féerique

In collaborazione con

INTESA  SANPAOLO

MIO

SettembreMusica

 Istituto Svizzero
Roma Milano VeneziaIn collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Consonantia et Claritas...

*Ad pulchritudinem tria requiruntur.
Primo quidem, integritas sive perfectio,
quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt.
Et debita proportio sive consonantia.
Et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum,
pulchra esse dicuntur¹.*

Nella diade cristallina «consonantia et claritas», parafrasi dell'idea di bellezza secondo Tommaso d'Aquino, sembra racchiudersi il senso del cammino creativo di Niccolò Castiglioni a partire dalla fine degli anni Sessanta, anni in cui il compositore rappresenta un'originale alternativa nel panorama musicale della seconda metà del Novecento. Il bisogno solo in parte espresso di una nuova riflessione sul linguaggio compositivo e la necessità di attingere a risorse contraddistinte da un ideale estetico di "chiarezza" sono alla base dell'esperienza musicale di Castiglioni, dagli anni di formazione presso il Conservatorio di Milano – dove studia con Ettore Desderi, Franco Margola e Giorgio Federico Ghedini – ai primi confronti internazionali nella cornice dei Ferienkurse di Darmstadt, frequentati irregolarmente dal 1956 al 1962. Conclusasi questa pur fondamentale parentesi, il compositore sentì il bisogno di volgersi altrove e mettersi sul cammino di una nuova "consonanza". È in questa prospettiva che può esser letto il soggiorno trascorso da Castiglioni negli Stati Uniti tra il 1966 e il 1970, durante il quale insegnò nelle Università del Michigan, San Diego e Washington non solo nel ruolo a lui più congeniale di *visiting professor of composition*, bensì anche di storico della musica rinascimentale: è questo amore per il passato musicale che ritorna trasformato, decodificato e reinventato nella sua successiva produzione artistica.

Esempio vivido di un mutamento nella biografia personale e compositiva di Castiglioni, *Inverno in-ver* si pone come una vera e propria opera "del ritorno" non solo perché composta nel 1973, a ridosso del suo rientro in Italia, ma soprattutto perché condensa un crocevia di mutazioni, voci dal passato, reinvenzioni di miti ed elementi ancestrali. Le «Undici poesie musicali» che compongono la raccolta disegnano le varie tappe di questo rinnovamento: il loro significato intrinseco risiede proprio nella parola "poesia", qui intesa in un'accezione puramente acustica, laddove l'attributo poetico si rivela nella graduale sostituzione del principio della multidimensionalità (proprio all'avanguardia musicale degli anni Cin-

quanta e debitore alla lezione di Webern) a favore di una spiccata *liricità* del senso musicale, che diviene qui intimo e cristallizzato nell'incanto di una magia invernale. È lo stesso Castiglioni che in un'intervista degli anni Novanta spiega la sua posizione:

...la fisionomia [di Webern] era certamente di quel tempo; lui era un musicista del passato, un antenato, il padre o forse il nonno di tutti noi... ma se voglio restare fedele al suo insegnamento, per così dire, devo ricordarmi che la mia situazione oggi è differente: devo andare oltre. Per essere fedele devo guardare verso il futuro... e non nel senso di alcune sperimentazioni strutturaliste alle quali lui (come e perché non ho idea) ha aperto la porta, ma andare oltre "poeticamente", poiché quando si osserva la sua opera nella sua interezza ho davvero la sicurezza che Webern sia stato un grande musicista. [...] Io rivendico una mia personale poetica, che appartenga al mio tempo e alla mia generazione, concordando perfettamente con quanto Pierre Boulez (che è stato molto benevolo con me così come con molti altri) mi disse in Germania intorno al 1960: i giovani compositori che restano indietro sulla ribalta rischiano di smarrire nel loro agire musicale la lucidità poetica e una generale chiarezza dell'intenzione².

Trasmettere con "chiarezza" la propria intenzione: è questa, senza dubbio, la qualità della nuova poetica di Castiglioni, declinata all'occorrenza come opposizione al razionalismo o alla complessità dello strutturalismo a favore di una sperimentazione mirata alla ricerca dell'origine naturalmente "semplice" del suono. Scorrendo le pagine della partitura di *Inverno in-ver* colpisce il ricorso spesso ostentato a mezzi che si rifanno a un lirismo puro, genuino, a tratti infantile: dalla scelta di una compagine timbrica ridotta ai delicati impasti dinamici, dai registri quasi sempre giocati sull'acuto fino alla stessa grafia del compositore, tutto sembra parlare a favore di una *naïveté* innocente, simbolo di un candore che dal segno si infonde nel suono. Questa immagine esteriore – che per immediatezza e purezza rimanda a un *fanciullino* di pascoliana memoria – si trasfonde quindi nell'algida dimensione sonora dei paesaggi invernali che fanno da sfondo alle undici "poesie musicali" dell'opera. Un palese descrittivismo, unito alle citazioni più o meno dichiarate da Edvard Grieg – autore tra i più amati da Castiglioni per la sua partecipazione al sentimento

della natura e per i rimandi al candore di paesaggi ghiacciati –, sono il perno su cui si sviluppa il suo ammirabile ideale di “purezza”:

Nel brano orchestrale *Inverno in-ver* ho tentato di descrivere musicalmente il ghiaccio, lo scintillio del gelo, l'acqua gelata e altri aspetti del paesaggio invernale. Ho anche scritto in seguito un breve brano per pianoforte e piccola orchestra, un piccolo concerto in realtà, intitolato *Fiori di ghiaccio*: un bisogno di purificazione attraverso la chiarezza³.

Fiori di ghiaccio è intitolata anche la prima «poesia» sonora che apre *Inverno in-ver* con un movimento sinuoso, seppur pungente, che richiama alla mente dell'ascoltatore le lame d'argento del ghiaccio invernale. Castiglioni alterna qui uno scintillante pieno orchestrale a un motivo di carattere lirico, una sorta di citazione popolare trasfigurata che si dipana tra i registri acuti delle singole sezioni strumentali in un contrappunto sempre più fitto che ne renderà irricognoscibili i contorni originari. Le sonorità liquide de *Il ruscello* sono al contrario raggiunte attraverso una forma rigida e al tempo stesso fluida: un canone all'unisono, quasi *perpetuo*, che dai timbri acuti



Niccolò Castiglioni (Milano, 1982)

dei legni “scorre” attraverso il pianoforte e l'arpa fino a raggiungere celesta, glockenspiel e vibrafono per sfociare infine nella stretta di violini primi e secondi. La presenza più o meno velata di tecniche compositive tratte dalla tradizione caratterizza anche *Danza invernale*, dominata dal ricorso a incisi ostinati affidati a singole voci timbriche (legni, archi e percussioni) – ripetuti su nervose figurazioni affidate al pianoforte in un tempo «il più presto possibile» – e processi di inspessimento e rarefazione della densità contrappuntistica tra le diverse famiglie strumentali. La quarta miniatura sonora di *Inverno in-ver* conduce l'ascoltatore indietro fino al XVI secolo con un breve *Salterello*, ritmo di danza in tempo ternario qui affidato, quasi a voler riprodurre gli antichi strumenti rinascimentali, ai registri acuti di flauto, ottavino, oboe e clarinetto. Dopo queste ultime due danze, in cui Castiglioni sembra dipingere la stagione invernale con le sue tinte più argente, con *La brina* si ritorna a un'atmosfera ovattata, creata inizialmente attraverso le sonorità sottovoce e dolci del clarinetto piccolo e del violino solo man mano inspessite dagli altri timbri orchestrali in un crescendo graduale, persistente e destinato a sfociare in uno dei rari *fortissimo* della composizione. L'immagine sonora che segue è quella remota e immobile de *Il lago ghiacciato*, sottolineata dal ricorso all'erraticità di un suono che si cristallizza nel tempo e nello spazio; la staticità, glaciale, sarà solo parzialmente tradita dalle figurazioni più dense e impetuose degli archi, substrato sonoro che sembra rimandare al movimento nervoso dell'acqua intrappolata dal freddo invernale.

Ma l'inverno, per Castiglioni, non si risolve solo nei suoi effetti paesaggistici: è anche riflessione, ritorno all'infanzia, riscoperta delle origini. Per questo le ultime «quattro poesie musicali» sono dedicate rispettivamente alle nenie, al silenzio e infine alla saggezza proverbiale degli adagi popolari. Anche la scrittura cambia qui repentinamente e si affida maggiormente alle potenzialità sonore dei singoli strumenti, intesi ora quasi alla stregua di voci soliste piuttosto che come parti di un tutto. Come un vero e proprio incipit è da intendere il gruppo di tre altezze che apre *Un vecchio adagio*: nelle sue differenti enunciazioni tra le varie voci timbriche esso muta forma, ritmo e altezza così come il tempo muta e trasforma le parole del passato. Ma allo stesso tempo esso si fa denso e ricco di significati; è un suono che si fa

Foto Roberto Masotti

ricordo e che riflette il suo carico di esperienza nella densità della scrittura orchestrale, sempre più fitta. La miniatura che chiude *Inverno in-ver* trae ispirazione da un detto popolare: «Il rumore non fa bene / il bene non fa rumore». Ogni rimando bruitistico è assente dal tappeto sonoro fitto e legatissimo costruito da Castiglioni grazie a figurazioni dense e morbide che si spegneranno gradualmente in un «SILENZIO», annotato opportunamente a fine partitura, inteso visibilmente dal compositore come approdo ultimo e unico del “rumore” così come del “bene”.

Legato a *Inverno in-ver* dal titolo e dall'ideale di “chiarezza”, il concerto per pianoforte e orchestra *Fiori di ghiaccio* è una suite composta da quattro brani distinti per carattere e ispirazione implicita: *Cavatina*, *Preludio e Fuga*, *Au bord d'une source* e *Walzer*. L'interpretazione delle forme musicali classiche assume qui un significato tanto evidente quanto pregnante e l'eredità musicale, riletta in chiave moderna, si fa percorso storico che attraversa la memoria senza però dover seguire necessariamente una logica successione diacronica. Dalle reminiscenze operistiche implicite nella *Cavatina* si va così alla monumentalità bachiana del *Preludio e Fuga*, passando per il virtuosismo pianistico di *Au bord d'une source* – chiaro riferimento alla prima suite delle *Années de pèlerinage* di Franz Liszt – fino a concludere nello scintillio del movimento di danza con *Walzer*. All'omaggio del passato si affianca però anche un palese omaggio al presente, sottolineato da Castiglioni attraverso la dedica a György Ligeti, compositore ammirato sul piano umano tanto quanto su quello artistico e apertamente citato nel canone all'unisono degli archi con cui apre *Cavatina*, chiaro rimando (sonoro e grafico) a una delle pagine più famose del collega ungherese: *Atmosphères* (1961). La dialettica tra arcaicità e modernità è anche nella seconda delle quattro miniature, in cui all'introduzione frammentaria ed erratica del pianoforte solista (propria alla forma del *Preludio*) segue una *Fuga* formalmente ineccepibile, con soggetto, risposta e controsoggetto ripartiti tra i legni, fino alla coda finale affidata ai timbri fin lì non uditi di percussioni, arpa e celesta. A questa personale reinterpretazione del barocco segue quindi la vertigine brillante di *Au bord d'une source*, dominato dalla voce del pianoforte solo (accompagnato solo dal clavicembalo che, come specifica il compositore in partitura, deve ripetere ininterrottamente dal principio

alla fine, e «il più presto possibile», un gruppetto di 27 altezze enunciate sul registro acuto). Questa perla incastonata all'interno di *Fiori di ghiaccio* si rivela essere una grande, delicata ed eterea cadenza tutta giocata sulle sfumature dinamiche del *piano* e su una brillantezza evanescente alle quali risponderanno i ritmi e le sonorità del *Walzer* finale, dove Castiglioni spingerà le sonorità al massimo della densità orchestrale e dinamica prima di affidare la chiusa allo strumento solista, all'ultimo cluster in *fff* del pianoforte lasciato risuonare fino all'ultima vibrazione.

La tendenza di Castiglioni a cesellare quadri sonori con l'ironia della citazione e l'iridescenza di piccoli momenti poetici fu notata efficacemente nel 1966 da Massimo Mila che, sulle colonne de «l'Espresso»⁴, descrisse la sua musica come un «lavoro d'oreficeria preziosa», evocando «un Ravel nato cinquant'anni dopo, un mondo da *Ma mère l'oye* e da *L'enfant et les sortilèges*». E infatti, seppure distanti nel tempo e nelle rispettive estetiche musicali, i due compositori sono effettivamente accomunati da un medesimo *fil rouge*, quello “fiabesco”: ma se per Castiglioni l'orizzonte immaginario ricrea un'atmosfera carica di suggestioni, sempre al limite tra il metafisi-



Maurice Ravel

co e la chiave parodistica (e basti qui pensare all'opera radiofonica *Attraverso lo specchio*), per Ravel la "fiaba" in sé è invece il punto di partenza per una più ampia digressione musicale. L'occasione per comporre *Ma mère l'oye* fu fornita casualmente a Ravel allorché nel 1908, durante una visita a Valvins a casa degli inseparabili amici Godebski, si trovò ad improvvisare per i loro due figli una *Pavane* quale commento sonoro alle loro fiabe più amate tra quelle di Perrault, di Madame d'Aulnoy e di Madame Leprince de Beaumont. L'idea di intrecciare la musica ai racconti delle fiabe, nata casualmente in un pomeriggio estivo, stuzzicò la fantasia di Ravel che, in breve tempo, compose le *Cinq pièces enfantines*, una suite per pianoforte a quattro mani ispirata a fiabe del XVII secolo e articolata in cinque momenti: *Pavane de la belle au bois dormant*, *Petit poucet*, *Laideronnette*, *impératrice des pagodes*, *Les entretiens de la Belle et de la Bête* e, infine, *Le jardin féérique*. Il successo della prima esecuzione alla Salle Gaveau di Parigi nel 1910 fu tale che l'editore Durand propose a Ravel di ricavare dall'originale a quattro mani una versione orchestrale: un anno più tardi, nel 1911, *Ma mère l'oye* vide così finalmente la luce nella sua nuova veste strumentale.

La *Pavane* che introduce l'ascoltatore nel mondo magico della fiaba è una delicata danza costruita intorno alla geometria perfetta del tema iniziale che circola tra i registri più acuti di legni e archi quasi a ricreare l'incanto immobile nel tempo della *Bella addormentata nel bosco* descritta da Perrault. Appena venti battute per introdurre un mondo etereo che conduce senza esitazioni verso il *Petit poucet*, secondo personaggio di questi bozzetti che, come dichiara l'*exergo* posto in partitura, «credeva di trovare facilmente la strada grazie alle briciole di pane che aveva seminato ovunque era passato». Ma le briciole, beccate dagli uccelli del bosco, scompaiono e il *Petit poucet* (noto ai lettori italiani come Pollicino) perde l'orientamento. Nelle mani di Ravel il suo vagabondare smarrito si trasforma in gruppo di altezze distribuite su scala cromatica che errano nella trama degli archi con una costante alternanza ritmica a ogni battuta (rispettivamente di 2/4, 3/4, 4/4, 5/4), laddove al colore melanconico dell'oboe e del corno è affidato il compito di "raccontare" l'affannosa ricerca del giovane sprovveduto. Uno stacco netto da queste sonorità è raggiunto nel terzo movimento della suite, dove l'orientamento lussu-

reggiante è dipinto con tinte e atmosfere sonore (nonché con tecniche compositive) del tutto differenti. *Laideronnette* prende forma attraverso un ottavino che intona una melodia pentatonica agile e veloce che si dipana accompagnata dalla voce metallica delle percussioni, aggiunte progressivamente in un crescendo di timbri e dinamica. L'immagine dell'imperatrice delle pagode viene quindi raggiunta solo dopo un prodigioso climax sonoro, dapprima sottolineato da un *Tutti* orchestrale quindi seguito da un *fortissimo* dei soli archi. L'evocazione della Cina cede il passo a una tematica più intima ma non meno fantastica tratta dal racconto *La bella e la bestia* di Madame Leprince de Beaumont. Il «movimento di Valzer moderato» che apre *Les entretiens de la Belle et de la Bête* è scandito dalla regolarità di archi, flauti e arpa che contrappuntano la fluidità del tema di danza esposto dal clarinetto, interprete del candore virginale di *Belle*. L'opposizione tra femminile e maschile – diade qui declinata anche nei concetti di grazia e goffaggine – dapprima si realizza nella seconda sezione del brano (allorché è il controfagotto a presentare la *Bête* con un tema a note lunghe, spezzato solo dalle terzine che ironicamente scivolano sempre più verso sonorità gravi), quindi si annulla nella terza sezione, dove i due temi cominciano infine a intrecciarsi, fondersi e compensarsi vanificando musicalmente tutte le drammatiche conseguenze della "diversità" o dell'altro da sé. In modo circolare, l'atmosfera incantata che aveva aperto *Ma mère l'oye* ritorna dunque nuovamente nelle sonorità dell'ultimo dei cinque quadri musicali, *Il giardino fatato*, che da un corale lento e grave degli archi condurrà gradualmente l'ascoltatore verso un finale sfarzoso e imponente.

Se l'inverno di Castiglioni e il mondo fiabesco di Ravel sembrano intrappolare la dimensione temporale in un *hic et nunc* impenetrabile, una visione più fluida e sfaccettata è invece percepibile nei suoni di *Sul passaggio del tempo*, brano per voce femminile e orchestra scritto da Giacomo Manzoni nel 2001 su testi di Roberto Sanesi (dedicatarlo *in memoriam* della composizione). Come ricorda lo stesso Manzoni, l'opera nacque dal senso della stessa profonda amicizia che lo legava al poeta, trasformata a seguito della sua prematura scomparsa in "senso del tempo", nel raccoglimento di un'eredità e in un omaggio a un amico a cui si deve necessariamente dire addio:

Da tanti anni ero amico di Roberto Sanesi, lo avevo frequentato si può dire ancora studente come magistrale traduttore dall'inglese (Eliot lo aveva indicato come suo esclusivo traduttore in italiano), ben presto conobbi le sue poesie, la sua attività di saggista soprattutto nel campo delle arti visive, nonché di pittore, disegnatore e acquerellista dalla tecnica solida e la vivida fantasia. Nel tempo, fatta la conoscenza personale, si era andati discutendo di una collaborazione possibile, e pensavo ormai che fosse ora di parlarne seriamente quando seppi della sua malattia gravissima e lo vidi spegnersi in breve tempo con grandissimo dolore di perdere un amico davvero caro. Scrisi ben presto in suo onore *Sul passaggio del tempo*, scegliendo dalle sue opere versi affidati in buona parte a una voce recitante⁵.

Manzoni scelse versi da due diverse raccolte poetiche di Sanesi – *Il primo giorno di primavera* (2000) e *L'incendio di Milano e altre poesie* (1995) – e li articolò nella sua composizione in sette brevi brani chiusi da un ottavo momento sonoro in cui la voce, abbandonato un testo, intona «sempre vocali, *ad libitum*». Il montaggio dei frammenti poetici operato dal compositore segue una dimensione di graduale espansione (ed inabissamento) della dimensione semantica: ogni «stanza» è un tassello sfumato ed evocativo di un più ampio ed emblematico «arco della vita» i cui contorni dimorano volutamente soffusi e incompiuti. L'immagine del corpo umano destinato a farsi cenere, ad arrivare a un suo tramonto e impossibilitato a rimanere ancorato a una dimensione terrena è nei versi che inaugurano *Sul passaggio del tempo*. Ma già dal secondo brano l'idea del tempo, del suo inesorabile «senso lineare», è esplorata in un sincronismo di istantanee che vanno dal racconto retrospettivo di un «vecchio arcolai» (III) che tira le sorti di sentieri, ricordi e odori, fino all'«aria perennis» (IV), gravità resa ancora più vivida dall'immagine delle «risa di

bambini» che contrastano in modo quasi doloroso l'ingranaggio (e la consapevolezza) della caducità dell'esistenza. Ancora un'immagine invernale, sancita in un simbolico e immoto «bianco della neve», torna nel VII brano della composizione, tra tutti quello che con più evidenza sembra celebrare il concetto di «abbandono dalla vita» mediante l'impossibilità di un incontro tra parole e musica. Se forma e densità timbrica sembrano rimanere costanti nell'articolazione del tessuto musicale di *Sul passaggio del tempo*, è sul piano dell'organizzazione armonica che si insinuano mutazioni e sviluppi inattesi. Le differenti situazioni sonore che si sviluppano nel corso della composizione procedono infatti per campi armonici il cui materiale sonoro è derivato – con amplificazioni intervallari – da un nucleo di altezze tratte dalle stesse lettere che compongono il nome di Sanesi. Talché l'omaggio al poeta si fa musica *nella* musica: la dimensione semantica dei frammenti poetici sembra trasfondersi brano dopo brano nel tessuto orchestrale e, soprattutto, nel trattamento della voce, che dal recitato iniziale modula raramente verso il canto (come nel V brano, non a caso sottotitolato *Aria*) per tornare nel parlato normale e sfumare infine nell'VIII brano in un'espressione puramente vocalica.

**Angela I. De Benedictis
Vincenzina C. Ottomano**

¹ Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, I, 39, 8.

² Richard Causton, *Niccolò Castiglioni in Interview, 1995 by Luigi Pestalozza*, «Tempo», 63 (248), 2009, p. 14. L'intervista, datata 30 ottobre 1995, è pubblicata solo in lingua inglese. La traduzione dei passi qui citati è a cura di chi scrive.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ Massimo Mila, *I giuochi musicali di un orefice*, «l'Espresso», 6 novembre 1966, p. 30.

⁵ Giacomo Manzoni, *Parole per musica. Da Dante a Ginsberg*, Palermo, L'Epos, 2007, pp. 152-153.

Giacomo Manzoni

Sul passaggio del tempo

per voce femminile e orchestra

Testi di Roberto Sanesi

I

il corpo, il corpo dove, appena il merlo
attraversa lo spazio, misura di cenere
che simula un tramonto, e non è mai
dove dovrebbe essere, o solo una fiamma
che si moltiplica: puoi dire che rimane?

II

in senso lineare, progressivo...
ma non è forse questo l'aspetto più odioso
della questione? perfino i pesci, le anime,
non sanno più in che modo comportarsi
con la sua descrizione, ragionano
secondo l'esperienza, si confondono...

III

Come un vecchio arcolaio che dipana numeri
e suoni ormai sepolti dalla neve, ogni cosa si
finge
quello che ormai non è per l'invisibile
rassomiglianza con cui si rivela, nel vuoto
dove un coniglio e il giardino che avevi
immaginato
si inseguono inseguiti dalla stessa ombra
che li perseguita, e insieme
si trascinano dietro il sentiero, lo portano
negli occhi, sulle spalle, senza pietà,
compresi gli steccati, gli odori, le colline,
e poi di seguito il corpo, la sua
raffinata vertigine, il bianco

IV

l'aria perennis, la gravità delle acque,
dove non sai chi viene, chi torna,
dove la voce si incrina, altrimenti
non si potrebbe dire, con risa di bambini
nella distanza, con l'orsa maggiore
che si rovescia e affonda

ARIA

Noi
non abbiamo ricordi, ma soltanto amore. Per
questo ti parlo
quando due solitudini s'incontrano, e gli occhi
non sanno
cogliere il centro delle mie parole.
Ma un giorno verranno,
portando una lanterna, a decifrare per te le
iscrizioni.

VI

e però mi trattiene, e mormora nel sonno
luoghi indistinti di sarà, e rovine
di qualche altra esistenza, quiddità
perse nell'ingranaggio di un'unica parola

VII

nel bianco della neve, della luce, o forse
soltanto un intervallo, una figura
di te di me dell'albero o del vento
nel suo bisbiglio mutevole, identica,
che mi conferma mentre mi abbandona
nel punto esatto

VIII

(*vocalico*)

Roberto Sanesi

(da *Il primo giorno di primavera* e
L'incendio di Milano e altre poesie,
Book edit.)

Tito Ceccherini

Appassionato interprete di musica del nostro tempo, ha collaborato intensamente con compositori come Hugues Dufourt, Ivan Fedele, Philippe Hurel, Salvatore Sciarrino. Fra le numerose prime assolute, degne di nota sono l'esecuzione postuma di Sette di Niccolò Castiglioni, la recente produzione in prima assoluta dell'opera Superflumina di Salvatore Sciarrino al Nationaltheater di Mannheim, e La Cerisaie di Philippe Fénelon al Teatro Bol'soj e all'Opéra de Paris.

Ha fondato l'ensemble Risognanze, prestigiosa formazione a organico variabile, con cui ha affrontato capolavori del repertorio cameristico moderno da Debussy ai nostri giorni, e ha effettuato numerose registrazioni (Sciarrino, Castiglioni, Grisey).

Un profondo interesse per la musica antica lo ha portato a collaborare con gruppi come il finlandese Rocinante e l'italiano Arcomelo, che affrontano il repertorio del Sei e Settecento su strumenti d'epoca. La sua attività concertistica lo ha portato a dirigere prestigiose orchestre come la BBC Symphony londinese, SWR di Stoccarda, la Tokyo Philharmonic, l'Orchestra

Sinfonica Nazionale della RAI (con cui ha anche registrato un CD monografico dedicato a Giacinto Scelsi, un cofanetto dedicato alla produzione sinfonica di Salvatore Sciarrino e ancora musiche di Daugherty e Nyman), la Deutsche Radio Philharmonie, l'Orchestre de Chambre de Genève, l'Orchestra del Teatro La Fenice, l'Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi, la OSI di Lugano, la Haydn di Bolzano ed ensemble rinomati come il Klangforum Wien, Contrechamps, OENM, il Divertimento Ensemble, in sedi prestigiose e Festival internazionali (Suntory Hall di Tokyo, Philharmonic Hall di San Pietroburgo, Schwetzingen Festspiele, Münchner Biennale, Strasbourg Musica, Cité de la Musique).

Tito Ceccherini ha un ampio repertorio operistico che, partendo dall'Alessandro di De Majo (1765), attraversa il Belcanto italiano (I Puritani di Bellini, Maria Stuarda di Donizetti, ecc.), e Strauss (Guntram, Ariadne auf Naxos), fino a numerose prime assolute (Sciarrino, Fénelon, ecc), che ha diretto in teatri quali Opéra de Paris, Teatro Bol'soj, Grand

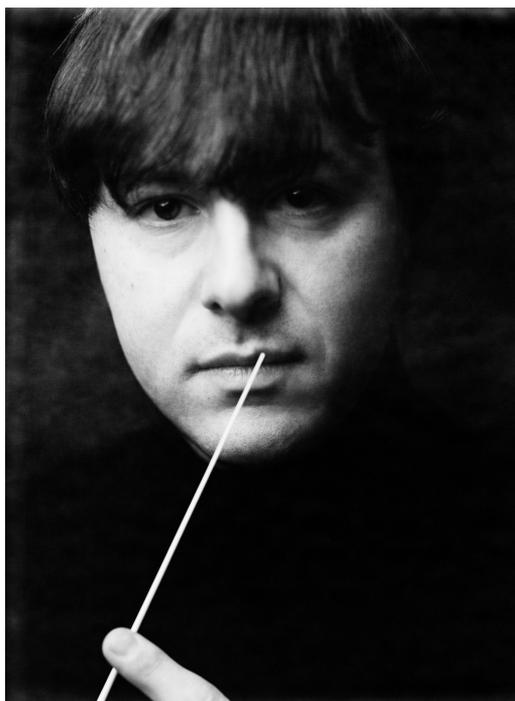
Théâtre de Genève, Nationaltheater di Mannheim, Teatro Bellini di Catania.

I principali impegni futuri lo vedranno debuttare al Théâtre du Capitole de Toulouse, Festival d'Automne a Parigi con la Frankfurt Radio Orchestra, Orchestre National de Montpellier, GUNMA Symphony Orchestra, così come ritornare all'Opéra de Paris, OSI di Lugano.

Nel 2012 ha debuttato al Festival di Lucerna dirigendo il nuovo progetto "Pollini Perspectives" con il Klangforum Wien, Neue Vocalsolisten e Maurizio Pollini. Il progetto sarà successivamente presentato alla Suntory Hall e alla Salle Pleyel.

Ha effettuato incisioni discografiche per Amadeus, Col legno, Kairos, Stradivarius, acclamate da critica e pubblico, ed insignite con premi come Choc di Le Monde de la Musique, e Diapason d'Or; l'incisione del Lohengrin di Sciarrino per Col legno è stata premiata ai Midem Classical Awards nella sezione Opera. Ha svolto attività didattica in Europa ed in Giappone. È membro dal 1995 dell'Accademia di Montegrail. Insegna presso il Landeskonservatorium di Innsbruck, dove è titolare della cattedra di direzione d'orchestra ed esercitazioni orchestrali, e collabora con il Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

Nato a Milano nel 1973, ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio G. Verdi sotto la guida di Giovanni Carmassi (pianoforte), Alessandro Solbiati (composizione) e Vittorio Parisi (direzione d'orchestra). Ha proseguito gli studi in Russia, Germania ed Austria, perfezionandosi sotto la guida di Peter Eötvös (alla Hochschule di Karlsruhe), Sandro Gorli e Gustav Kuhn.



Tito Ceccherini

Alfonso Alberti

Alfonso Alberti suona (il pianoforte) e scrive (libri sulla musica).

Sua grande passione è la musica d'oggi, nella convinzione che essa sia un'opportunità formidabile per capire il tempo che ci troviamo a vivere, e noi stessi che viviamo in questo tempo. I suoi programmi da recital amano tessere rapporti fra le diverse epoche, con l'intento di mostrare l'unità del percorso storico musicale.

Gli sono state affidate più di cento prime esecuzioni per pianoforte solo e per pianoforte e orchestra: fra i compositori (ricordando le prime più recenti), Jacopo Baboni Schilingi, Paolo Castaldi, Luciano Chessa, Osvaldo Coluccino, Giorgio Gaslini, Stefano Gervasoni, Giuseppe Giuliano, Daniele Lombardi, Alessandro Melchiorre, Marco Molteni, Fabio Nieder, Gérard Pesson, Robert HP Platz, Fausto Razzi, Gil Shohat, Alessandro Solbiati, Yoichi Sugiyama, Martino Traversa e diversi compositori della generazione più giovane (fra di essi, Karol Beffa, Matteo Franceschini, Federico Gardella, Juste Janulyte, Riccardo Panfili, Stefano Pierini, Corrado Rojac).

Inoltre, Alberti ha contribuito a riscoprire inediti e rarità uscite dalla penna dei protagonisti del Novecento musicale: nel 2012 ha proposto in pubblico, presumibilmente per la prima volta, A propos d'André Gide per pianoforte solo di Claude Debussy, che il compositore francese vergò in margine a una lettera, e i giovanili Tre studi di Niccolò Castiglioni; in precedenza aveva curato la prima esecuzione assoluta di Strutture di Giuseppe Sinopoli.

Ha suonato in luoghi come il Konzerthaus di Vienna, il LACMA di Los Angeles, il Teatro Dal Verme e la Sala Verdi del Conservatorio di Milano, il Teatro Bibiena di Mantova, la Tonhalle di Düsseldorf, il Passionsspielhaus di Erl; fra i direttori, ha collaborato con Tito Ceccherini, Gustav Kuhn, Vittorio Parisi, Flavio Emilio Scogna, Yoichi Sugiyama, Arturo Tamayo, Pierre-André Valade. Ha pubblicato più di venti dischi solistici e cameristici, tra cui il recente CD Stradivarius con il Concerto per pianoforte e orchestra di Goffredo Petrassi (Orchestra della RAI di Torino, direttore Arturo Tamayo), Cangianti (integrale di Niccolò

Castiglioni), Dispositions furtives (musiche di Gérard Pesson) e Stanze (musiche di Osvaldo Coluccino), editi da Col legno. Stretta è anche la collaborazione con la web-tv Limenmusic, per la quale realizza regolarmente video musicali.

Un particolare indirizzo del suo repertorio riguarda i rapporti fra la musica e altre arti. Programmi di questo genere sono stati ospitati da luoghi simbolo per le arti visive, come la Peggy Guggenheim Collection a Venezia, il Castello di Rivoli, il Museo Poldi Pezzoli a Milano e Villa Pisani Bonetti a Bagnolo di Lonigo.

Intensa è anche l'attività cameristica, come membro stabile dell'ensemble Prometeo e in collaborazione occasionale con altre formazioni, tra cui il Klangforum Wien.

Alfonso Alberti pubblica libri per gli editori LIM e L'Epos e cura edizioni musicali per Ricordi. Nel corso del Festival di Milano Musica 2012 si presenta il suo ultimo libro La rosa è senza perché. Niccolò Castiglioni, 1966-1996, edito da LIM, che porta a termine la ricerca storica e poetica sul compositore milanese cominciata nel 2007 con Niccolò Castiglioni, 1950-1966. Altri suoi libri sono Vladimir Horowitz (L'Epos, 2008) e Le sonate di Claude Debussy (LIM, 2008).

Alfonso Alberti ama il genere del concerto dialogato, in cui presentare al pubblico i caratteri mutevolissimi del repertorio pianistico e offrire chiavi di lettura sempre nuove. Il suo ideale è un ascolto consapevole che si addentri sempre più a fondo nei significati della musica e nei suoi labirinti. Nel 2010 il canale televisivo Sky Classica gli ha dedicato un documentario per la serie NoteVoli. Alfonso Alberti ama le sfide della mente, è un appassionato solutore di enigmi e un buon conoscitore del giallo classico all'inglese.



Alfonso Alberti

Laura Catrani

Nata a Rimini, ha intrapreso in giovane età gli studi musicali, diplomandosi a pieni voti in canto e in musica vocale da camera presso il Conservatorio G. Verdi di Milano, sotto la guida di Daniela Uccello. Soprano con voce duttile ed estesa, ha saputo unire musicalità ed espressività teatrale, tanto da poter affrontare generi e stili diversi, specializzandosi nel repertorio barocco e settecentesco e nella musica del Novecento e contemporanea, anche in ruoli di cantante-attrice.

Ha cantato in diversi teatri e istituzioni musicali, tra i quali Teatro alla Scala di Milano, Teatro Regio di Torino, Carlo Felice di Genova, Festival Dino Ciani, Festival delle Settimane Musicali di Stresa, Accademia Montis Regalis, e sotto la direzione di Stefan Anton Reck, Gianandrea Noseda, Fabio Biondi, Alan Curtis, Massimiliano Caldi e Enrico D'Onofrio per citarne alcuni, prediligendo opere di Mozart, barocche e settecentesche. L'attenzione per la musica contemporanea l'ha vista interprete

*di numerose esecuzioni di autori del Novecento, tra cui Luciano Berio (Sequenza III), e di composizioni in prime assolute di Azio Corghi, Giacomo Manzoni, Alessandro Solbiati, Silvia Colasanti, Michele Tadini e Matteo Franceschini. Fruttuosa la collaborazione con il compositore Azio Corghi, per cui ha cantato in diverse occasioni e che per lei ha scritto *Ite bellu* per soprano e orchestra, eseguito in prima assoluta al Teatro di Cagliari sotto la direzione di Vittorio Parisi e del quale ha anche debuttato *Zerlina* nel Dissoluto assoluto su libretto di José Saramago al Teatro alla Scala di Milano nel 2006, diretto da Marko Letonia. Ha cantato con successo alla Biennale Musica di Venezia 2008 *Lost* di Fausto Romitelli, con l'ensemble UnitedBerlin diretto da Andrea Pestalozza. Nel 2009 ha interpretato un concerto-spettacolo a voce sola "*Vox in Femina*", con prime esecuzioni assolute di Matteo Franceschini e Alessandro Solbiati e successivamente, per Milano Musica, in prima esecuzione*

*assoluta ...da viva Voce di Michele Tadini e i Sei canti del Kokin Shū di Giacomo Manzoni. Nel 2010 è stata interprete della nuova opera di Matteo Franceschini *Il gridario*, andata in scena alla Biennale Musica di Venezia con repliche a Stoccarda e Madrid accanto al Coro Croz Corona e ha eseguito in prima esecuzione assoluta *Kokin b* di Giacomo Manzoni per due soprani e orchestra con l'Orchestra Nazionale della RAI di Torino, diretta da Marco Angius. Nel 2011 è stata interprete dell'opera in prima esecuzione assoluta *Faust* di Silvia Colasanti, nell'ambito del Festival dell'Accademia Musicale Chigiana di Siena, accanto all'attore Ferdinando Bruni e l'*Icarus Ensemble* diretti da Gabriele Bonolis, regia di Francesco Frongia. Successivamente ha interpretato il ruolo della Madre nella nuova opera di Alessandro Solbiati *Leggenda* in prima esecuzione assoluta al Teatro Carignano di Torino con l'Orchestra del Teatro Regio di Torino diretta da Gianandrea Noseda, regia di Stefano Poda.*



Laura Catrani

Orchestra della Svizzera italiana

L'Orchestra della Svizzera italiana è una delle tredici formazioni a livello professionale attive in Svizzera. Composta da 41 musicisti stabili, è finanziata dal Cantone Ticino e dalla Radiotelevisione svizzera. Dà vita annualmente alle due stagioni musicali di Rete Due (Concerti d'autunno al Palazzo dei Congressi di Lugano e Concerti dell'Auditorio RSI) e partecipa regolarmente alle Settimane Musicali di Ascona, a Lugano Festival e al Progetto Martha Argerich. Si esibisce nei maggiori centri nazionali e internazionali. Effettua numerose registrazioni in studio, finalizzate all'emissione radiofonica o alla produzione discografica. Per mantenere e consolidare il proprio impegno con la regione, offre un'ampia serie di concerti rivolti alla popolazione: dai concerti estivi nelle località più discoste della Svizzera italiana ai concerti per famiglie; dai concerti per le scuole alle collaborazioni su più fronti con il Conservatorio della Svizzera italiana. Nel 2010 l'OSI si è esibita al Parco della Musica di Roma con Lorin Maazel, a Costanza e Milano

con Rudolf Buchbinder, in tournée con Vadim Repin. Nel settembre 2011 l'OSI è stata protagonista al Teatro degli Arcimboldi a Milano di un importante concerto con il noto gruppo rock italiano PFM. Il 2012 la vede protagonista al Teatro alla Scala di Milano nel cartellone ufficiale della stagione con Salvatore Accardo e in tournée nei maggiori teatri del Brasile con John Neschling. Nata come Orchestra di Radio Monte Ceneri nel 1935 a Lugano, ha contribuito in maniera determinante allo sviluppo musicale del territorio. Ha dato avvio a importanti Festival a Lugano, Locarno e Ascona fin dagli anni '40, ed è stata diretta da grandi personalità musicali quali Ansermet, Stravinskij, Stokowsky, Celibidache, Scherchen. Ha collaborato con innumerevoli compositori quali Mascagni, R. Strauss, Honegger, Milhaud, Martin, Hindemith e, in tempi più vicini, Berio, Henze e Penderecki. Direttore stabile tra il 1938 ed il 1968 è stato Otmar Nussio, di origini grigionesi, che ha dato grande sviluppo all'attività concertistica, aprendola a

collaborazioni internazionali. Con Marc Andrae, direttore stabile dal 1969 al 1991, la Radiorchestra ha consolidato il proprio ruolo, ampliando la programmazione musicale e promuovendo prime esecuzioni dei maggiori compositori viventi. Nel 1991 l'Orchestra prende il nome attuale e inizia a mettersi in luce a livello internazionale, esibendosi nelle più prestigiose sale di città come Vienna, Amsterdam, San Pietroburgo, Parigi, Milano e Salisburgo. Nel 1999 avvia un'intensa collaborazione con Alain Lombard, che dapprima ricopre il ruolo di direttore principale e nel 2005 è nominato direttore onorario. Dal 2008 al 2010 si avvale anche della prestigiosa collaborazione di Mikhail Pletnev in qualità di Primo Direttore Ospite. Attualmente l'Orchestra della Svizzera italiana attira a Lugano i grandi nomi del panorama direttoriale e i più celebri solisti del momento, alcuni dei quali sono divenuti ospiti ricorrenti come Martha Argerich, Alexander Vedernikov e Heinz Holliger.



Orchestra della Svizzera italiana



Foto Ugo Della Porta

Ivan Fedele

Auditorium San Fedele

domenica, 28 ottobre 2012, ore 20.30

Quartetto Prometeo**Giulio Rovighi**, *violino***Aldo Campagnari**, *violino***Massimo Piva**, *viola***Francesco Dillon**, *violoncello***Valentina Coladonato**, *soprano***Raffaele Grimaldi** (1980)*Anti-Diotima* (2010)

12'

Monodramma per soprano e quartetto d'archi

Eric Maestri (1980)*Celestografia* (2010-12)

13'

per soprano e quartetto d'archi

Ivan Fedele (1953)*Morolòja kè erotikà* (2010-11)

24'

per soprano e quartetto d'archi

Ludwig van Beethoven (1770-1827)*Quartetto n. 11 in fa min. op. 95 "Serioso"* (1810) 22'

Allegro con brio

Allegretto ma non troppo

Allegro assai vivace ma serioso

Larghetto espressivo – Allegretto agitato

In collaborazione con



FONDAZIONE SPINOLA BANNA PER L'ARTE

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Nella cantata da camera di età barocca era comune l'unione della voce umana con un gruppo ristretto di strumenti ad arco; poi lo sviluppo del cembalo-pianoforte sostituì qualunque altro accompagnatore della voce, sia per praticità, sia per una sostanziale dissimiglianza di timbro che proprio perché tale consentiva al canto e al pianoforte di restare distinti pur nell'integrazione. Ma specialmente a partire dal Novecento l'ensemble del rigoroso quartetto d'archi è tornato ad affiancare la voce con sorprendente assiduità, non solo in pagine originali ma anche in trascrizioni da diverse combinazioni; naturalmente in occasioni sempre un po' privilegiate, di ricerca di atmosfere particolari, di delicata tensione, di colori molto graduati; a differenza del pianoforte, gli archi infatti "assomigliano" alla voce umana: ne condividono la relatività d'intonazione, i respiri, il canto vibrato, i "rubati", i crescendo e diminuendi naturalistici; per non dire delle "voci umane" stilizzate che in particolare viola e violoncello esprimono in determinati registri. Esempi insigni nel primo Novecento si registrano negli ultimi due movimenti del *Secondo Quartetto* di Schoenberg, su poesie di Stefan George, nel "poemetto lirico" *Il tramonto* del nostro Respighi per i versi di Percy B. Shelley, nel *Terzo Quartetto* di Milhaud, nei quattro *Lieder Melancholie* di Hindemith; ma l'uso continua con esempi di Honegger, Barber, Schoek, Blacher, fino a tentare l'avanguardia radicale di un Brian Ferneyhough. Con il suo rigoroso equilibrio il quartetto d'archi suggerisce sempre compostezza e interiorità; e pur nell'economia del colore, offre alle antenne più sensitive del compositore una ricca gamma di combinazioni con la strategia della sua scrittura, accordale, polifonica, il suo legato e pizzicato, come un'aureola ai bordi della voce.

**Raffaele Grimaldi, *Anti-Diotima*. Monodramma per soprano e quartetto d'archi (2010)
Su composizione olistica per parole di Diego Giordano**

Nel *Convito* di Platone Diotima è la profetessa che insegna a Socrate la vera natura dell'amore, divenuta in Hölderlin una forma divina irrelata a qualunque oggetto amato. «*Anti-Diotima* - scrive Grimaldi - racconta con selvaggia tristezza l'amore disperante di Diotima per se stessa,

dell'Egoità che soffoca l'Alterità nella relazione d'amore, laddove l'oggetto desiderato è il stesso desiderante, e amante e amato s'identificano». Nella composizione tutto converge a un forte impatto emotivo, come in un duello, sia nei fortissimi più disperati, sia nei pianissimi ai limiti dell'udibile; "monodramma" ha una valenza teatrale, e questo teatro ha un protagonista che è la voce, onnipresente e lanciata in una avventurosa varietà di tecniche fonetiche; oltre i limiti principali di canto sillabico e di canto espanso, di frammenti cromatici e di audaci estensioni, il testo di Diego Giordano offre un inesauribile catalogo di emissioni e di sottilissime sfumature, fra parlato, sussurrato intonato, tremolo, glissando. Quasi mai il quartetto d'archi "accompagna", ma si pone per lo più in forte contrasto di timbri e figure sia con la voce sia nei rapporti interni fra gli strumenti; a questo dramma della voce fanno riferimento esplicite indicazioni, come: "Recitativo", "...con poesia", "...con una certa malizia, sussurratissimo e ansimante", "Ipnotico quasi...", "Disteso, in sospensione", "Sismatico!", "...ine-



Raffaele Grimaldi

briante, caotico!”, “al limite dell’immobilità”: epigrafi incorporate nella musica che potrebbero costringere l’interprete, ma anche provocarne l’inventiva per i margini di *ad libitum* consentiti dalla scrittura; del resto, sul crinale fra ipercontrollo e iperlibertà d’azione si gioca forse la sfida del pezzo.

Eric Maestri, *Celestografia* per soprano e quartetto d’archi (2010-12)

La composizione comprende in sé un testo (non è “su un testo”) liberamente ispirato a *Il sogno* di Strindberg, dove le parole si riducono a cinque: “Dove sei figlia? Eccomi padre”, ma moltiplicate attraverso innumerevoli ripetizioni, scomposte in sillabe che si incontrano e si oppongono secondo una logica puramente musicale; non c’è narrazione dunque, e lo stesso senso di una domanda/risposta resta sospeso. In capo al brano l’autore scrive un motto spinoziano: “Emendatio intellecti”, aspirazione a una pulizia della mente da ingombri materiali, che in musica tende a una percezione liberata da tutto ciò che non è suono, in un’identificazione di scrittura e forma immediata. Apre una sezione di staticità su note ferme (che sono tali solo in apparenza, perché al loro interno tendono ad aprirsi e richiudersi in crescendo e diminuendo), seguita da un episodio (“eccomi”) di figure che si muovono per minimi intervalli cromatici, affastellati nella coppia di violini in un fascio vibrante di trilli; questa figura, poi inglobata nel brano in continue varianti, contagia con la sua animazione voce e strumenti che crescono alla fine della sezione in una fibrillazione generale. Dopo un nuovo momento di stasi, con note prolungate tenute in tensione dalle dissonanze degli intervalli, l’ultimo episodio riprende e riplasma figure già conosciute, ma si distingue per l’emergenza del violoncello che segue o si unisce alla voce del soprano; brevi “scene”, separate da lunghe pause, concludono la composizione. *Celestografia*, ci informa l’autore, «prende il suo titolo da una pratica fotografica della fine dell’Ottocento, che anche August Strindberg ha praticato. Si tratta di lasciare impressionare una lastra metallica iodata alla luce del giorno. Il disegno che si crea è una figura completamente astratta che veniva interpretata come paesaggio dell’anima».



Eric Maestri

Ivan Fedele, *Morolòja kè erotikà* per soprano e quartetto d’archi (2010-11)

Questa partitura è stata eseguita la prima volta all’Accademia Filarmonica Romana; siamo grati pertanto a Ivan Fedele di averci inoltrato il seguente testo introduttivo: «*I Canti di pianto e d’amore dall’antico Salento* (Bompiani, Milano, 1994) sono una delle più importanti testimonianze della letteratura scritta in quell’idioma della Terra d’Otranto, il “grico”, che purtroppo sta rapidamente estinguendosi. L’autore, Brizio Montinaro, ha raccolto canti trascritti a partire dal 1870, e ne ha aggiunti altri da lui registrati, traducendoli e annotandoli con l’amore di chi sente vibrare in queste voci la memoria del proprio sangue. Dagli originali sprigiona la rara emozione di parole che riemergono dai millenni, cantando gli eterni sentimenti dell’uomo con la freschezza degli antichissimi progenitori ellenici, che li svelarono alla poesia. Io ho condiviso con Brizio questo

amore per la nostra terra e per la nostra antica lingua, ma anche per la cultura, nel senso più ampio del termine, e i sentimenti che essa esprime, (ri)mettendo in musica alcuni tra i più toccanti versi presenti nella raccolta». Da parte nostra ci limitiamo a notare la fantasia con cui i testi verbali e musicali, come rinati da un mondo remoto, si sono preservati e quasi inverati a contatto con la scrittura moderna del Quartetto; pur usando una sottilissima varietà di soluzioni schiettamente strumentali, i quattro archi non attraversano mai la via del canto, al quale in alcune pagine si aggiunge il tocco mediterraneo di un tamburello, di un crotalo, di due “dobaci” o campane; la volubilità del tessuto strumentale, fatto di fissità rituali, fasce di note tenute, densità ritmiche, si mimetizza e si fonde con la prepotente plasticità della parola intonata e cantata.

Ludwig van Beethoven, *Quartetto n. 11 in fa minore* op. 95 “serioso” (1810)

Questo Quartetto, composto nell’estate del 1810, è un impressionante blocco di musica pura senza appigli esteriori per qualunque commento non strettamente tecnico: Beethoven si è orgogliosamente chiuso nel suo mestiere di compositore, con un rigore e una concisione che hanno pochi riscontri in tutta la sua opera. L’unico spunto per un’approssimazione psicologica è l’indicazione, presente nell’autografo, di “Quartetto serio”, riferibile soprattutto al tono accigliato presente nel primo e nel terzo movimento. L’attacco fulmineo dell’*Allegro con brio*, in realtà, è quasi scontroso, tanto è impaziente di entrare in argomento; “serioso” potrebbe forse consistere nel fatto che la drammaticità dei conflitti connessa alla tonalità di Fa minore, così rovente nella Sonata *Appassionata* o in *Egmont*, nel nostro Quartetto è come guardata dall’alto, ricordata più che vissuta o agita, e ricordata in una sintesi vigorosissima e intollerante di lungaggini. Tutt’altro clima pervade il successivo *Allegretto ma non troppo*, aperto da una scala discendente del violoncello che introduce il tema principale;



Ludwig van Beethoven

si fa strada una piccola “fuga” proposta dalla viola, ogni tanto interrotta dal riapparire misterioso della scala discendente del violoncello: che suona come un monito, ma discreto, non imperativo, come un pacato invito alla riflessione. Una pura vitalità ritmica scintilla nell’impeto dell’*Allegro assai vivace*, ma serio; la sua energia si alterna con un intermezzo in tonalità maggiore, dove l’ondata lirica del canto si spalanca su un orizzonte squisitamente schumanniano. Il Finale è preparato da poche battute in movimento lento, che a poco a poco si trasformano in un *Allegretto agitato* che fa pensare, altro tratto romantico, alla vaga malinconia di una ballata; nell’ultima pagina (*Allegro*) il “serioso” diventa una maschera che Beethoven si toglie, per lasciar sprigionare una gioia incontenibile, rapinosa come una ventata d’aria libera.

Giorgio Pestelli

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

Raffaele Grimaldi***Anti-Diotima***

Monodramma per soprano e quartetto d'archi
 su composizione olistica per parole
 di Diego Giordano

Saturo di mancanza

Il corpo da luoghi

Lontani ai simboli

Richiama la carne

Miseria d'amore

Che io (chi?)

dico a te (me – te – me...)

Essermi per braccia spogliata

Per braccia sconosciute.

Di donna orrenda

E sapiente

Di male

(riflussi/sopiti nel tempo/nel tempo fluiti)

Separa—Mi—ste—Ro—vi—Na—sConda—nna

Si sottrae al tempo

Chi ama veramente

Separa il Mistero

Rovina

Nasconde

Condanna!

Eric Maestri***Celestografia***

per soprano e quartetto d'archi
 su un testo liberamente ispirato da *Il sogno*
 di August Strindberg

Dove?

sei?

Dove?

sei?

Dove?

dove?

sei?

sei?

dove?

dove sei?

dove?

sei?

ecco

ecco

dove?

Dove?

Figlia dove sei?

Dove sei?

sei?

Dove sei

dove sei?

sei sei dove?

sei

dove sei figlia

mi sei pae

sei

sei?

Dove sei?

sei sei

dove sei?

dove sei?

dove sei?

dove sei?

sei?

Dove sei?

Dove sei?

sei?

Dove sei?

Dove sei?

Ivan Fedele

Morolòja kè erotikà

per soprano e quartetto d'archi

su un testo tratto da *Canti di pianto e d'amore dall'antico Salento*

a cura di Brizio Montinaro

Vasilicò platiffidha,
ma ta saranta fiddha.
Saranta s'agapìsane
'vo irta ce s'epira.

Ce 'vo se meno, se meno, petàcimu
ce 'vo se meno sara si mmia,
ce motti torò ti en èrchese
ivotò tin ghetonía.

Ivò se meno, se meno, petàcimu,
ivò se meno sara ses pente
motti torò ti en èrchese
ivotò ole tes parente.

Ce 'vo se meno, se meno, petàcimu
ivò se meno sara ses saranta
ce motti torò ti en èrchese
ivò eo hamena pa speranza.

Asca, caléddhamu, na parefì
ti 'fsemeronni ciuriaci pornò,
ce vale ti gunneddha tin cali
ce to mantìli to matafsotò.
Ius amo ce nfaccettu 's to jalì
na di mi previ aspro o rotinò,
a' tteli rotinò dela 's emena
ti scizo ti ccardía ce 'su dio o jema.

Vasilicò platiffidha,
ma ta saranta fiddha.
Saranta s'agapìsane
'vo irta ce s'epira.

Moira, Moira ca tis òcama
ca tis oho jenomena
ti panta ma mena in èbiche
ce ma mena in íse piammena?

Basilico dalle foglie larghe,
dalle quaranta foglie.
Quaranta ti amarono
io venni e ti presi.

E io ti aspetto, ti aspetto, figlia mia,
io ti aspetto fino all'una,
quando vedrò che non vieni
ti cercherò nel vicinato.

E io ti aspetto, ti aspetto, figlia mia,
io ti aspetto fino alle cinque,
quando vedrò che non vieni
ti cercherò da tutti i parenti.

E io ti aspetto, ti aspetto, figlia mia,
io ti aspetto per quaranta giorni,
quando vedrò che non vieni
allora io perderò ogni speranza.

Alzati, mia bella, e agghindati
che spunta la domenica mattina,
indossa la tua gonnella buona
e il grembiule di tessuto di seta.
Quando ti sei acconciata va' a specchiarti,
vedi se ti dona il bianco oppure il rosso,
se ti ci vuole il rosso vieni da me
che spacco il mio cuore e ti do il sangue.

Basilico dalle foglie larghe,
dalle quaranta foglie.
Quaranta ti amarono
io venni e ti presi.

Moira, Moira che ti feci,
che cosa ti ho mai fatto
che sempre te la prendesti con me
e con me te la sei presa?

Aficonta ce aficonta
ce piacontati m'addhona
cini Sorta mu respundefse:
e' nna cunsumefso esena.

Sozi scistì to marmaro ja 'mbiddia
ce na mutefsi e ghi, ti evò e' muteo;
olo ton jeno na jurisi fidia
ce ola panu 's emena, ti e' muteo;
me sozun vali mesa 's ta fsalidia,
commata na me cannu', ti e' muteo;
me sozun cami purgula ce homa,
ti 'vo e' tton afinno utt'òrio soma.

Tis clei, tis clei 's ton vîseto
tis clei ce pleo poddhì
Cís' pu eí hameno o ghènotu
u zzippannete e fsihì.

O ghènoma, ton ghènoma
pu kannan mia quantitata!
Ta spìdia mas efcèròsane,
ta nìmata estèun' gomata.

O ghènoma, ton ghènoma,
pu kannan mian armonia!
Ta spìdia mas efcèròsane
gomosti oli e aglìsia.

Vasilicò platifiddha,
ma ta saranta fiddha.
Saranta s'agapìsane
'vo irta ce s'epira.

Lasciato! Mi avessi lasciato
e ti fossi accanita con qualcun altro!
Quella Sorte mi rispose:
io devo consumare te!

Si può pure spaccare il marmo per l'invidia
e cambiare l'intera terra che io non mutò;
tutte le persone possono diventar serpenti
e venire addosso a me che io non mutò;
mi possono mettere in mezzo ad una forbice
e farmi a pezzettini che io non mutò;
mi possono ridurre polvere e terra
che io non lascerò mai questo bel corpo.

Chi piange, chi piange al vîsito,
vorrei sapere chi piange di più?
- Quello che ha perduto la sua gente.
È a lui che gli si sradica l'anima.

La nostra gente, la gente nostra
eravamo una gran quantità!
Le case ci si sono svuotate,
ora sono piene le tombe.

La nostra gente, la gente nostra
faceva una grande armonia!
Le case ci si sono svuotate
ora è piena l'intera chiesa.

Basilico dalle foglie larghe,
dalle quaranta foglie.
Quaranta ti amarono
io venni e ti presi.

Quartetto Prometeo

Risultato vincitore della 50ª edizione del Prague Spring International Music Competition nel maggio 1998, il Quartetto Prometeo è stato insignito del Premio Speciale Bärenreiter per la migliore esecuzione fedele al testo originale del Quartetto K 590 di Mozart, del Premio Città di Praga come migliore quartetto e del Premio Pro Harmonia Mundi. Nel 1998 il Quartetto Prometeo è stato eletto complesso residente della Britten Pears Academy di Aldeburgh e nel 1999 ha ricevuto il premio Thomas Infeld dalla Internationale Sommer Akademie Prag-Wien-Budapest per le "straordinarie capacità interpretative di una composizione del repertorio cameristico per archi" ed è risultato secondo al Concours

International de Quatuors di Bordeaux. Nel 2000 è stato nuovamente insignito del Premio Speciale Bärenreiter al Concorso ARD di Monaco.

Sin dagli inizi, il Quartetto Prometeo ha ricevuto importanti borse di studio dalla Scuola di Musica di Fiesole e dall'Accademia Chigiana di Siena, dove nell'agosto 1995 ha vinto il prestigioso diploma di onore. Nei prossimi tre anni (2013-15) il Quartetto Prometeo sarà "quartetto in residenza" all'Accademia Filarmonica Romana.

La brillante carriera internazionale del Quartetto Prometeo lo ha portato nelle più prestigiose sale e festival internazionali fra cui il Concertgebouw di Amsterdam, Musikverein, Wigmore Hall, Aldeburgh Festival, Prague Spring

Festival, Mecklenburg Vorpommern Festival, Fondation Royaumont, Schloss-Elmau Kammermusikfest, Le Printemps Musical de Saint-Cosme, Engadiner Festwochen, Kammermusikfest di Saarbrücken, Rencontres Musicales de Fontainebleau, Colmar Festival, Sanssouci Festival di Potsdam, nonché tournée in Sud America e Olanda.

In Italia il Quartetto Prometeo è ospite dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma, Società del Quartetto di Milano, Settimana Musicale Senese, Settimane Musicali di Stresa, Festival delle Nazioni di Città di Castello, Società Veneziana dei Concerti, Sagra Musicale Umbra, GOG di Genova, Associazione Scarlatti di Napoli, Amici della Musica di Firenze e di Perugia, Istituzione Universitaria dei Concerti, Festival Sinopoli di Taormina.

Collabora con musicisti quali Mario Brunello, David Geringas, Veronika Hagen, Alexander Lonquich, Enrico Pace, Stefano Scodanibbio, Belcea Quartet.

Particolarmente intenso il rapporto artistico con Salvatore Sciarrino che ha dedicato al Prometeo gli Esercizi di tre stili e il nuovo Quartetto n. 8 per archi commissionato dalla Società del Quartetto di Milano, Aldeburgh Festival, Ultima Festival di Oslo e dal MaerzMusik Festival di Berlino e recentemente registrato per Kairos in un CD monografico.

Prosegue la collaborazione con Ivan Fedele di cui il Prometeo nel 2011 ha interpretato Morolòja kè erotikà commissionato dall'Accademia Filarmonica Romana.

Dopo l'integrale dei Quartetti di Schumann per Amadeus, le prossime uscite discografiche sono: per Kairos un CD monografico dedicato a Salvatore Sciarrino, per Brilliant un CD monografico dedicato a Hugo Wolf, per ECM un disco monografico dedicato a Stefano Scodanibbio, per LimenMusic opere di Schubert e Beethoven nonché un CD monografico dedicato a Ivan Fedele.

La formazione effettua regolarmente registrazioni per la ARD, Saarländischer Rundfunk e Bayerischer Rundfunk tedeschi, la BBC inglese, Radio France, l'ORF austriaca e per RAI Radio3.



Quartetto Prometeo

Valentina Coladonato

Laureata in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università G. D'Annunzio di Pescara e diplomata in canto con il massimo dei voti e la lode, si forma e perfeziona con Donato Martorella, Sandro Naglia, Claudio Desderi, Edith Wiens, Paride Venturi, Renata Scotto, Regina Resnik.

Vince diversi concorsi internazionali: "Valentino Bucchi", sulla musica moderna e contemporanea (2004); "G. Di Stefano"; "Città di Alcamo" (insieme al Premio della Giuria della Critica, 2006); "Toti Dal Monte" (insieme al Premio del pubblico); "Maria Caniglia" (insieme al Premio del pubblico, 2007).

Debutta nell'opera con L'Ormino di Cavalli, prodotto dalla Fondazione W. Walton. In seguito canta i ruoli principali in Bastien und Bastienne di Mozart, La caduta de' Decemviri di Alessandro Scarlatti, Falstaff di Verdi, Così fan

tutte di Mozart, I puntigli delle donne di Spontini, Demofonte di Jommelli, Tito Manlio di Vivaldi, Norma di Bellini, Artemisia di Cavalli, L'incoronazione di Poppea di Monteverdi. Il suo repertorio concertistico spazia dalla musica sacra e profana barocca fino a quella contemporanea. Si è esibita presso istituzioni musicali quali: Teatro alla Scala di Milano, Opéra National de Paris, Salzburger Festspiele, Musikverein di Vienna, Concertgebouw di Amsterdam, De Singel di Anversa, Festival delle Fiandre, Filarmonica di San Pietroburgo, South Bank Festival di Londra, Frick Collection di New York, Festival George Enescu, Ravenna Festival, Festival Pergolesi Spontini, RAI di Torino, MiTo e presso altri enti in Europa, America e Asia.

Ha collaborato con La Venexiana (con cui ha inciso Artemisia per Glossa), l'Accademia Bizantina e

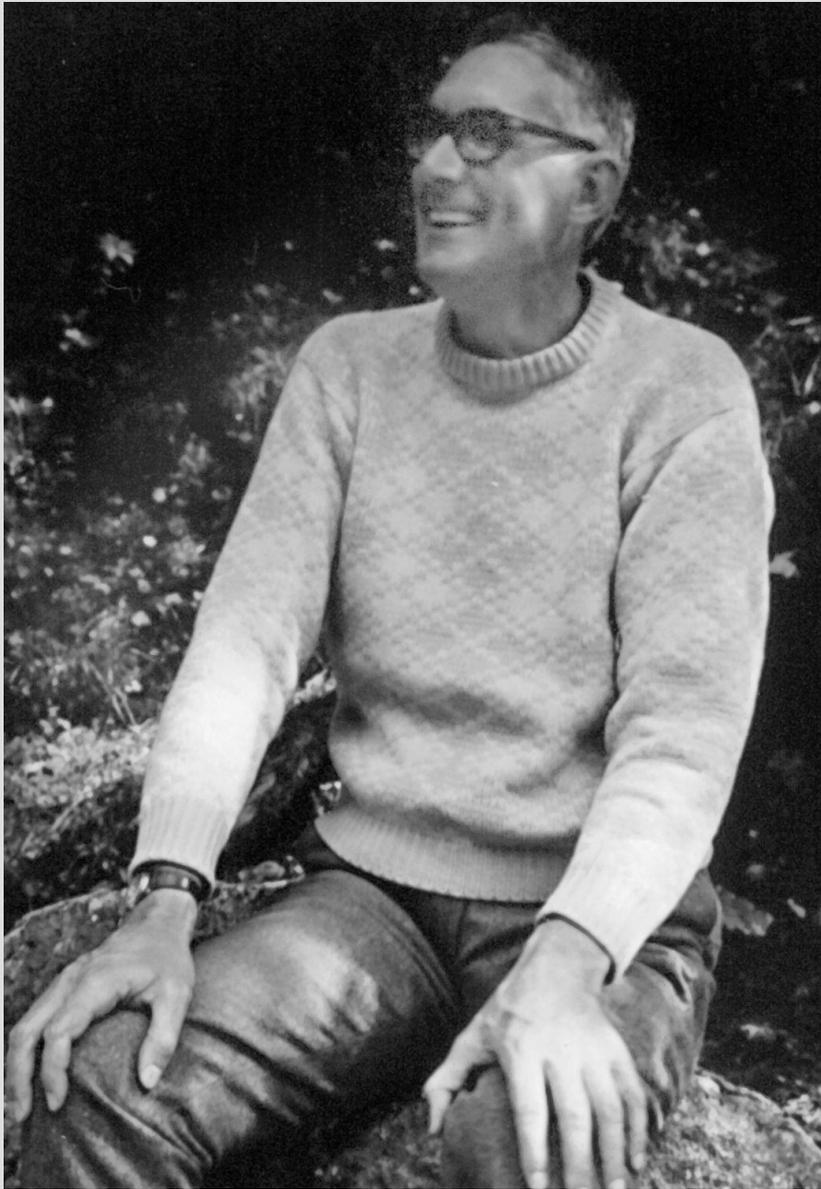
La Stagione Armonica per il repertorio barocco; per la musica contemporanea collabora con Sentieri Selvaggi, Algoritmo e Ensemble Confluenze, e ha interpretato diverse composizioni in prima esecuzione assoluta; in particolare, Ivan Fedele ha scritto per lei diversi brani, eseguiti in prima mondiale presso la Philharmonie Köln per la WDR, il Teatro alla Scala e il Teatro Dal Verme di Milano, il Teatro Ponchielli di Cremona.

Ha collaborato con registi quali Maurizio Scaparro, C. Graham, Cesare Lievi, Francesco Micheli, Pier Paolo Pacini, Alessio Pizzzech, Matelda Cappelletti.

È stata diretta da Riccardo Muti, David Robertson, Peter Eötvös, John Axelrod, Peter Rundel, Alessandro Pinzauti, Marcello Panni, Claudio Scimone, Claudio Desderi, Ottavio Dantone, Corrado Rovaris.



Valentina Coladonato



Niccolò Castiglioni

Auditorium San Fedele

mercoledì, 31 ottobre 2012, ore 20.30

■ **mdi ensemble**

Niccolò Castiglioni (1932-1996) <i>Daleth</i> (1979) Sonatina per clarinetto e pianoforte	6'
Francis Poulenc (1899-1963) <i>Sonata</i> (1962) per clarinetto e pianoforte Allegro tristamente Romanza Allegro con fuoco	14'
Fabio Nieder (1957) <i>Diapente</i> 1° libro (1990) per due violini, viola e violoncello Quinte nascoste Gioco di quinte Circolo di quinte Quinte di luce e d'ombra Canoni di quinte	9'
Niccolò Castiglioni <i>Quilisma</i> (1977) per due violini, viola, violoncello e pianoforte	8'
Luca Mosca (1957) <i>Quintetto</i> (1998) per pianoforte, flauto, clarinetto, violino e violoncello	8'
Paolo Furlani (1964) <i>Il colore dei numeri</i> (omaggio a Paul Klee) (2012) per flauto (anche ottavino), clarinetto (anche clarinetto basso), quartetto d'archi e pianoforte I. Allegro, ma senza prender fuoco II. Allegro, con molto brio III. Molto adagio, ma senza adagiarsi Commissione Milano Musica Prima esecuzione assoluta	9'
Francesco Filidei (1973) <i>Concertino d'Autunno</i> (2007) per flauti a becco, violino ed ensemble	15'

Produzione nell'ambito
della residenza 2012-2014
di mdi ensemble a Milano Musica



con il sostegno di



In collaborazione con



In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Castiglioni, Poulenc, Nieder, Mosca, Furlani, Filidei

Alef, Beth, Gimel, Daleth e He sono le prime cinque lettere dell'alfabeto ebraico che troviamo tra i titoli di altrettanti brani composti per uno o due strumenti nell'opus di Niccolò Castiglioni. *Alef* per oboe solo viene composto nel 1965, nel 1979 è la volta di *Beth* per clarinetto e cinque strumenti e *Daleth* per clarinetto e pianoforte, mentre *He* per pianoforte risale al 1990. *Gymel* per flauto e pianoforte è stato composto prima di tutti, nel 1960 e per il modo in cui Castiglioni scrive la parola – Gymel e non Gimel – potremmo ipotizzare che l'orizzonte a cui tende il gioco delle allusioni sia quello della tecnica polifonica piuttosto che quello più spirituale a cui rimanderebbero i nomi delle lettere ebraiche, esplicitate nei titoli dei brani dalla fine degli anni Settanta in poi. È questo, infatti, il periodo in cui Castiglioni, tornato dagli Stati Uniti, sviluppa quelli che saranno gli elementi più riconoscibili della sua scrittura e che in *Daleth* sono magistralmente dispiegati. Il *sib* sovracuto del clarinetto, con cui si apre il brano, corrisponde esattamente a quello che Castiglioni aveva definito un *temino*, un *richiamo*, ovvero «una nota sola, uno squillo del corno nel registro acuto, qualcosa che rappresenta un piccolo punto esclamativo e che permette alla musica di giocare».¹ Intorno a questo

segnale si dispiegano tre possibili reazioni del pianoforte; la prima consiste nei cluster cromatici di tre note alternati tra le due mani, la seconda nell'intervallo di seconda minore ribattuto e la terza in un gesto melodico, senza accompagnamento, che si ripete identico ogni volta che compare. Il gioco termina con la triplice ripetizione di una figura nella parte del clarinetto, accompagnata dalla sonorità inattesa di «una moneta fatta scorrere obliquamente su e giù per tutta la tastiera». Il carattere più contemplativo che nel primo movimento si incunea nell'atmosfera giocosa attraverso dei silenzi inattesi, diventa suono nell'Adagio. Apparentemente semplice, questa breve melodia di sole dieci note esige una grande attenzione da parte degli interpreti in quanto solo il sincronismo perfetto tra il clarinetto e le due mani del pianista (tutti eseguono la stessa altezza in registri diversi) permette di percepire – grazie alla tecnica di sintesi strumentale, per dirla con Grisey, che mescola i transitori d'attacco dei due strumenti – il timbro ricco di questo iperstrumento. Di tutt'altro tipo di virtuosismo si parla, invece, nel caso del terzo movimento in cui i due strumenti procedono ritmicamente indipendenti e separati *implacabilmente* fino alla fine. Brillanti, leggeri, cristallini.



Niccolò Castiglioni (Milano, 1990)

A questa categoria di virtuosismo appartiene anche la *Sonata* (1962) per clarinetto e pianoforte di Francis Poulenc (1899-1963). Di questo brano che sin da subito si è collocato tra i maggiori capolavori cameristici per questa formazione, accanto alle due *Sonate* op. 120 di Johannes Brahms e i *Vier Stücke* op. 5 di Alban Berg, per citarne solo alcuni, ci piace ricordare la sua lunga gestazione e il rapporto particolarmente stretto con le ultime opere, tra cui il *Gloria* (1961) per soprano solo, coro e orchestra. Poulenc riprende più volte la composizione della *Sonata* nel corso degli ultimi anni della sua vita, abbandonando il progetto iniziale di un ciclo di tre sonate da camera (per fagotto, per oboe e per clarinetto), per concentrarsi inizialmente su un movimento lento con tanto di tetracordo cromatico discendente (infatti in una lettera alla pianista Simon Girard parla di *Lamento*, diventato poi *Andante* e infine *Romanza*, l'indicazione agogica dell'attuale secondo movimento)², da cui scaturiranno nell'arco che va dal 1957 agli ultimi mesi del 1962 l'*Allegro tristemente – Romanza – Allegro con fuoco*, ovvero i tre movimenti di questo monumento della letteratura clarinetistica.



Francis Poulenc

La parte centrale del concerto vede come protagonista il quartetto d'archi. Nel brano *Diapente* (1990) di Fabio Nieder (1957), il titolo è più che mai indicativo. Cinque sono i movimenti aforistici, cinque sono i modi di esplorare l'intervallo di quinta: il primo movimento *Quinte nascoste* si articola intorno al gesto idiomatizzato dell'arpeggio sulle corde vuote del secondo violino; nel secondo movimento *Gioco di quinte* grazie all'uso sistematico dell'intervallo melodico di quinta nelle singole voci, si vengono a creare armonie consonanti con concatenazioni sorprendenti; il terzo movimento *Circolo di quinte* è di natura armonica, sviluppa grazie agli spostamenti singoli delle parti interne ricche sonorità verticali, come un lento corale che si dispiega sul *do* tenuto del violoncello che con la discesa cromatica chiude il processo; *Quinte di luce e d'ombra* mette alla prova gli esecutori nel veloce alternarsi degli accordi pizzicati e l'uso dell'arco sia in posizione ordinaria sia sul ponticello, in un cangiante caleidoscopio di sonorità; con i *Canoni di quinte* quasi interamente costruiti da linee di suoni armonici in imitazione si esaurisce questa minuziosa esplorazione dell'intervallo di quinta.



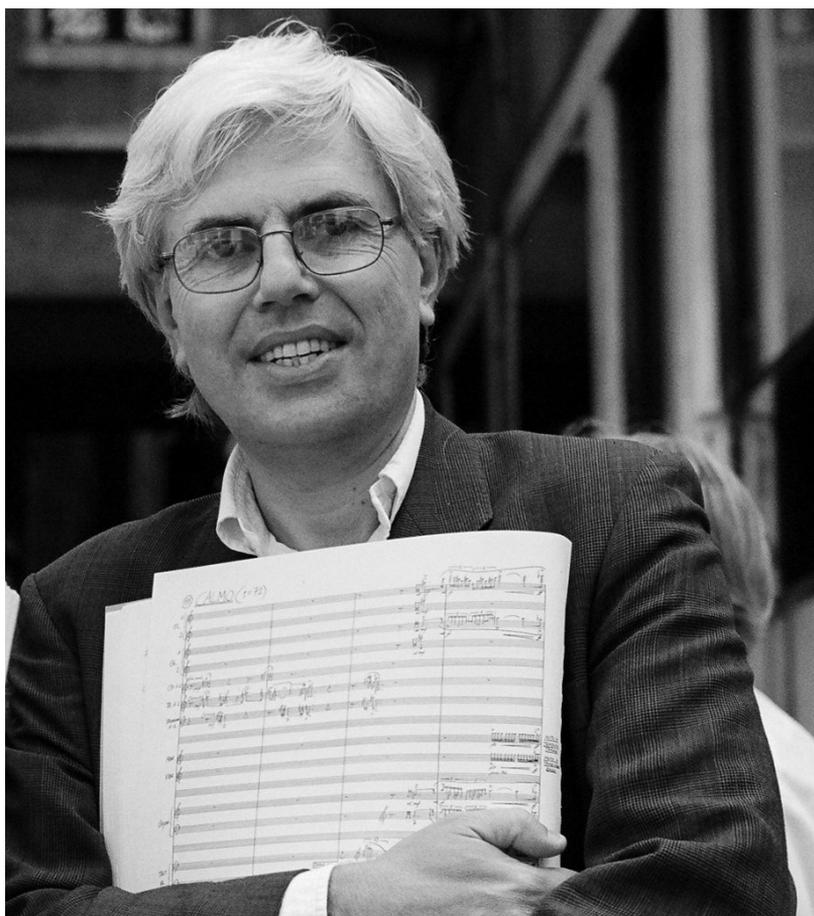
Fabio Nieder

Con *Quilisma* (1977) per quintetto di Niccolò Castiglioni restiamo in un mondo trasognato, striato da esili linee melodiche affidate interamente ai suoni armonici degli archi che si stagliano contro la parte del pianoforte indipendente, fuori tempo. Nella sezione conclusiva sarà il pianoforte ad assumere il ruolo del segnale con singole note nel registro acuto, mentre il quartetto d'archi si muove come un unico organismo, senza tempo.

Dalla vasta produzione cameristica del compositore milanese Luca Mosca (1957) mdi ensemble eseguirà il *Quintetto* per pianoforte, flauto, clarinetto, violino e violoncello composto nel 1998 e dedicato all'ensemble Alternance. Sebbene scritto come un unico movimento, il brano si articola in ben quindici sezioni la cui alternanza restituisce una costruzione formale chiara e il cui motore principale è una forte componente ritmica, tratto che ritroviamo nella maggior parte delle opere di Mosca. Il gesto d'apertura fornisce il materiale intervallare e ritmico su cui il compositore costrui-

sce gradualmente, dopo alcuni momenti di carattere più lirico, un unico arco di crescendo e accelerando, un accumulo di energia cinetica che mette in rilievo la bravura dei cinque strumentisti.

Sono tre i movimenti in cui il compositore veneziano Paolo Furlani (1964) esplora *Il colore dei numeri*, brano in prima esecuzione assoluta, commissionato da Milano Musica e composto per sette strumentisti. Il sottotitolo *omaggio a Paul Klee* esprime l'interesse che il compositore condivide con il pittore tedesco verso «le applicazioni della geometria alle diverse arti»³ e che si traduce sul piano della tecnica compositiva nell'utilizzo di progressioni numeriche che regolano il contenuto intervallare di tutti e tre i movimenti, secondo una modalità propria a ciascuno. Così, nel primo movimento che potrebbe avere la tensione delle idee proposte di un allegro di sonata (senza ripresa e senza dialettica dei temi contrastanti) «è il rapporto tra ampiezza dell'intervallo e durata delle note: quindi più un



Luca Mosca

principio costruttivo che formale» a tenere insieme il tutto. Il secondo movimento, con i suoi episodi contrastanti molto delineati, potrebbe sembrare «una velata allusione sia alla forma del Rondò che a quella della “forma a ritornello” dei concerti barocchi». Qui la serie geometrica è utilizzata nella costruzione degli arpeggi che sono alla base delle singole linee. Nel terzo movimento «l’ovvio riferimento alla forma tipica degli Adagi, cioè la cosiddetta forma-Lied, è poco più che una suggestione, anche se in questo movimento le sezioni sono molto più chiaramente delineate e contrapposte in modo quasi tradizionale», mentre la logica di progressione geometrica è utilizzata anche in senso verticale, a generare armonie. La tecnica delle progressioni numeriche applicate a intervalli e durate, stimolata dall’incontro con la musica ligetiana, è stata sviluppata da Paolo Furlani a partire da *Mare Monstrum*, brano sinfonico del 2004, anche se alcune strutture geometriche c’erano già in *Fluttuanti echi* del 1997. Sul piano della macroforma

invece non vi sono schemi precostituiti: «a questo livello – afferma il compositore – impera l’orecchio, cioè la percezione dell’equilibrio e dei tempi di reazione dell’ascoltatore: come un pittore che per valutare pesi e colori della composizione si allontana dal quadro socchiudendo gli occhi, per avere una visione d’insieme».

La parte finale del concerto riserverà molte sorprese anche per coloro che sono familiari con la poetica della negazione del suono e dell’esplorazione del rumore del compositore toscano Francesco Filidei. Nel *Concertino d’Autunno* (2007) per sette interpreti il compositore allarga i suoi orizzonti sonori usando per la prima volta flauti diritti barocchi (conseguenza, questa, della presenza di un interprete di primo piano come il giapponese Tosiya Suzuki). A partire dalle possibilità meccaniche della produzione del suono sul flauto barocco, Filidei sviluppa la tavolozza sonora dell’ensemble aggiungendo un intero arsenale di strumenti che risaltano il timbro legnoso



Paolo Furlani

Foto F. Barasciutti



Francesco Filidei

dei flauti e il predominio del soffio; introduce così diversi richiami d'uccello, flauti a coulisse, tubi corrugati per cavi elettrici e molto altro ancora. La struttura e le indicazioni agogiche dei tre movimenti ricalcano fedelmente il modello vivaldiano (*Autunno* delle *Quattro stagioni*) che si percepisce in filigrana in diversi momenti del brano, anche se è nel secondo movimento dove il gioco di specchi distorti è maggiormente in rilievo. Infatti, i due solisti (violino e flauto diritto) devono suonare al contrario (invertendo la consueta posizione delle mani sullo strumento) affinché l'esecuzione risulti più insicura possibile. Gesto ulteriormente rafforzato dalla presenza di bottiglie intonate e bicchieri di cristallo che rendono questa scena teatralmente goffa.

Ingrid Pustijanac

¹ Video dell'incontro di Luigi Pestalozza con Niccolò Castiglioni a Reggio Emilia, citato nell'Introduzione di Alfonso Alberti in questo volume.

² Carl B. Schmidt, *The music of Francis Poulenc (1899-1963). A catalogue*, Clarendon, Oxford 1995, pp. 508-509.

³ Tutte le citazioni relative a *Il colore dei numeri* riportate in questo testo sono state fornite dal compositore, che ringrazio.

mdi ensemble

Mdi ensemble nasce nel 2002 su iniziativa di sei giovani musicisti milanesi uniti dalla passione per la musica contemporanea e sostenuti dall'Associazione Musica d'Insieme. Fin dagli esordi l'ensemble affianca lo studio delle più importanti partiture, collaborando con compositori quali Sylvano Bussotti, Helmut Lachenmann, 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, Pierre André Valade. L'ensemble è ospite delle più importanti istituzioni musicali italiane, tra cui il Festival di Milano Musica, MiTo-Settembre Musica, Biennale Musica di Venezia, 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 Schönberg in una versione di scena con costumi e regia di Sylvano Bussotti, in collaborazione con l'Accademia Teatro alla Scala. Per il triennio 2012-14 mdi ensemble è in residenza artistica presso il Festival di Milano Musica. All'estero si esibisce presso la SMC di Losanna, Tonhalle di Düsseldorf, Fondazione Insel Hombroich, 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 2008 debutta 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 RadioTre e da RAI International. La prima produzione discografica, 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. Sono in preparazione dischi monografici dedicati a Emanuele Casale, Misato Mochizuki, Giovanni Verrando. Dal 2008 gli archi di mdi partecipano a RepertorioZero, gruppo ideato da Yan Maresz, Nadir Vassena e Giovanni Verrando, che utilizza esclusivamente strumenti elettrici e concreti.

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



mdi ensemble



Foto: Andrea Felvégi

György Kurtág

Teatro Elfo Puccini - Sala Shakespeare
mercoledì, 7 novembre 2012, ore 20.30

Carolin Widmann, violino
Salome Kammer, soprano
Antoine Gindt, regia
Klaus Grünberg, scene e luci
Gwendoline Bouget, costumi
Aurélia Guillet, collaborazione artistica
Jacques Albert, attore
Maëlys Ricordeau, attrice
figuranti

György Kurtág (1926)
Kafka Fragmente op. 24
(1985-87)
per soprano e violino
su testi di Franz Kafka
(tratti da *Diari e Lettere*)

60'

Produzione



www.theatre-musique.com

con il sostegno di Carré-Saint-Vincent
Scène Nationale d'Orléans

*Riprese video realizzate il 13 novembre 2007,
al Théâtre de Gennevilliers.*

Regia: Antoine Gindt

Fotografia: Antoine Gindt e Klaus Grünberg

Scene e luci: Klaus Grünberg

Montaggio: Stéphane Lavoix

Costumi e trucco: Gwendoline Bouget

Assistente alla regia: Aurélia Guillet

Equipe tecnica: T&M

Responsabile generale: Laurent Cauvain

Responsabile luci: Eric Argis

Responsabile video: Mathilde Bertrand

Responsabile di palcoscenico: Laurent Nennig

con il sostegno del Réseau Varèse
sostenuto dal Programma Cultura
della Commissione Europea



in collaborazione con

TEATRO
elfo
puccini

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

György Kurtág
Kafka-Fragmente

Come accadde a Kafka, l'inseguimento ci attraversa e ci strazia (*Diari*, 16 gennaio 1922). Il cammino verso le cose non colma distanze (*Diari*, 28 settembre 1915), piuttosto le suscita. I passi sono gli artefici delle vie e della loro moltiplicazione: l'inseguimento alimenta la lontananza, e assume così - rivolgendosi contro se stesso - la forma dell'esitazione (così il testo del settimo brano della terza parte). Si sale un pendio, ma arretrando: nell'anabasi dentro lo spazio cavo che ci separa dalle cose diamo le spalle alla meta.

I passi dei *Kafka-Fragmente* incominciano con il *do* e *re* del violino in bilico tra *Wanderung* e walsertino *Spaziergang*. Le due note percorrono tutto il primo frammento, "molto misurato", ben tenute e preferibilmente separate l'una dall'altra, con una dinamica sommessa, e senza passioni (*indifferente al fine*). Se il bene è nella metrica beata di passi uguali fuori dal tempo, come sembra dire il testo di questo frammento, pure nel camminare non è alcun equilibrio, o meglio: non v'è altro equilibrio che un precipitarsi continuo (*Diari*, 14 febbraio 1914), perché la vera via rompe il passo e fa inciampare, come recita il testo della seconda parte. Ogni passo è infatti ripido, si erge come da uno scoscendimento, sprigionando occasioni in forma di icona. Felice Bauer, le cucitrici biancovestite nell'acquazzone, l'estasi degli astanti di fronte al passaggio del treno: epifanie che contengono per intero la sorte - questo rende la natura del bene in qualche modo sconfortante (*Terzo quaderno in ottavo*, 21 novembre). Tutto è a tal punto disegualmente affetto da tempo, col suo metro zoppo e singhiozzante: «la storia degli uomini è un attimo tra due passi di un viandante» (*Terzo quaderno in ottavo*, 20 ottobre), un solo pomeriggio può esser fatto di anni interi (*Diari*, 2 novembre 1921). E una «lunghissima storia d'amore con tuono e baci e lampo» può stare in uno sguardo: così, nel secondo frammento della quarta parte, la dismisura della *Liebesgeschichte* provoca una sospensione del tempo: si prescrive alla voce di eseguire "quasi senza tempo" l'arco melodico corrispondente all'aggettivo *sehr lange*, mentre il violino tace; tutto il resto invece è veloce, raggiunto dal tempo e contagiato dalla successione.

Ma, come tutte le persone che zoppicano, «ci reputiamo più vicini al volo di quelli che camminano bene» (*Frammenti*). Per questo sembra che

un ordine studiato ad arte abbia qualcosa di celeste, e possa rendere il tempo somigliante al bene: così ad esempio nei passi di danza della ballerina Eduardova, ben misurati dentro il tempo, e nella musica dei due violinisti che l'accompagnano. Ma questa armonia sforza e sfigura le cose, e l'ultimo brano della prima parte è un ostinato e perentorio diniego scagliato contro di essa: con violenza la voce si spinge sino agli estremi dell'urlo e dell'ammutolimento, mentre il violino innalza una parete di solidissimi accordi. La Eduardova ha piedi ben fatti, ma per il resto è pallida e sgraziata, ha la vita troppo alta, e il suo naso, che sembra staccarsi dal resto, «si erge come da uno scoscendimento» (*Diari*, 1910).

Al camminare dunque, alacre esitazione verso la meta, inerisce una duplicità essenziale. Pur nella salita dobbiamo infatti «assecondare il mondo», sprofondando più giù del basso, fino a perdere il fiato, assaltando noi stessi dall'alto (*Diari*, 16 gennaio 1922): la via vera è una fune tesa «appena sopra la terra». La seconda parte dei *Kafka-Fragmente* consta di un unico frammento, un "Adagio" lungo sette minuti. Nel violino due voci in diseguale imitazione descrivono oscillando un arco che copre l'ambito di un'ottava, il cui culmine si trova poco prima del punto in cui il testo recita *das nicht in der Höhe gespannt ist* («che non in alto è tesa»). L'ascesa può avvenire soltanto con lentissima gradualità (in un temperamento quartitonale), con ritorni sinuosi, quasi sospingendosi per fluttuazione fuori da se stessa, estendendosi su tutto e sovrastando ogni cosa con tormentosa esitazione. Le melopee si muovono strisciando come una coppia di serpenti, con continui glissandi, e meandri dinamico-agogici. Il metro aderisce mobilmente a tale flessibilità, e la dinamica generale non oltrepassa il *mezzoforte*. La voce è polarizzata nel registro grave, e addirittura sprofonda sulle parole *das nicht in der Höhe gespannt ist*. Nel finale, il passo isometrico di una danza (un siciliano) e la gravità accennata di un corale, unificati dalla voce quasi nei modi lievi di una cadenza, sfondano il moto dello strumento: interrompendolo. Restano sospesi sul silenzio, e sulla memoria, grondante della peregrinazione del violino. La cadenza è d'inganno e suscita più tempi, che si sovrappongono: strazianti e osceni insieme, intonano lo scandalo di una verità vicinissima alla terra.

Noi stessi siamo impregnati di terra, di terra sono macchiati i nostri occhi, vediamo terra ovunque ci volgiamo (*Terzo quaderno in ottavo*, 19 e 20 ottobre), e stiamo in un sudiciume che è insieme «il più basso e il più alto» (*Diari*, 7 febbraio 1915): solo chi è imbrattato in questo modo può elevare un canto puro. Nel quarto brano della terza parte (*Schmutzig bin ich, Milena*) questa distonia essenziale imprime una stortura nel violino. Uno spasmo nelle sue corde lo sforza e lo piega verso l'alto/basso: la terza corda viene alzata a mi, la quarta abbassata a mi. Il violinista incomincia a scordare lo strumento sulle parole *Niemand singt so rein als die, welche in der tiefsten Hölle sind* («nessuno canta in modo così puro come quelli che sono nel più profondo inferno»). La trasformazione induce una somiglianza: come in un inseguimento, la linea melodica del violino si approssima sempre più a quella della voce. Il canto puro e angelico che si leva alla fine del brano è lo strazio della figura che muta. Nel dodicesimo – e ultimo – brano della terza parte (*Szene in der Elektrischen*), compaiono sia il violino con accordatura ordinaria sia il suo doppio con “scordatura”. Sono i due musicisti che sempre accompagnano la ballerina Eduardova, suscitandone i passi cadenzati: oppure sono i suoi stessi piedi ben fatti. Nella partitura di Kurtág vengono assimilati allo schumanniano Eusebio, e a Florestano suo doppio. Il loro dialogo annoda un Valzer radente la superficie di cose oggettive, molto vicine alla terra, e indifferenti al fine: tram in corsa, divieti, passeggeri e vento forte ecc. Ma, così sembra, questo dialogo a tutto conviene, ben si addice a ogni cosa, anzi, se dapprima suscita sorpresa, subito dopo “suona piacevole”: straziato monologo di una figura scissa, è infatti immanente a tutte le cose. All'origine stessa del molteplice, in esso è la metrica del male - il dialogo, infatti, è «uno dei mezzi del male» (*Terzo quaderno in ottavo*, 21 novembre).

Ogni passo è, per così dire, solo, e i passi così separati gli uni dagli altri assomigliano ai primi *Gehversuche* dei bambini, ai primi tentativi di camminare. Come i passi, anche le parole sono esitanti, ridotte a una balbuzie pure infantile. Nel sesto frammento della quarta parte le parole sono disperse e frantumate, le sillabe staccate l'una dall'altra, compitate da respiri diseguali, alla soglia del soffocamento e del mutismo. Ma il mutismo è «un attributo della perfezione» e un

cielo, anzi: il cielo stesso «è muto, e fa da eco a chi è muto» (*Terzo quaderno in ottavo*, 21 novembre e 7 dicembre). Allo stesso modo i passi malfermi sono costantemente alla soglia della beatitudine fuori dal tempo.

Come un bambino, inoltre, anzi veramente al pari di un neonato, il giovane Kafka non può ancora vedere tutta quanta una persona. I suoi occhi pieni di terra vedono solo brandelli sparsi di cose, e la sua vista sembra finire a un certo punto senza più ritorno. Di una figura vede quanto è in qualche modo più vicino, staccandolo dal resto: il naso può diventare una cosa a sé, punto di osservazione dell'intera persona. Ecco dunque descritti, nei *Diari*, (il naso appariscente del)l'aviatore Rougier, (il naso del)la donna grassa Alba, (il naso di) Puccini, da bevitore, (il naso del)l'uomo con le due donne ai lati, il (naso del) viaggiatore scarno, il (naso del) piccolo vecchio con la gamba piegata in fuori, (il naso dipinto del)l'attore grande e robusto, a Milano, il proprio naso, (barriera della faccia), (il naso del)la fanciulla, sopraffatto dalla luce degli occhi dipinti, (il naso del)la giovane che usciva dalla chiesa, il (naso del) padre della giovane italiana, (il naso del)la fanciulla, nel quadro, (il naso del)la giovane ebrea italiana, il (naso del) re trasandato, (il naso del)l'orefice di Cracovia, il (naso del) rabbino, (il naso senza avvenire del)la piccola Waltraute, (il naso del)la figlia anziana dal viso bernoccolato, (il naso del)la viaggiatrice, (il naso del)la vecchia coppia di coniugi piangenti, (il naso del)la ragazzina dal portamento abbandonato, (il naso del)l'ispettore ferroviario, il (naso del) vecchio magro, il (naso del) cochiere Josef, (il naso del)la ragazza con la camicetta bianca, (il naso di) Kleipe, nel racconto, (il naso del)la ballerina Eduardova, amante della musica, il (naso del) giovane diciottenne affacciato alla finestra, (il naso di) Kellermann, scrittore mediocre, il (naso del) vecchio poliziotto del sogno, (il naso mutevole di) Mella Mars, attrice tragica, (il naso del)l'uomo del ministero, nel sogno, (il naso del)la ragazza col soprabito in piazza Wenzel, il (naso del) professor Grünwald, ossessionato dalla mania di divorare, (il naso di) Lucia Koenig al Cabaret Lucerna, (il naso di) Felice Bauer, (il naso del)la tenutaria del bordello, che si lagna del sabato, (il naso del)la scatenata col viso impolverato di cenere, (il naso del)la grossa, calda R., (il naso di) Grete Fischer, che si sposa la prossima settimana, (il naso del)la giovane con-

sorte del contabile, il (naso del) cantante Gollanin, dal sorriso continuato a lungo, (il naso del)la vecchia nel vagone («termina dunque la giovinezza sulla punta del naso e là incomincia la morte?»), (il naso di) Birnbaum dal collo ritto, (il naso del)la bambinaia di Radotin (anzi di Chuchle), (il naso de) i circoncisori, il (naso del) principale, scrutato con forza, (il naso di) Max Brod dentro il ritratto, il (naso del) portiere del Caffè, già addetto a un bordello e ora ruffiano, (il naso del)l'attrice Liebgold, (il naso del)la mediatrice di matrimoni dall'abito sudicio, (il naso del)la signorina Haas dal carattere vigoroso, (il naso del)l'antica bambinaia, (il naso del)la dattilografa del dottore, il (naso del) veemente conferenziere Richepin ecc.

Tutto sembra dunque compitato, e staccato dal resto, come un passo dall'altro e come un naso dal volto. Nel settimo brano della prima parte Kurtág ascolta con un sorriso una vocale che, staccata dalla parola e dalla frase, se ne va rimbalzando «come una palla sul prato», a tempo di Valzer. Anche gli stati dell'animo possono distaccarsi e andarsene: nel testo del quarto frammento della quarta parte vengono descritte mani che si stringono l'una all'altra con un'angoscia separata e sola, lontana dal resto del corpo. Kurtág sembra volerla rinchiodare tutta nella scrittura agitata del violino, mentre, attraverso la voce, gli occhi possono guardarla con dolce indifferenza.

In questa sillabazione smisurata, diaspora di cose che cominciano e finiscono fuori dalla possibilità di essere raggiunte, tutto può essere provocato. L'infelicità, ad esempio, cominciò per Kafka in un punto inaspettato e non visto, in un modo privo di intima necessità e di causa apparente. Dentro ai movimenti di un gioco puerile: facendo guizzare artificialmente, come un bambino, i muscoli del viso, e traversando il Graben con le braccia incrociate dietro la nuca (*Diari*, 24 gennaio 1922).

Ogni cosa contiene in un modo eminente il resto, ma solo per come può essere guardato da noi. Se è così, non si può sfuggire alla fondamentale natura tautologica, ossia speculativa, dei nostri gesti. Un insieme di frammenti, come questo op. 24 di Kurtág, non è per essenza diverso da uno solo di essi, e non può pensarsi come coordinato in una forma globale che attinga una qualche specie di unità: *l'essere sparso* è infatti la chiave formale di accesso alle cose.

La varietà delle azioni, pensieri e casi ecc. insiste così sul ritmo monotono e ostinato dell'esserci: continuamente «dormire e risvegliarsi». Kurtág trasfigura questa miserabile cantilena in una spigolosa *Berceuse* nella prima parte (l'undicesimo frammento), raddoppiandola nella terza parte (quinto frammento).

Tuttavia, appunto per questa essenziale ripetitività, in ogni cosa balena una suggestione di assolutezza, e anche lo scampanello di un tram in piazza Duomo a Milano si staglia «liberato dalla necessità del momento» (*Frammenti*). Infatti «a ogni istante corrisponde anche qualcosa di extra-temporale» (*Terzo quaderno in ottavo*, 11 dicembre), e ciascun istante si estende eccessivo, smisurato, sino a occupare l'intero spazio e tempo, assimilando tutto quanto a sé, quasi rivelando la verità di ogni cosa in relazione a sé. Allo stesso modo noi siamo abitati da una dismisura e da una sovrabbondanza: a ogni passo ci estendiamo sino a coprire ogni cosa, e in questo consiste la nostra crescita, nella quale «dobbiamo patire tutti i dolori del mondo» (*Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via*, 102).

Ogni passo è più vie tutte intere, ogni frammento è un'asserzione sul mondo e del mondo: in quanto sorgere della cosa nel nostro afferrarla. L'asserzione di una cosa ricade dunque contro di essa, e segna l'imposizione di un dominio. Le cose, in questo modo strappate a se stesse, patiscono il retaggio fraticida che grava in ogni nostra azione, specie nelle arti: più di tutte nella musica, di diretta ascendenza cainitica. L'ordine testimonia di un patimento, i contorni delle cose sono ferite, e secondo Kafka anche solo «la solida delimitazione dei corpi umani è spaventosa» (*Diari*, 30 ottobre 1921). Ma chi esercita questo dominio vi si annulla, e più di ogni cosa, «l'arte si auto-oblia, si auto-sopprime: ciò che è fuga si fa passare per passeggiata, o addirittura per assalto» (*Terzo quaderno in ottavo*, 17 dicembre). Rendendo le cose esuli da se stesse, insieme attiriamo su noi stessi l'esilio. Si tratta di una necessità immanente al camminare: «da un certo punto in poi non v'è più ritorno. Questo punto è da raggiungere» (così il testo del sedicesimo frammento della prima parte). E tale condizione appare definitiva: nel sesto brano della prima parte - *Excommunicatio*, «con slancio, doloroso» - il violino percorre, errando verso l'alto e il basso, tutta l'estensione della sua dolenza, riverberandosi nella voce, ugualmente smarrita in melismi.

Ogni passo ripete da capo l'intero esilio, *wiederum* ("di nuovo"): il penultimo brano della raccolta esprime tale assillo, il cui nucleo patetico, che ci coglie d'acchito nella scrittura febbrile dell'inizio, è racchiuso nella inesorabilità solida e quasi estatica degli accordi della seconda parte.

Il peccato più grave, «l'unico peccato capitale» secondo Kafka, è dunque l'impazienza: un'insostenibilità del nostro stato a causa della quale fummo cacciati dal paradiso. La cacciata è permanente, come fosse eternamente ripetuta (*Terzo quaderno in ottavo*, 20 ottobre e 11 dicembre): e si può riconoscere in ogni cosa. L'impazienza ci fa mutare senza posa, ci strappa continuamente

a noi stessi e ci rende esuli nella forma. Nell'ultimo brano della raccolta, *Es blendete uns die Mondnacht...*, dapprima la voce si affaccia alle cose, e con figure ne rincorre la forma: alberi e strida d'uccelli ecc. Poi la musica si estende a dismisura, con melismi imponendo all'eccesso il proprio ordine, sino a coprire ogni cosa, e giungendo a trasformare anche colui che canta («Strisciammo nella polvere, una coppia di serpenti»). Da un certo punto in poi tutto è voce, e non c'è più ritorno: ora sono le cose a inseguire la voce e, ormai mutate in un madrigalismo, a imitarne la forma.

Marco Mazzolini

Note di regia

I *Kafka-Fragmente* fanno parte delle opere rare, atipiche e indefinibili che mettono il sigillo alla singolarità del loro autore. Quelle opere che definiscono la loro epoca muovendosi liberamente. Il formato, quaranta duetti per due voci (quella della cantante e quella del violino che l'accompagna), illustra insieme la coerenza, la sincerità ma anche la profonda libertà praticata da György Kurtág con il testo di Kafka.

L'accumulazione progressiva di situazioni, i suoi contrappunti alla logica narrativa, creano la singolare originalità del lavoro.

Il desiderio di mettere in scena questi quaranta frammenti, di dar loro una forma che si accordi sia con la complessità kafkiana sia con la sempli-

cità e l'apparente evidenza degli scambi tra la voce e lo strumento, in forza della brevità dei testi, si pone così in forma di equazione. Il rapporto con l'immagine, con l'illustrazione di questi testi e di queste situazioni è permanentemente fonte di problemi. Alla fine abbiamo optato di fare di questo pezzo da concerto un "teatro".

Un teatro inverso dove la problematica dell'indirizzo viene posta senza tregua. Con un coro muto, cioè sei figure fantasmatiche associate a questo sogno kafkiano, noi interrogheremo ugualmente il silenzio che emana dalla musica di Kurtág. Tra i frammenti, tra le evocazioni. Una possibile definizione del normale frastuono.

Antoine Gindt

György Kurtág
Kafka-Fragmente op. 24

per soprano e violino

su testi di Franz Kafka tratti da *Diari e Lettere*

I. TEIL

1. Die Guten gehn im gleichen Schritt ...

Die Guten gehn im gleichen Schritt. Ohne von ihnen zu wissen, tanzen die anderen um sie die Tänze der Zeit.

2. Wie ein Weg im Herbst

Wie ein Weg im Herbst:
kaum ist er rein gekehrt,
bedeckt er sich wieder
mit den trockenen Blättern.

3. Verstecke

Verstecke sind unzählige,
Rettung nur eine,
aber Möglichkeiten der Rettung
wieder so viele wie Verstecke.

4. Ruhelos

5. Berceuse I

Schlage deinen Mantel, hoher Traum, um das Kind.

**6. Nimmermehr
(Excommunicatio)**

Nimmermehr, nimmermehr
kehrst du wieder in die Städte,
nimmermehr tönt die grosse Glocke über dir.

7. "Wenn er mich immer fragt"

"Wenn er mich immer fragt." Das *ä*, losgelöst vom Satz, flog dahin wie ein Ball auf der Wiese.

8. Es zupfte mich jemand am Kleid

Es zupfte mich jemand am Kleid, aber ich schüttelte ihn ab.

9. Die Weissnäherinnen

Die Weissnäherinnen in den Regengüssen.

10. Szene am Bahnhof

Die Zuschauer erstarren, wenn der Zug vorbeifährt.

**11. Sonntag, den 19. Juli 1910
(Berceuse II)**

(Hommage à Jeney)

Geschlafen, aufgewacht, geschlafen, aufgewacht, elendes Leben.

12. Meine Ohrmuschel ...

Meine Ohrmuschel fühlte sich frisch,
rauh, saftig an wie ein Blatt.

**13. Einmal brach ich mir das Bein
(Chassidischer Tanz)**

Einmal brach ich mir das Bein, es war das schönste Erlebnis meines Lebens.

PRIMA PARTE

1. I buoni incedono al medesimo passo...

I buoni incedono al medesimo passo. Senza conoscerli gli altri intrecciano intorno a loro le danze del tempo.

2. Come un sentiero d'autunno

Come un sentiero d'autunno:
appena spazzato torna
a coprirsi
di foglie secche.

3. Nascondigli

I nascondigli sono innumerevoli,
la salvezza però è una sola,
le possibilità di salvezza
tante quanti i nascondigli.

4. Inquieto

5. Berceuse I

Avvolgi il bimbo col tuo manto, sogno sublime.

**6. Mai più
(Excommunicatio)**

Mai, mai
tornerai nelle città,
mai più risuonerà sul tuo capo la grande campana.

7. "Quando mi chiede sempre"

"Quando mi chiede sempre." Distaccata dalla frase, la "e" volò via come una palla sul prato.

8. Qualcuno mi tirava per l'abito

Qualcuno mi tirava per l'abito, ma me lo sono scollato di dosso.

9. Le cucitrici in bianco

Le cucitrici in bianco sotto gli acquazzoni.

10. Scena alla stazione

Attoniti restano gli astanti quando passa il treno.

**11. Domenica, 19 luglio 1910
(Berceuse II)**

(Hommage à Jeney)

Dormito, svegliato, dormito, svegliato, misera vita.

12. Il mio padiglione auricolare ...

Al tatto il mio padiglione auricolare era fresco,
ruvido, turgido come una foglia.

**13. Una volta mi ruppi una gamba
(Danza chassidica)**

Una volta mi ruppi una gamba, fu l'esperienza più bella della mia vita.

14. Umpanzert

Einen Augenblick lang fühlte ich mich umpanzert.

15. Zwei Spazierstöcke (Authentisch-Plagal)

Auf Balzacs Spazierstockgriff: Ich breche alle Hindernisse.

Auf meinem: Mich brechen alle Hindernisse.

Gemeinsam ist das "alle".

16. Keine Rückkehr

Von einem gewissen Punkt an gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen.

17. Stolz (1910/15 November, zehn Uhr)

Ich werde mich nicht müde werden lassen. Ich werde in meine Novelle hineinspringen und wenn es mir das Gesicht zerschneiden sollte.

18. Träumend hing die Blume (Hommage à Schumann)

Träumend hing die Blume am hohen Stengel.

Abenddämmerung umzog sie.

19. Nichts dergleichen

Nichts dergleichen, nichts dergleichen.

II. TEIL

Der wahre Weg

(Hommage-message à Pierre Boulez)

Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über den Boden. Es scheint mehr bestimmt, stolpern zu machen, als begangen zu werden.

III. TEIL

1. Haben? Sein?

Es gibt kein Haben, nur ein Sein, nur ein nach letztem Atem, nach Ersticken verlangendes Sein.

2. Der Coitus als Bestrafung (Canticulum Mariae Magdalенаe)

Der Coitus als Bestrafung des Glückes des Beisammenseins.

3. Meine Festung

Meine Gefängniszelle – meine Festung

4. Schmutzig bin ich, Milena ...

Schmutzig bin ich, Milena, endlos schmutzig, darum mache ich ein solches Geschrei mit der Reinheit.

Niemand singt so rein als die, welche in der tiefsten Hölle sind;

was wir für den Gesang der Engel halten, ist ihr Gesang.

14. Corazzato

Per un istante mi sentii corazzato.

15. Due bastoni da passeggio (Plagale autentico)

Sull'impugnatura del bastone da passeggio di Balzac: Spezzo tutti gli ostacoli.

Sul mio: Mi spezzano tutti gli ostacoli.

"Tutti" è in comune.

16. Nessun ritorno

A partire da un certo punto non c'è più ritorno. Si deve raggiungere questo punto.

17. Orgoglio (1910/15 novembre, ore 10)

Non mi lascerò stancare.

Mi getterò nella mia novella

anche se mi si dovesse tagliare il volto.

18. Sognante pendeva il fiore (Hommage à Schumann)

Sognante pendeva il fiore sull'alto stelo.

Lo abbracciava il crepuscolo.

19. Nulla di tutto questo

Nulla di tutto questo, nulla di tutto questo.

SECONDA PARTE

Il vero cammino

(Hommage-message à Pierre Boulez)

Il vero cammino procede su una corda che non è tesa in alto, ma sfiora il suolo.

Sembra più destinata a far inciampare che a essere percorsa.

TERZA PARTE

1. Avere? Essere?

Non esiste un avere, solo un essere, un essere che aspira all'ultimo respiro, a soffocare.

2. Il coito come punizione (Canticulum Mariae Magdalенаe)

Il coito come punizione della felicità di essere insieme.

3. La mia fortezza

La mia cella – la mia fortezza

4. Sono sporco, Milena ...

Sono sporco, Milena, infinitamente sporco, perciò m'affanno tanto con la purezza.

Nessuno canta in modi più puri di coloro che sono nel più profondo inferno;

loro è il canto che noi attribuiamo agli angeli.

5. Elendes Leben (Double)

Geschlafen, aufgewacht, geschlafen, aufgewacht, elendes Leben.

6. Der begrenzte Kreis

Der begrenzte Kreis ist rein.

7. Ziel, Weg, Zögern

Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern.

8. So fest

So fest wie die Hand den Stein hält. Sie hält ihn aber fest, nur um ihn desto weiter zu verwerfen. Aber auch in jene Weite führt der Weg.

9. Verstecke (Double)

Verstecke sind unzählige, Rettung nur eine, aber Möglichkeiten der Rettung wieder so viele wie Verstecke.

10. Penetrant jüdisch

Im Kampf zwischen dir und der Welt sekundiere der Welt.

11. Staunend sahen wir das grosse Pferd

Staunend sahen wir das grosse Pferd. Es durchbrach das Dach unserer Stube. Der bewölkte Himmel zog sich schwach entlang des gewaltigen Umrisses, und rauschend flog die Mähne im Wind.

12. Szene in der Elektrischen

(1910: *Ich lud im Traum die Tänzerin Eduardowa, sie möchte doch den Csardas noch einmal tanzen*).

Die Tänzerin Eduardowa, eine Liebhaberin der Musik, fährt wie überall so auch in der Elektrischen in Begleitung zweier Violinisten, die sie häufig spielen läßt. Denn es besteht kein Verbot, warum in der Elektrischen nicht gespielt werden dürfte, wenn das Spiel gut, den Mitfahrenden angenehm ist und nichts kostet, das heißt, wenn nachher nicht eingesammelt wird. Es ist allerdings im Anfang ein wenig überraschend, und ein Weilchen lang findet jeder, es sei unpassend. Aber bei voller Fahrt, starkem Luftzug und stiller Gasse klingt es hübsch.

IV. TEIL

1. Zu spät (22. Oktober 1913)

Zu spät. Die Süßigkeit der Trauer und der Liebe. Von ihr angelächelt werden im Boot. Das war das Aller schönste. Immer nur das Verlangen, zu sterben und das Sich-noch-Halten, das allein ist Liebe.

5. Misera vita (Double)

Dormito, svegliato, dormito, svegliato, misera vita.

6. Il circolo ristretto

Il circolo ristretto è puro.

7. Meta, via, esitazione

Esiste una meta, ma non una via; ciò che chiamiamo via è esitazione.

8. Si saldo

Si saldo come mano che regge la pietra. Essa però la regge per poterla gettare più lontano. Anche in quella lontananza porta il cammino.

9. Nascondigli (Double)

I nascondigli sono innumerevoli, la salvezza però è una sola, le possibilità di salvezza tante quanti i nascondigli.

10. Acutamente ebreo

Nella lotta tra te e il mondo, asseconda il mondo.

11. Con stupore guardavamo il grande cavallo

Con stupore guardavamo il grande cavallo. Sfondava il tetto della nostra stanza.

Lieve il cielo nuvoloso scorse lungo il gigantesco profilo, fruscando la criniera s'alzò al vento.

12. Scena nel tram

(1910: *In sogno ho invitato la ballerina Eduardowa a danzare un'altra volta la czárdás*).

La ballerina Eduardowa, amante della musica, viaggia sempre in compagnia di due violinisti che spesso invita a suonare così anche nel tram. Non esiste infatti alcun divieto di suonare nel tram se la musica è buona, se fa piacere ai passeggeri e quando non costi nulla, vale a dire se alla fine non si raccolgono soldi.

In un primo momento comunque desta una lieve sorpresa e per un istante sembra esser fuori luogo. Ma in piena corsa, nella viva corrente e nel quieto vicolo, suona piacevole.

QUARTA PARTE

1. Troppo tardi (22 ottobre 1913)

Troppo tardi. La dolcezza del dolore e dell'amore. In barca cogliere il loro sorriso. È stata la cosa più bella. Sempre soltanto il desiderio di morire e il trattenersi, solo questo è amore.

2. Eine lange Geschichte

Ich sehe einem Mädchen in die Augen, und es war eine sehr lange Liebesgeschichte mit Donner und Küssen und Blitz. Ich lebe rasch.

3. In memoriam Robert Klein

Noch spielen die Jagdhunde im Hof, aber das Wild entgeht ihnen nicht, so sehr es jetzt schon durch die Wälder jagt.

4. Aus einem alten Notizbuch

Jetzt am Abend, nachdem ich von sechs Uhr früh an gelernt habe, bemerkte ich, wie meine linke Hand die rechte schon ein Weilchen lang aus Mitleid bei den Fingern umfaßt hielt.

5. Leoparden

Leoparden brechen in den Tempel ein und saufen die Opferkrüge leer;
das wiederholt sich immer wieder;
schließlich kann man es vorausberechnen, und es wird ein Teil der Zeremonie.

6. In memoriam Joannis Pilinszky

Ich kann ... nicht eigentlich erzählen, ja fast nicht einmal reden; wenn ich erzähle, habe ich meistens ein Gefühl, wie es kleine Kinder haben könnten, die die ersten Gehversuche machen.

7. Wiederum, wiederum

Wiederum, wiederum, weit verbannt, weit verbannt.
Berge, Wüste, weites Land
gilt es zu durchwandern.

8. Es blendete uns die Mondnacht

Es blendete uns die Mondnacht.
Vögel schrien von Baum zu Baum.
In den Feldern sauste es.
Wir krochen durch den Staub,
ein Schlangenpaar.

2. Una lunga storia

Guardo negli occhi una ragazza, ed è stata una lunga storia d'amore con tuono e baci e lampo.
Vivo velocemente.

3. In memoria di Robert Klein

I cani da caccia giocano ancora nel cortile, ma la selvaggina non gli sfugge, pur già ora lanciata di corsa attraverso i boschi.

4. Da un vecchio taccuino

Adesso a sera, dopo aver studiato dalle sei di mattina, notai come la mia mano sinistra stringesse per un breve istante le dita della destra per compassione.

5. Leopardi

Leopardi irrompono nel tempio
e s'abbeverano ai sacri vasi;
il fatto continua a ripetersi;
infine lo si può prevenire ed
entra a far parte della cerimonia.

6. In memoria di Joannis Pilinszky

Non posso ... raccontare in realtà, anzi neppure quasi parlare; quando racconto provo per lo più la sensazione che potrebbero avere i piccoli quando tentano i primi passi.

7. Di nuovo, di nuovo

Di nuovo, di nuovo, esiliato lontano, esiliato lontano.
Bisogna percorrere monti, deserti, vasta terra.

8. Ci abbagliava la notte di luna

Ci abbagliava la notte di luna.
Uccelli gridavano d'albero in albero.
Ronzio nei campi.
Strisciammo sulla polvere,
una coppia di serpenti.

Carolyn Widmann

Nata a Monaco di Baviera nel 1976, comincia a studiare il violino all'età di sei anni. I suoi insegnanti sono Igor Ozim alla Musikhochschule di Colonia, Michèle Auclair al New England Conservatory di Boston e David Takeno alla Guildhall School of Music and Drama di Londra. Si distingue nei concorsi internazionali, e in particolare riceve il Prix Belmont della Fondazione Forberg-Schneider nel 2004, uno dei più prestigiosi riconoscimenti della musica contemporanea.

Viene regolarmente invitata a suonare con le grandi orchestre tedesche ed europee sotto la direzione di Yehudi Menuhin, Stefan Asbury, Jonathan Nott, Christoph Poppen, Kazushi Ono, Walter Weller e altri.

Le sue esecuzioni vengono frequentemente registrate dalle radio tedesche (Bayerischer Rundfunk, West-Deutscher Rundfunk, Nord-Deutscher Rundfunk e Mittel-Deutscher Rundfunk). In una registrazione in tre CD, per l'etichetta Telos, le

Sonate per violino solo di Eugène Ysaÿe si accompagnano a brani solistici contemporanei.

Nel 2008-09 interpreta in prima assoluta una nuova composizione di Toshio Hosokawa. Partecipa ai BBC Proms (diretti da George Benjamin). Presenta con la Gewandhaus Orchester di Lipsia un nuovo Concerto per violino di Wolfgang Rihm, diretto da Riccardo Chailly.

A partire dalla stagione 2011-12 Carolyn Widmann suona con Orchestre National de France (direttore Marc Albrecht), Radio Sinfonieorchester di Vienna (direttore Peter Eötvös), Konzerthaus Orchester di Berlino (direttore Peter Ruzicka), Sinfonieorchester di Berna (direttore Christoph Poppen) e WDR-Sinfonieorchester (direttore Peter Rundel). Nel settembre 2011 presenta in prima assoluta il Concerto per violino di Rebecca Saunders con l'Orchestra Sinfonica della BBC sotto la direzione di Sylvain Cambreling nell'ambito del Festival Beethoven.

Salome Kammer

Dopo avere studiato il violoncello con Maria Kliegel e Janos Starker, ha intrapreso la carriera di attrice, in particolare nella compagnia del Teatro di Heidelberg, quindi alla televisione in Die zweite Heimat di Edgar Reitz, nel ruolo della violoncellista Clarissa.

Come cantante ha collaborato attivamente con Wolfgang Rihm, Bernard Lang, Isabel Mundry, Helmut Oehring e Luca Lombardi, i quali le hanno tutti scritto dei brani.

Il suo repertorio si estende da Pierrot lunaire di Schönberg alla musica di Kurt Weill passando per i classici del XX secolo, tra cui Nono, Cage, Berio, Kurtág e, più di recente, La petite fille aux allumettes di Helmut Lachenmann o ancora le opere di Bernard Lang. Nel 2007 canta Zeugen di Georges Asperghis ai Wittener Tage für Neue Kammermusik, con riprese a Berna, Venezia e Varsavia. Nel 2008 interpreta Lady Sarashina di Peter Eötvös all'Opéra National de Lyon, presentata nel 2009 all'Opéra Comique di Parigi.



Foto Kasskara

Carolyn Widmann



Foto Andreas Ludwig

Salome Kammer

Nel 2011 interpreta Exercices du silence di Brice Pauset all'Opera/Schillertheater di Berlino.

Grazie alla sua grande esperienza d'interprete della musica di Kurt Weill, Salome Kammer è stata invitata come artista residente al Kurt Weill Fest Dessau, come pure al Festival Rheingau Musik, dove si esibisce nel 2011 con il Quartetto Athena.

Nel 2011 partecipa alla prima di Zeugen e interpreta Dark Side di Georges Asperghis, al Festival Dialoge di Salisburgo con l'Ensemble OENM, e Pierrot lunaire.

Antoine Gindt

Regista e produttore, Antoine Gindt dirige T&M-Paris dal 1997, dopo essere stato co-direttore dell'Atem con Georges Asperghis (Théâtre Nanterre-Amandiers, 1992-97). Ha commissionato e prodotto numerose opere e spettacoli musicali (Asperghis, Bianchi, Dillon, Donatoni, Dusapin, Goebbels, Pesson, Sarhan...) e contribuito a prime rappresentazioni in Francia (Dusapin, Goebbels, Mitterer...). Nel 2011 ha firmato la regia di Ring Saga, versione di Jonathan Dove e Graham Vick dell'Anello del Nibelungo di Richard Wagner (Casa da Música, Festival Musica, Cité de la Musique di Parigi, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, Théâtre de Nîmes, Théâtre de Caen, Théâtre de Luxembourg e Opéra de Reims). Ha messo in scena Pas Si de Stefano Gervasoni (2008), Kafka-Fragmente di György Kurtág (2007), The Rake's Progress di Igor Stravinskij (2007), Consequenza – un omaggio a

Luciano Berio (2006), Medea di Pascal Dusapin (2005) e Richter, opera-documentario da camera di Mario Lorenzo (2003) - spettacoli rappresentati in Francia, in Europa e in Argentina. Autore di numerosi saggi sulle musiche d'oggi, ha diretto un lavoro collettivo su Georges Asperghis (Le corps musical,

éditions Actes Sud, 1990).

Membro-fondatore, poi presidente del Réseau Varèse dal 2002, è consigliere di programmazione al Festival Musica di Strasburgo dal 2006. Nel 2009 dirige l'Atelier Opéra en Création del Festival di Aix-en-Provence. Nel 2012 insegna con Giorgio Battistelli all'Accademia Chigiana di Siena.



Foto Jean-Luc Guerin

Antoine Gindt



Per gentile concessione del Fondo Bibliografico Musicale Niccolò Castiglioni

Niccolò Castiglioni (Passo di Vizze, Alta Val Pusteria, 1992)

**Orchestra Sinfonica
di Milano Giuseppe Verdi**

Andrea Pestalozza, direttore
Michele Marelli, corno di bassetto
Alfonso Alberti, Emanuela Piemonti,
Carlotta Lusa, pianoforte
Marco Stroppa, regia del suono
Massimo Marchi, regia del suono

Auditorium di Milano

giovedì 8 novembre 2012, ore 20.30

venerdì 9 novembre, ore 20

domenica 11 novembre, ore 16

Marco Stroppa (1959)

Let me sing into your ear (2010) 21'

per corno di bassetto amplificato

e orchestra da camera

Prima esecuzione in Italia

Niccolò Castiglioni (1932-1996)

Concerto per tre pianoforti e orchestra (1983) 14'

I. Dolcino

II. Allegretto

III. Prestissimo

IV. Allegro

V. Adagetto

VI. So schnell wie möglich

Prima esecuzione assoluta

Gustav Mahler (1860-1911)

Prima Sinfonia in re magg. "Il Titano"

(1884-88) 50'

Langsam, schleppend

Kräftig, bewegt

Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen

Stürmisch bewegt

giovedì 8 novembre, ore 18.30

La rosa è senza perché

Incontro con Alfonso Alberti e Alessandro Solbiati

In coproduzione con
 Fondazione Orchestra Sinfonica
 e Coro Sinfonico di Milano
 Giuseppe Verdi nell'ambito
 della Stagione Sinfonica 2012-13

In collaborazione con

INTESA  SANPAOLO

In collaborazione con RAI-RadioTre
 (Trasmissione in differita)

Mahler, Castiglioni, Stroppa: musiche per un *altrove*

Alla fine degli anni Cinquanta Lucio Fontana, anziché compiere azioni su una tela, comincia a fare tagli su di essa. Ebbene, ci sono musiche che - analogamente - sembrano fatte per bucare la tela e guardarci dentro; creando fratture impensate nella superficie musicale; rompendo convenzioni e modi di fare che altri davano per assodati; portando l'ascoltatore a riflettere sulle strutture dell'ascolto, nelle quali normalmente ci si adagia inconsapevoli.

Gustav Mahler (1860-1911) scrive la sua *Prima Sinfonia* fra il 1885 e il 1888 e ne dirige la prima esecuzione il 20 novembre 1889 a Budapest. Alcuni fatti che accadono dopo la prima esecuzione sono di grande interesse: quattro anni dopo, per un'esecuzione ad Amburgo, Mahler fa pubblicare un "programma" narrativo della *Sinfonia* e la intitola *Titan, un poema sinfonico in forma di sinfonia*; ancora due anni dopo, nel 1896 a Berlino, il compositore cambia idea e non solo ritira il titolo e il programma, ma cancella uno dei movimenti (il secondo di cinque, *Blumine*) che perciò diventano i quattro definitivi.

È interessante leggere il programma reso noto da Mahler nel 1893 ad Amburgo (quando i movimenti sono ancora cinque):

I PARTE

«Dai giorni della giovinezza», un po' di fiori, frutti e spine.

1. «Primavera senza fine» (introduzione e Allegro comodo)

L'introduzione rappresenta il destarsi della natura dal lungo sonno invernale

2. «Blumine» (Andante)

3. «A vele spiegate» (Scherzo)

II PARTE

«COMMEDIA HUMANA»

4. «Arenato!» (Marcia funebre «nello stile di Callot»)

A illustrazione di questo movimento valga quanto segue. Lo stimolo esterno per questo brano musicale è venuto all'autore da una stampa caricaturale ben nota in Austria a tutti i bambini: «Il funerale del cacciatore», tratta da un vecchio libro di fiabe. Gli animali del bosco accompagnano alla tomba la bara del cacciatore morto: le lepri portano lo stendardo, davanti c'è un gruppo di musicisti boemi con i quali suonano gatti, rospi, cornacchie ecc., e cervi, caprioli, volpi e altri animali del bosco alati o a quattro zampe seguono il corteo in atteggiamenti farseschi. In questa collocazione il

pezzo è pensato con espressione di un umore ora ironicamente allegro, ora carico di sinistri presentimenti; segue subito

5. «Dall'Inferno» (Allegro furioso)

come l'improvviso scoppio di disperazione di un cuore ferito nel profondo.

Al momento di ritirare questo programma, Mahler spiegherà in una lettera che solo in un secondo momento, a sinfonia già scritta, aveva trovato titolo e spiegazioni; e che ora aveva deciso di sopprimerli perché "del tutto insufficienti, inappropriati", e tali da indurre in errore l'ascoltatore, suggerendo delle immagini in senso troppo letterale e illustrativo.

Carattere proprio della musica, e sua ricchezza fondamentale è l'ambiguità. Il simbolo musicale non dice e non chiama per nome alcunché. Indica soltanto nemmeno dei significati, quanto invece semplici fantasmi di significato, dei quali alla fine dell'ascolto sapremo tutto e nulla. Non esiste codice, non esiste una chiave per decrittare la lingua della musica. Vi sono solo diverse prospettive da cui ascoltarla e (immaginare di) afferrare barlumi di significato e parzialissime verità; oppure da cui andare incontro a illuminazioni folgoranti quanto singolari (e soggettive). Ecco che perciò Mahler sentì il proprio "suggerimento" sul significato della *Sinfonia* come troppo esplicito e allo stesso tempo depistante. La sfida per noi, ancora oggi, è quella di leggere i "significati" della *Sinfonia* a un livello sufficientemente astratto; una guida limpida, in tal senso, ce la dà un testo su Mahler di ormai più di cinquant'anni fa, *Mahler. Una fisiognomica musicale* di Theodor W. Adorno.

È probabilmente uno dei saggi più intensi di Adorno, che più rendono ragione della sua grandezza. Uno dei suoi punti di snodo più importanti, presentato proprio in apertura, è una categoria concettuale particolare, che il filosofo tedesco chiama *irruzione*.

[...] al culmine del primo tempo [della *Prima Sinfonia*], sei battute prima del ritorno della tonica re, la fanfara irrompe nelle trombe, i corni e i legni acuti, in contrasto con le proporzioni sonore precedenti, in contrasto anche con il crescendo che ad essa conduce: non è che questa fanfara raggiunga il culmine del brano, ma è la musica che si dilata con una scossa corporea: la rottura giunge da un'altra parte, esternamente al moto proprio della musica,

che viene manomessa. Per qualche secondo sembra che in questa sinfonia si sia realizzato ciò che per una vita intera ha sperato lo sguardo puntato dalla terra al cielo. A questo la musica di Mahler è rimasta fedele, e la metamorfosi di quell'esperienza ne costituisce tutta la storia.¹

Le strutture musicali starebbero andando in una certa direzione, ma arriva qualcosa dall'esterno che le "manomette" e cambia il corso del brano. Adorno prosegue con una similitudine di singolare poesia, della cui probabile origine autobiografica è difficile dubitare:

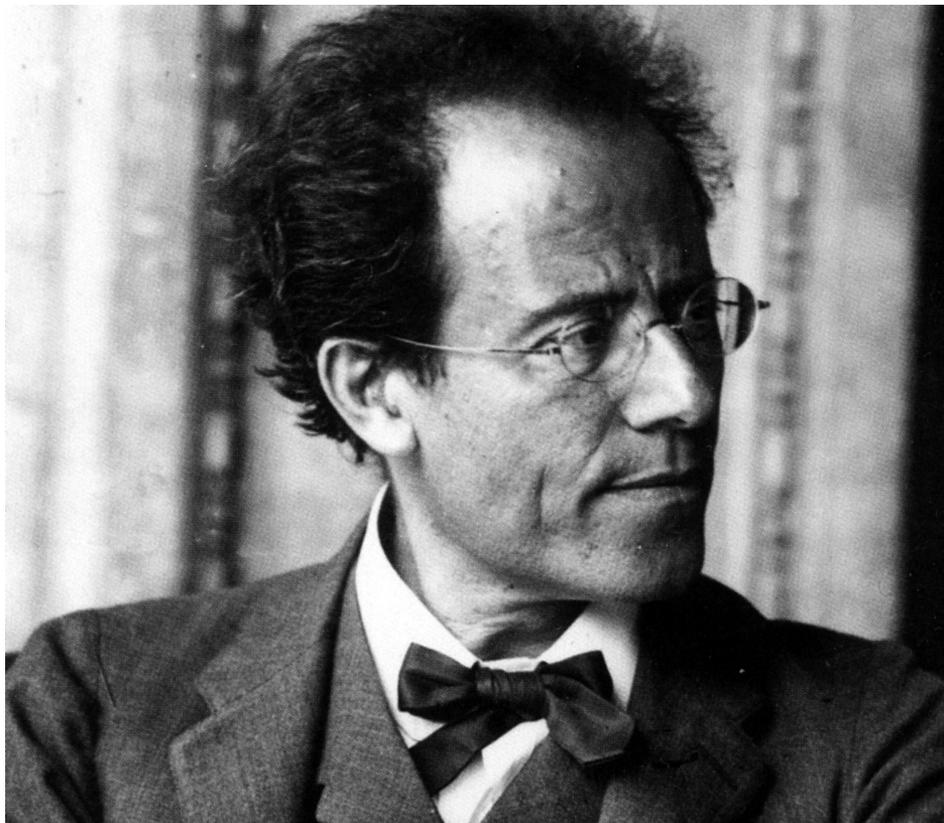
È come un adolescente che alle cinque del mattino venga svegliato da un suono sferzante e prepotente: non potrà mai dimenticare di attenderne il ritorno chi lo avvertì in un attimo di dormiveglia.²

L'irruzione è la soluzione dell'indovinello, la cessazione della violenza, l'uscita dal labirinto. Impossibile nella realtà, si presenta nella musica, ir-

rompe appunto dall'esterno, scardinando la normale dialettica delle idee. Ciò in cui irrompe è il "corso del mondo": l'indovinello senza soluzione, la violenza che non cessa, il labirinto di cui tutti hanno scordato l'uscita. Che in alcune particolari pagine mahleriane, come gli scherzi della *Seconda*, *Terza* e *Quarta Sinfonia*, assume la forma significativa di un movimento dal dinamismo ipnotico, senza requie e senza sbocco.

La categoria dell'irruzione, la possiamo vedere riflessa in punti decisivi della *Sinfonia*. Nel finale, in particolare, si ha un caso analogo di intervento dall'esterno nell'esplosione della perorazione conclusiva: poco prima, è vero, la musica stava crescendo, ma il rapporto fra premessa ed esito è totalmente scollato. Gli squilli dei corni arrivano e basta, anche se le premesse non avevano l'aria di essere sufficienti a determinarli.

La realtà acustica della perorazione (davvero i corni squillano gioiosamente, davvero suonano "con la massima forza") convive con la percezione della sua irrealtà. Quell'ultima pagina non è collegata da un vero nesso causale con ciò che la



Gustav Mahler

precede: semplicemente *irrompe*. L'irruzione qui svela l'ambiguità del suo senso. Davvero questi squilli portano con sé una positività affermativa, oppure si guardano attorno spaesati? Si sta davvero giubilando? Per cosa? Cosa annunciano? Cosa festeggiano? Il finale della *Prima Sinfonia* è allo stesso tempo l'affermazione di ciò che è *altrove* e la sua negazione qui e ora; è contemporaneamente un'apoteosi e una cicatrice.

Niccolò Castiglioni (1932-1996) fu un maestro del pudore e della purezza delle visioni musicali; ma pudore e purezza non furono una condizione naturale, tanto meno un dono, quanto invece un obiettivo da raggiungere e riconquistare ogni volta. La tentazione perenne, per lui, fu quella di abolire i freni del pudore e dire la condizione umana ad alta voce, anziché sussurrando; posare lo specchio che si teneva in mano e mostrare l'oggetto per quello che è, non più una sua immagine riflessa.

Poi, magari, esprimendo il suo pentimento per queste fuoriuscite dallo "stile" e dal "gusto". Uno di questi "pentimenti" fa sì che alla fine del 1983 Castiglioni scriva un pezzo, il *Concerto per tre pianoforti e orchestra*, lo consegna all'editore, e poi ci "ripensi", sospendendo la pubblicazione. Non una decisione definitiva: Castiglioni non pone un veto perenne, la partitura resta dall'editore e oggi, con l'approvazione di chi tutela il lascito di Castiglioni, sta per essere resa pubblica.

Il vero centro del brano è l'ultimo dei sei movimenti, molto più ampio degli altri e in qualche modo ricapitolativo (nel senso che lì i nodi vengono al pettine, così come accade in diverse sinfonie di Mahler). Nel suo punto culminante, quando il suono ha raggiunto un culmine, l'ascoltatore si trova di fronte a un vocabolo musicale chiaramente identificabile che per Castiglioni ha un ruolo importantissimo, e che il compositore aveva già impiegato in un brano di quindici anni prima, *Cangianti* per pianoforte solo (1959).

In *Cangianti*, nel crescendo che verso la fine conduce al *climax*, un denso continuum di suoni che "crepitano" è interrotto da un'irruzione (intenzionalmente usiamo il termine di Adorno): un *mi* fortissimo, tenuto. Il *continuum* convulso non si interrompe, ma poco dopo di irruzione ce n'è un'altra: ancora *mi*, fortissimo. Questo accade ancora, e ancora, finché la nota singola non diventa

bicordo, chiamando a sé la nota che sta immediatamente sopra ad essa: *mi-fa*. Poi tre note, sempre per aggiunta della nota superiore: *mi-fa-sol* *be-molle*. E subito dopo quattro: *mi-fa-solb-sol*.

La musica ha accumulato una tensione spasmodica, e lì esplode. Fermo restando che un testo musicale è sempre e comunque un sistema aperto, disponibile il più delle volte a interpretazioni multiple, questo caso specifico non sembra così terribilmente ambiguo. Si ha l'impressione che la serie di gesti pianistici che abbiamo descritto fornisca da sé, con una certa decisione, l'interpretazione più plausibile di tutte: questo vocabolo è un *grido*.

Questo *grido* torna, nel 1983, nel *Concerto per tre pianoforti e orchestra*, quando la cadenza dei tre solisti ha raggiunto un punto di massimo clangore e "qualcosa deve succedere". Grande pausa, e poi, "il più *fff* possibile": *mi* tenuto a lungo; *mi-fa*; *mi-fa-fa#*. Quest'ultimo *cluster* viene ripetuto più e più volte: l'accordo di quattro note che dovrebbe seguire per analogia con *Cangianti* qui non arriva. Anziché salire a *sol*, l'immaginaria voce superiore fa un salto fino a *si*, producendo una quinta vuota *mi-si*, in dinamica più che fortissimo.

Qui un'altra sorpresa: questo accordo viene ripetuto uguale a se stesso, a un tempo non particolarmente veloce, per centonovanta (centonovanta!) volte. L'indicazione espressiva che Castiglioni pone in partitura è «NOIOSO». Questo accadimento ha qualcosa di sbalorditivo, perché il filo della tensione musicale sembra volersi rompere, così come la tradizionale unità dell'esperienza psicologica dell'ascolto.

Dopo la centonovesima ripetizione il primo pianoforte resta solo a enunciare una delle tipiche «filastrocche» di Castiglioni: è in *mi* maggiore, "*ff* squillante", e da questo momento in poi i tre pianoforti se la rimpalleranno a turno fino alla fine del brano. Intorno alla filastrocca, la musica *creosce*. Rientra l'orchestra, gradualmente e implacabilmente; gli archi "cominciano *pppp* e crescono gradatamente fino alla fine". Il luogo poetico impiegato è quello della *sopraffazione*: un'autentica esplosione sonora nella quale si perdono poco per volta i contorni della filastrocca iniziale. Suggellata da un gesto che nel contesto della musica di Castiglioni è totalmente inaudito: uno dei percussionisti brandisce i piatti a due, ancora inoperosi fino a quel momento, e con un unico, poderoso colpo, pone termine al pezzo. L'effetto sonoro è immane e mahleriano,

simile a quel passo nel finale della *Sesta* in cui il compositore boemo prescrive “mehrere Becken”: un paio di piatti non basta più, ce ne vogliono “diversi”. Non è la prima volta che i piatti a due compaiono in una partitura di Castiglioni. È però la prima volta che servono a un effetto così teatrale e drammatico. Significativamente, sarà anche l’ultima: mai più (mai più!) figureranno in un pezzo di Castiglioni.

I quattro momenti che abbiamo delineato (il grido; la sospensione del tempo; la sopraffazione sonora; i piatti a due) danno dunque luogo, nel *Concerto per tre pianoforti e orchestra*, a una visione particolarissima ed estrema. Non è esagerato, forse, dire che di fronte a questa visione Castiglioni stesso si sentì *spaventato*.

Che significato ha oggi la decisione di pubblicare ed eseguire la partitura? Innanzitutto, si rende noto un pezzo che - molto semplicemente - è straordinario. Da un lato, la conoscenza del *Concerto per tre pianoforti e orchestra* permette di comprendere più profondamente il percorso poetico di Castiglioni, avendo di fronte anche questo snodo importante. D’altro canto, dare realtà sonora a questa partitura significa aggiungere un ultimo (*last but not least*, forse?) tassello a quella visione che è la produzione di Castiglioni considerata nella sua interezza, tutta assieme. Se è vero che in questo particolare tassello, in un certo momento della sua vita, Castiglioni non seppe se riconoscersi o meno, ci sentiamo però di dire che grazie a esso la visione può corrispondere ancora di più, e in maniera ancor più profonda e umana, a quella racchiusa nell’anima del compositore.

Let me sing into your ear (2010) di Marco Stroppa (1959), per corno di bassetto amplificato e orchestra da camera, è un altro brano che a modo suo “buca” una tela; in particolare portando chi lo ascolta a riflettere su fatti che normalmente costituiscono il fenomeno dell’ascolto musicale, ma che altrettanto normalmente vengono rimossi dalla coscienza proprio perché costituiscono un “grado zero” fisiologico e psicologico.

Quando si assiste a un concerto, si ascolta un suono; ma allo stesso tempo, di solito si assiste alla produzione di quel suono. È cosa normale, infatti, salvo la malaugurata presenza di punti della sala dalla scarsa o scarsissima visibilità, vedere chi suona. Il rapporto fra i due elementi è ambiguo: da una parte sembrerebbero inscindibili, perché non esiste suono senza qualcuno o



Foto Roberto Masotti

Marco Stroppa

qualcosa che lo produca. D’altra parte, tutta una tradizione critica e filosofica ci ha abituati a un’idea estremamente astratta dell’opera d’arte: almeno dall’Ottocento in poi, il pezzo di musica è inteso dai compositori e da larghe fasce di pubblico come qualcosa di disincarnato, come un prodotto dello spirito umano che sopravvive alle epoche e a maggior ragione alla contingenza di un’esecuzione e del rapporto con un interprete.

Più spesso di quanto pensiamo, capita di trovarsi a esperienze problematiche rispetto a questo rapporto fra ascolto del suono e visione di chi produce il suono. Banalmente, ciò accade ascoltando un disco, circostanza in cui ascoltiamo e basta: la riproduzione meccanica del suono rende possibile la scissione totale fra i due elementi. Per avere un esempio contrario, invece, dobbiamo immaginare di vedere un musicista senza sentire il suono che produce: cosa che può succedere per esempio assistendo a una sequenza di film muto.

Ecco, Marco Stroppa è abituato a riflettere sui fatti costitutivi nascosti e rimossi dell’esperienza

musicale. Compositore dalla formazione multiforme, ha associato gli studi musicali a studi scientifici di psicologia cognitiva e intelligenza artificiale. Fare musica è per lui l'occasione di non dare per scontato il grado zero. Nelle *Miniature estrose* per pianoforte (1991-2003, rev. 2009), per esempio, Stroppa compie uno studio scientifico sulle risonanze irregolari, connesse all'uso del pedale tonale. In quello strumento la cui maledizione, si sa, è quella dell'attacco (il momento in cui il martelletto colpisce la corda e che è l'unico che veramente l'interprete può controllare - dopo di che i giochi sono fatti, irrimediabilmente -), Stroppa invita l'interprete e l'ascoltatore a farsi vigili su ciò che va oltre questa maledizione. In *Nous sommes l'air, pas la terre* (2003-2004, ascoltato al Festival di Milano Musica nel 2011), il compositore scardina le certezze connesse all'identità degli strumenti: il suono della viola e della fisarmonica diventano altro rispetto a se stessi, il primo avvicinandosi progressivamente a quello di un flauto di Pan, il secondo evocando lo *sheng*, l'organo a bocca cinese.

In *Let me sing into your ear* l'elemento su cui riflettere è proprio il rapporto fra presenza acustica del suono e presenza scenica dell'esecutore. Marco Stroppa li dissocia. Il solista di corno di bassetto suona *dietro* l'orchestra ma chiaramente visibile (se possibile su un podio); il suo suono, invece, si materializza *davanti*, alla ribalta, dove normalmente sarebbe collocato il solista. Questo fatto è reso possibile, naturalmente, dall'uso di microfoni e altoparlanti utilizzati in maniera sofisticata. Là *dietro*, i microfoni sono davanti al corno di bassetto, ne seguono la forma, collocati in prossimità della parte superiore dello strumento, delle chiavi alte, medie e basse, e in prossimità della campana. Un microfono omnidirezionale coglie il suono in maniera più generaliz-

zata. Qui *davanti*, gli altoparlanti ricreano tridimensionalmente il suono dello strumento, seguendo idealmente la forma di un corno di bassetto inesistente.

L'interprete è là in fondo, il suo suono qui davanti. Qui, alla ribalta lo strumento c'è ma allo stesso tempo non c'è.

“Those dancing days are gone”, recita il titolo della poesia di Yeats a cui si ispira *Let me sing into your ear* (il titolo di Stroppa invece è tratto dal primo verso). “Quei giorni di danze se ne sono andati”; e l'assenza diventa realtà tangibile sul palcoscenico, dove un *ologramma acustico* (così lo chiama Stroppa) prende il posto del musicista. Il quale comunque è sulla scena, ma *altrove*, e *diversamente* presente.

Riflettere sulle strutture dell'ascolto e immaginare alternative è per Marco Stroppa analogo a riflettere sul mondo e immaginare alternative alle strutture che lo compongono. La sua musica, spesso e volentieri, esibisce fratture nella musica per mostrarne di analoghe nella realtà. A volte dà a esse anche un nome, per esempio nel già citato *Nous sommes l'air, pas la terre* (2003-2004), il cui titolo ha a che vedere con la tragedia di Černobyl, caso estremo del manifestarsi del male.

In molti altri casi, alla maniera di Mahler, non è necessario un “programma”. In maniera totalmente allusiva e astratta (ma non perciò meno significativa) la musica può (e probabilmente deve) essere una ricerca dell'altrove e del diverso, rispetto a ciò che altri danno per naturale e inevitabile; essa dovrebbe abituare l'ascoltatore a non dare per scontato ciò che accade.

Dagli schemi si può uscire, le regole che ci vengono date, in realtà, sono fatte per essere discusse. Accade così, ma potrebbe anche accadere altrimenti. Dovrebbe accadere altrimenti.

Alfonso Alberti

¹ *Id.*, *Mahler*, pp. 140-141.

² *Ibid.*, p. 141.

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 a 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; 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 è 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 delle migliori sale da concerto italiane. Altro elemento distintivo dell'Orchestra è la costituzione, nell'ottobre 1998, del Coro Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi, guidato fino alla sua scomparsa da Romano Gandolfi, prestigiosa figura della direzione corale che ha lavorato con i più grandi direttori d'orchestra e nei più importanti teatri lirici del mondo. Il Coro conta ora 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, Helmuth 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, Hélène 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.



© Photo Vico Chamla

Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, diretta da Andrea Pestalozza

Michele Marelli

Diplomato in clarinetto con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio di Alessandria sotto la guida di Giacomo Soave, laureato in Lettere Moderne presso l'Università di Torino, si perfeziona in Inghilterra con Alan Hacker, in Germania con Suzanne Stephens e in Francia con Alain Damiens.

Ancora diciottenne incontra Karlheinz Stockhausen con il quale instaura un profondo rapporto artistico che si protrae per oltre un decennio durante il quale, scelto dal Maestro come solista del suo ensemble, interpreta prime esecuzioni assolute sotto la sua direzione e incide 3 CD per la



Michele Marelli

Stockhausen Complete Edition. Vincitore di sei edizioni del Premio della Stockhausen Stiftung für Musik, del Premio Valentino Bucchi di Roma, del Primo Premio assoluto al Concorso Penderecki di Cracovia, del Master dei Talenti Musicali della Fondazione CRT, di una borsa di studio pluriennale della Associazione DE SONO di Torino, dell'Honorary Logos Award in Belgio e di numerosi altri riconoscimenti internazionali, collabora come solista con l'Ensemble Musikfabrik di Colonia ed è assistente di Suzanne Stephens presso gli Stockhausen Kurse Kürten.

La Fondazione Stockhausen gli affida la prima esecuzione mondiale di UVERSA, XVI Ora da KLANG, per corno di bassetto e musica elettronica, nell'ambito della MusikTriennale di Colonia, ultimo lavoro per corno di bassetto composto da Stockhausen prima della scomparsa.

Nel 2010 pubblica il CD HARLEKIN per l'etichetta Stradivarius (premiato con il "5 Diapason") e UVERSA per la Stockhausen Complete Edition. Esegue in prima mondiale presso il Festival di Donaueschingen Let me sing into your ear di Marco Stroppa, concerto per corno di bassetto e orchestra a lui dedicato, con la Radio Kammerphilharmonie Hilversum diretta da Peter Eötvös, successivamente inciso per l'etichetta NEOS.

Svolge intensa attività concertistica in tutta Europa e tiene masterclass e seminari sull'interpretazione della musica contemporanea.

Emanuela Piemonti

Emanuela Piemonti si accosta al pianoforte all'età di quattro anni sotto la guida della madre e studia successivamente al Conservatorio G. Verdi di Milano con Anita Porrini ed Alberto Mozzati, diplomandosi a pieni voti nel 1980. Lo studio dello strumento si è sempre affiancato all'esperienza del "suonare insieme" ad altri musicisti: fin dai suoi undici anni affronta con grande passione la musica da camera dal duo al settimino, prima con giovani talenti poi con interpreti di fama internazionale quali Hermann Baumann, Franco Maggio Ormezowski, John Mackeney, Enrico Dindo, Mario Hossen, Michèle Scharapan.

Nella fervida atmosfera della Scuola di Fiesole frequenta per più anni i corsi tenuti dal Trio di Trieste e incontra personalità musicali determinanti: Dario De Rosa, punto di riferimento costante, Piero Farulli, Amedeo Baldovino, Renato Zanettovich, Maureen Jones, Norbert Brainin e Valentin Berlinskij. Nel 1982 fonda con Paolo Ghidoni e Alberto Drufulca il Trio Matisse con il quale vince negli anni immediatamente successivi i Premi Internazionali Vittorio Gui di Firenze, Atkinson di Milano e Città di Torino, risultando finalista alla Melbourne Chamber Music Competition.

Intraprende una carriera che la porterà per venticinque anni a frequentare le società e le sale italiane più prestigiose (Teatro La Fenice di Venezia, Teatro di San

Andrea Pestalozza

(vedi p. 34)

Carlotta Lusa

Carlo di Napoli, Carlo Felice di Genova, Ponchielli di Cremona, Olimpico di Vicenza e di Roma, Bibiena di Mantova, Quirinale, Sala Verdi di Milano, Lingotto di Torino, Salone dei Cinquecento di Firenze...) e a effettuare tournée in Germania, Spagna, Francia, Portogallo, Israele, Australia, Cina. Ha sempre ritenuto essenziale per la sua ricerca personale e musicale affiancare ai classici la nuova musica, collaborando con compositori quali Mauricio Kagel, Luis de Pablo, Salvatore Sciarrino, György Kurtág, Luca Francesconi, Ivan Fedele, Alessandro Solbiati di cui è moglie. Ha inciso per le etichette Aura, Stradivarius e Amadeus. Titolare della cattedra di musica da camera presso il Conservatorio G. Verdi di Milano, ritiene l'esperienza didattica importante e appassionante quanto quella esecutiva.



Emanuela Piemonti

Carlotta Nicole Lusa è nata a Milano nel 1988. Inizia lo studio del pianoforte all'età di quattro anni e prosegue al Conservatorio G. Verdi di Milano sotto la guida di Chiaralberta Pastorelli. Si diploma nel 2008 in pianoforte con il massimo dei voti e la lode con Leonardo Leonardi e nel 2010 a pieni voti in composizione sperimentale con Mario Garuti. Da sempre appassionata di musica da camera, ne ha approfondito lo studio presso l'Accademia Musicale di Pinerolo e il Mozarteum di Salisburgo con la violinista Dora Schwarzberg, con la quale si è esibita in diverse occasioni. Nell'estate 2007 è stata invitata all'Académie de Musique de Chambre di Losanna tenuta da Bruno Canino e Pierre Amoyal. Il suo repertorio spazia dalla musica antica alla contemporanea. Interessata anche alle tastiere storiche, che ha studiato con Ruggero Laganà, nel 2007 ha partecipato in veste di clavicembalista alla Maratona Musicale in onore di Domenico Scarlatti, tenutasi presso il Teatro Dal Verme, nel 250° dalla morte. Nel 2010 ha preso parte come fortepianista alla registrazione,

presso San Maurizio a Milano, del dvd musicale Sul nome B.A.C.H. di Francesco Leprino. Con ensemble di musica contemporanea si è esibita in manifestazioni quali i concerti del Dèdalo Ensemble a Brescia, il Bicentenario del Conservatorio di Milano, il Festival delle Cinque Giornate di Milano, la presentazione del volume La Memoria di Ulisse. Studi sull'Ulisse di Luigi Dallapiccola di Romano Pezzati, il Festival di Milano Musica. In occasione dell'Omaggio a Giacomo Manzoni, organizzato dal Festival Suona Italiano 2011 presso l'Istituto Italiano di Cultura a Parigi, ha suonato alla presenza di Pierre Boulez e del compositore stesso. Dal 2010 collabora regolarmente con l'Orchestra Sinfonica G. Verdi di Milano in qualità di pianista e tastierista, e ha suonato sotto la direzione di Zhang Xian, John Axelrod, Claus Peter Flor, Darrel Ang, Jader Bignamini, Evgeny Bushkov, Francesco Maria Colombo, Gaetano D'Espinoza, Giuseppe Grazioli, Ruben Jais, Daniel Kawka, Wayne Marshall, Juanjo Mena, Andrea Pestalozza, tra gli altri.



Carlotta Lusa

Alfonso Alberti
(vedi p. 69)



Auditorium San Fedele

lunedì, 12 novembre 2012, ore 20.30

RepertorioZeroPaolo Brandi, *regia del suono*

- Carlo Ciceri** (1980)
Cruda (2011) 7'
per trio d'archi elettrici ed elettronica
Commissione RepertorioZero
*
- Francesca Verunelli** (1979)
#3987 Magic Mauve (2012) 10'
per percussioni ed elettronica
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta
*
- Vittorio Zago** (1967)
JMB (2012) 12'
for electronics and live string quartet score
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta
*
- Mauro Lanza** (1975)
La bataille de Caresme et de Charnage (2012) 14'
per violoncello preparato, campionatore e
percussioni
Commissione RepertorioZero
Prima esecuzione assoluta
*
- Adriano Guarnieri** (1947)
Infiniti universi, multiversi (2011-12) 13'
per ensemble elettrico
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta
- * *Interludi elettronici*
- Benjamin Thigpen** (1959)
backscatter (2012) 4 x 1'
per computer
Commissione RepertorioZero
Prima esecuzione assoluta

RepertorioZero è sostenuto da

Deutsche Bank Produzione nell'ambito
della residenza 2012-2014
di RepertorioZero a Milano Musica

Con il sostegno di

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

ZERO: Una nota

RepertorioZero rientra nei sintomi musicali di un'apocalittica contemporanea fatta di uno spaziotempo rotto e promiscuo, di ibridi, di fisiologie interscambiabili e di grammatiche forsennate. Uno stato in bilico sul finimondo, pervaso dal respiro del mito e animato da spiriti circensi e dalla dimestichezza col nulla. Coloro che hanno ambito generare lo zero sono caduti nella glosso-lalia (strutturalisti). Coloro che allo zero si sono abbandonati sono ammutoliti, lasciando che il mondo si pronunciasse da sé (Cage). Coloro che hanno indovinato in sé lo zero hanno compreso che un repertorio zero non esiste (Maderna).

Per creare gli strumenti musicali è stato necessario che l'uomo sradicasse da sé la parola, e si separasse da essa mediante l'intero mondo, comprimendo e mescolando fra loro i regni vegetale (legno, resine), animale (crini, budella, pelle, grasso) e minerale (metalli, vernici). Profeta imperfetto (1 Cor 13,9), l'uomo ha in questo modo a sua volta suscitato un profeta meccanico, dal carisma degradato, un inanimato portavoce del creato ma non del verbo creatore, che ha conservato la pronuncia ma ha perduto la parola. Nell'apocalittica contemporanea la musica *instrumentis constituta* viene magnificata attraverso la tecnologia. RepertorioZero si pone nell'alveo della produzione artificiale di musica escogitando nuovi strumenti e applicando protesi e dispositivi fantasiosi – dai trasduttori al patafix – che liberano, vincolano, parodizzano, distorcono gli strumenti tradizionali. Al contempo, però, indaga la biologia del suono, traendo dalle sue fibre il proprio immaginario formale e i propri materiali. Si muove nell'equivoca intersezione fra l'immateriale (non spirituale) corpo pseudomistico dei bit e lo spazio della materia. Getta ponti fra le sfere sensoriali in cerca di un'utopica percezione immersiva. Frequenta realtà aberranti e instabili, che con fastidio sospettiamo nostre consanguinee: inquieti esseri autopoietici, cyborg musicali dalle interiora di silicio, idioti giocattoli sonanti, macchine variamente inutili. Predilige il segnale inarmonico, residuale, parassitario, nel tentativo di intercettare i mantra postindustriali che ci circondano. Insegue la musica inaudita degli oggetti più poveri. Intende, con tutto questo, spalancare e deviare i confini del suono e della sua percezione, aprire altre bocche per un'altra pronuncia, sperando parole nuove.

Marco Mazzolini

Carlo Ciceri, *Cruda* (2011) per trio d'archi elettrici ed elettronica

Cruda trae origine da una serie di materiali vocali, sia cantati che parlati, molto esasperati.

Lo scopo del brano è quello di trascrivere per strumenti la complessità di una tale vocalità e di alterarla, di renderla più complessa attraverso una molteplicità di trattamenti musicali (distorsione, delay, riverberi, sintesi per modelli fisici).

Questi procedimenti da una parte esigono la possibilità di disporre di numerose linee strumentali, dall'altra necessitano di una scrittura molto dettagliata; gli strumenti elettrici, oltre ad avere una specifica uniformità timbrica, hanno permesso una modalità di composizione adatta allo scopo.

In diverse sedute di registrazione i musicisti hanno inciso singolarmente decine di parti autonome le quali, in un secondo tempo, sono state montate per creare la traccia elettronica.

La stesura della partitura destinata all'esecuzione dal vivo è stata scritta successivamente e con lo scopo di comporre una sorta di "negativo" dell'elettronica, dando cioè l'illusione che siano gli strumentisti a gestire e articolare dal vivo i trattamenti musicali; in tal modo la gerarchia tra le parti suonate dal vivo e quelle pre-incise si confonde favorendo una percezione omogenea del brano.

Carlo Ciceri



Carlo Ciceri

Benjamin Thigpen, *backscatter* (2012) per computer

In fisica, “backscatter” è la riflessione di onde, particelle o segnali nella direzione da cui provengono; viene prodotto da superfici non-riflettenti, cioè che non riflettono l'energia coerentemente: l'energia è sparpagliata in ogni direzione (“scattered”).

“Backscatter” è quindi riflessione diffusa, distinta dalla riflessione speculare come quella di uno specchio. La composizione *backscatter* è una serie di interludi musicali: “backscatterings” di altri pezzi del concerto.

Appena finito un brano, la sua energia ritorna in sala attraverso gli altoparlanti. Ma invece di un'eco o di una riflessione speculare, fedele alla sua origine, l'immagine del pezzo precedente è deformata, distorta, spaccata. La superficie non-riflettente, rugosa e irregolare, che produce il “backscatter” è il computer, controllato in tempo reale dal compositore.

Benjamin Thigpen



Benjamin Thigpen

Francesca Verunelli, #3987 *Magic Mauve* (2012) per percussioni ed elettronica

“#3987 Magic Mauve” è l'identificativo di un colore, come se ne trovano nei cataloghi di tempera o acquerelli; ma è alla trecentesca definizione di *color* (nel senso di contenuto melodico/armonico opposto alla struttura ritmica o *ta-lea*) che il titolo fa riferimento.

Il materiale armonico proviene da una precisa scordatura di una kalimba celesta a 17 lame; lo studio astratto essendo quello di testare ed estendere i confini di questo contenuto armonico tanto nel microscopico (analisi e composizione del timbro nell'elettronica) che nel macroscopico (rapporto temperamento/armonia/linea). Sopra a tutto però c'è l'idea di violare tutti i “colori” messi in gioco dal percussionista (stavolta nell'accezione corrente di timbri strumentali) forzandoli entro un solo *color* che li trasforma perché possano gravitare al suo interno, e viceversa: pur gravitando nel *color*, i “colori” si moltiplicano attraverso l'elettronica dilatando le potenzialità di un piccolo mondo strumentale (il set scelto è fatto per lo più di piccoli oggetti o di strumenti atipici come la kalimba).

Ne deriva uno spazio sonoro fortemente elettronico il cui colore (come il titolo suggerisce) è volutamente sintetico, il cui tempo artificiale deforma l'immagine acustica e il tempo dell'esecutore.

Francesca Verunelli



Francesca Verunelli

Vittorio Zago, *JMB* (2012) for electronics and live string quartet score

Jean-Michel Basquiat (*JMB*) ha riversato, nella sua produzione artistica, un'ingegnosità di accostamento di figure fra i più disparati. Il suo tratto rivela una sconcertante assenza di rifinitura – non priva di una finezza limpida e ingenua – che trova la sua energia deflagrante nell'interazione e reciprocità con altrettanti interventi essenziali, privi di affettazione. Non meticolosità di definizione del particolare ma riverberazioni, repliche ossessive e costruzione di un reticolo densissimo, il cui movimento interno si ripercuote in una visione irrequieta, persino elettrica dei suoi lavori. *JMB* è una partitura che manifesta un'esigenza di impostazione e organizzazione sintattica somigliante all'effetto dirompente degli accostamenti contenuti nei lavori di Basquiat. Quanto è precisato in partitura sono le relazioni e l'articolazione temporale di gesti strumentali aventi una dose di genericità variabile, quali elementi incompiuti e non rifiniti. Compiutezza e rifinitura delegati agli esecutori del quartetto d'archi che in tempo reale – ribaltando il concetto di *live* abitualmente accostato all'ambito dell'elettronica – prendono in consegna i messaggi sonori proposti e selezionati da due esecutori di strumenti Midi (tastiera e percussione). Messaggi sonori che, a loro volta, integrano una linea di musica elettronica (*tela di sfondo*) che si dipana dall'inizio alla fine della partitura.

Vittorio Zago



Vittorio Zago

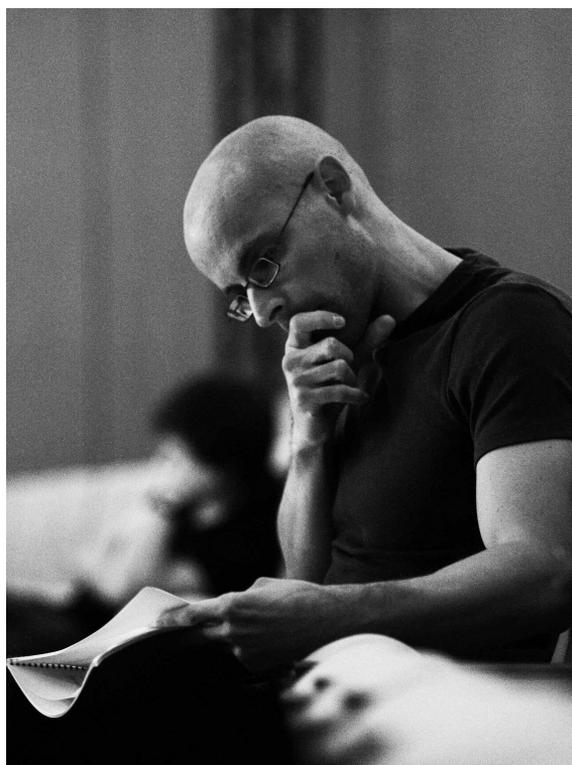
Mauro Lanza, *La bataille de Caresme et de Charnage* (2012) versione per violoncello preparato, campionatore e percussioni

“... così la bellezza del mondo risulta dai contrasti, non delle parole, ma delle cose”.

Agostino, *De civitate Dei*

Fin dai tempi del mio arrivo a Parigi per studiare all'Ircam, la mia pratica quotidiana della composizione è caratterizzata dall'uso dell'informatica, non solo in quanto mezzo di produzione di nuove sonorità ma anche come vero e proprio strumento concettuale. Accanto a quest'approccio analitico, che ben si adatta a descrivere e a manipolare eventi facilmente digitalizzabili, coltivo da sempre una passione per gli oggetti sonori complessi e instabili, per il bricolage strumentale e gli *objets trouvés*.

L'uso di strumenti giocattolo, oggetti sonori rudimentali e modelli fisici informatici dal comportamento imprevedibile che ho fatto in passato è un tentativo di allargare il fossato che esiste fra notazione e fenomeno fino al punto di non ritorno di una scrittura che produce i suoi propri parassiti.



Mauro Lanza

Così come il violoncello solista di questa *Bataille*, strumento mutante scordato, amplificato, snaturato, reso inarmonico da preparazioni e tecniche esecutive non convenzionali. La metafora del carnevale, in quanto disordine istituzionalizzato, mondo al rovescio che, come dice Giorgio Agamben in *Stato di eccezione*: “manifesta in forma parodica la pulsione anomica che è contenuta nel cuore stesso del *nomos*” sembra ben adattarsi all’idea di un sistema che stabilisce la propria sospensione. Il titolo del pezzo fa riferimento alla famosa tela di Pieter Bruegel (oltre che a un testo francese anonimo del XIII secolo e a una ballata di Eustache Deschamps) che mette in scena la battaglia fra ghiottoneria e digiuno, inverno e primavera, taverna e chiesa, il cui equivalente letterario potrebbe essere il combattimento di Caresmeprenant contro l’esercito delle salsicce nel *Quart Livre* di François Rabelais. L’immagine del confronto/scontro tra i due eserciti si riflette in *La bataille* sia come semplice opposizione di elementi contrastanti che come allegoria della dialettica tra vita e legge, speculazione e realtà sonora.

Mauro Lanza

Adriano Guarnieri, *Infiniti universi, multiversi* (2011-12) per ensemble elettrico

Infiniti universi-multiversi: una frase tratta da un libro di Margherita Hack. Già l’idea di più mondi infiniti è presente nel pensiero di Giordano Bruno e di Galileo Galilei, ma a ispirarmi questa partitura sono state le immagini sonore desunte dal libro della Hack. Trattasi di sonorità fantasiose perché l’universo non ha il suono come lo percepiamo noi, ma vi si parla di esplosioni – implosioni – collisioni – divorazioni materiche di stelle, galassie, universi morenti. Traiettorie concentriche e decentriche multiverse guidano il lettore alla comprensione della forma-informe degli universi possibili. Infine l’idea di uno spazio infinito, eterno, aperto senza delimitazioni possibili, dentro al quale ruota tutta l’esistenza cosmica. Un altro aspetto musicale che mi affascina è desunto dalla Hack. Un catalogo di suggestioni sonore che solo un gruppo con strumenti elettrificati poteva darmi in tempo reale senza live con spazializzazione. Da tutto ciò, ho tratto convinzione che RepertorioZero mi desse la possibilità di avere sonorità siderali, o materiche non fisse, ma che si smaterializzavano, vedi ad esempio le percussioni precampionate, che mi danno possibilità di ottenere implosioni a ritroso nella stessa fonte di emissione. Soprattutto, è di importanza estrema, la loro mancanza di un *tactus* direttoriale e matematico. I fenomeni sopradescritti hanno tutti una logica di tempo cosmico; insomma una lettura sonora di un pensiero astrofisico, che RepertorioZero può realizzarmi. Una dimensione altra, sia temporale che sonologica, dunque, musica per le nostre orecchie.

Adriano Guarnieri



Adriano Guarnieri

RepertorioZero

RepertorioZero è un'associazione senza scopo di lucro fondata a Milano nel 2008. È formata da un gruppo internazionale di compositori e musicisti che compiono ricerca sul linguaggio e sugli strumenti musicali, collaborando con autori provenienti da tutto il mondo e producendo concerti ed eventi esclusivi.

Musicisti e ingegneri del suono fanno uso di strumenti elettrici, digitali, amplificati e concreti, e lavorano a contatto con i compositori su un periodo lungo, offrendo così la possibilità di sviluppare la propria personale ricerca nella maniera più accurata possibile.

RepertorioZero affianca all'attività concertistica anche un impegno didattico e divulgativo sul territorio attraverso lezioni-concerto, masterclass e workshop svolti, nella

sola città di Milano, in collaborazione con lo IULM (Libera Università di Lingue e Comunicazione), la Scuola Civica di Musica, la NABA (Nuova Accademia di Belle Arti) ed altre istituzioni universitarie.

La strategia, i contenuti artistici, le linee generali della ricerca sono tracciate dal Comitato Artistico di RepertorioZero. Dal 2011 al 2013 i membri del Comitato Artistico sono: Carlo Ciceri, Mauro Lanza, Philippe Leroux, Giorgio Casati. In questi anni, compositori provenienti da tutto il mondo (Italia, Canada, USA, Francia, Inghilterra, ecc.) hanno scritto opere pensate espressamente per RepertorioZero.

RepertorioZero è regolarmente invitato dai principali festival e stagioni europee di musica d'oggi. Nel 2011, RepertorioZero ha ricevuto il Leone d'argento della

Biennale di Venezia, per la propria "ricerca innovativa - nel modo di lavorare con la musica d'oggi - che vuole andare oltre l'esperienza delle avanguardie tradizionali, che si confronta con un repertorio tutto da costruire e con la necessità di trovare soluzioni alle numerose variabili presenti nella musica contemporanea".

Per il triennio 2012-2014, RepertorioZero è in residenza a Milano Musica.

Lorenzo Gentili-Tedeschi, violino elettrico

Jacopo Bigi, violino elettrico

Paolo Fumagalli, viola elettrica

Giorgio Casati, violoncello

elettrico / acustico amplificato

Virginia Arancio, chitarra elettrica

Eleonora Ravasi, tastiera e

campionatore

Simone Beneventi, percussioni



Foto Vasily Damin

RepertorioZero

Approfondimenti e variazioni

Niccolò Castiglioni

In collaborazione con il Centro Culturale San Fedele

Auditorium San Fedele
via Hoepli 3/b

mercoledì 17 ottobre, ore 18.30

Ingresso libero

Proiezione video

***La musica in Italia dal 1945
ad oggi: un archivio vivente.
Niccolò Castiglioni.***

**Colloquio di Luigi Pestalozza
con Niccolò Castiglioni**
Teatro Romolo Valli, 30 ottobre 1995
(Comune di Reggio Emilia/I Teatri di Reggio Emilia)
Durata: 57'

Un video che rappresenta un artista scomparso assume immediatamente un'irreversibile patina d'arcaico. Che sia un fuggevole frammento senza sonoro di un Tolstoj o un elaborato prodotto registico, lo spettatore ha la possibilità di riappropriarsi della fisicità perduta. Così il video non rappresenta solamente una testimo-

nianza, ma assume l'importanza di un documento. L'intervista curata da Luigi Pestalozza mostra Castiglioni in tutta la sua disincantata semplicità. Le sue illuminanti parole svelano un mondo fiabesco evocando un approccio spontaneo alla composizione oggi perduto. (Andrea Pestalozza)



Per gentile concessione del Fondo Bibliografico Musicale Niccolò Castiglioni

*Luigi Pestalozza, Aldo Clementi, Niccolò Castiglioni
e Vittorio Fellegara (Venezia, settembre 1960)*

Niccolò Castiglioni

In collaborazione con Spazio Sirin

Spazio Sirin
via Vela, 15

venerdì 19 ottobre, ore 20.30

Seguirà brindisi

ingresso libero
fino ad esaurimento dei posti



**Introduzione di Angela Ida De Benedictis
e Carlo Piccardi**

Attraverso lo specchio
Opera radiofonica tratta da *Alice in Wonderland*
e *Through the Looking-Glass*
di Lewis Carroll

Vincitrice del Prix Italia 1961
(sezione: "Opere Musicali")
Musica di **Niccolò Castiglioni**
riduzione e traduzione di **Alberto Ca' Zorzi Noventa**
regia di **Eugenio Salussolia**
© Edizioni Suvini Zerboni - SugarMusic SpA, Milano, 1961

Registrazione monofonica
(bobine depositate presso l'Archivio
di Fonologia di Milano della RAI)
Durata: 45'58''

Registrazione delle parti vocali e musicali effettuata il
24-25 luglio 1961 presso l'Auditorium di Torino della
RAI. Consulente musicale: Piera Borella.
Montaggio ed elaborazione elettroacustica effettuati
presso lo Studio di Fonologia di Milano della RAI.
Trasmesso il 1° ottobre 1961 sul Programma Nazionale.

Personaggi e interpreti
Alice: Catherine Gayer, *soprano*,
e Ivana Erbetta, *voce recitante*
Ariel: Catherine Gayer, *soprano*
Puck: Adriana Martino, *soprano*
Eco: Giovanna Fioroni, *mezzosoprano*
Oberon: Giovanni Ciminelli, *baritono*
e Alberto Pozzo, *voce recitante*
Speaker I: Elvio Ronza, *voce recitante*
Speaker II: Anna Caravaggi, *voce recitante*
Due voci: Alberto Pozzo e Elvio Ronza, *voci recitanti*
Orchestra e Coro di Torino della RAI
Carlo Franci, *direttore*
Ruggero Maghini, *maestro del coro*

Con l'opera radiofonica *Attraverso lo specchio*, composta nel 1961, Castiglioni vinse nel medesimo anno la XIII edizione del Prix Italia, prestigiosa competizione allora squisitamente radiofonica (oggi anche televisiva) istituita nel dopoguerra. Il testo di questo unicum radiofonico nel suo catalogo è tratto da *Alice in Wonderland* e da *Through the Looking-Glass*, celebri romanzi di Lewis Carroll. Le parti vocali e musicali, registrate presso la RAI di Torino, furono montate ed elaborate insieme ad altri effetti elettronici presso lo Studio di Fonologia di Milano della RAI. Come scrive lo stesso Castiglioni nel testo di presentazione «*Attraverso lo specchio* [...] non narra di fatti storici né approfondisce problemi psicologici: è un'opera magica che vive nell'incanto del sogno. *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll esce dalle pagine del libro per entrare nel mondo dei suoni; le voci degli speaker ci guidano

tra gli oggetti che non esistono, tra personaggi che non sono veri, tra fate che appaiono e svaniscono, tra le leggere figure di Oberon, di Ariel, di Puck, di Eco. Alice è un non-sense tutto particolare [...], la voce recitante ci introduce nello spettacolo, a quello spettacolo al quale ogni ascoltatore, guidato e suggestionato dalla musica e dalle parole del poeta, donerà la consistenza del luogo e delle figure dei personaggi. Ma si faccia attenzione, poiché l'ambiente e i personaggi si trasfigurano e si trasformano, passano rapidamente da un'idea all'altra, o, meglio ancora, da una irrealtà all'altra». L'ascolto di *Attraverso lo specchio* sarà basato sull'audio dell'originale radiofonico, pubblicato di recente a più di quarant'anni dalla sua realizzazione nel cofanetto *L'immaginazione in ascolto. Il Prix Italia e la sperimentazione radiofonica* (RAI Trade/Die Schachtel 2012). (Angela Ida De Benedictis)



Niccolò Castiglioni riceve il Prix Italia (1961)

Niccolò Castiglioni

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

Conservatorio G. Verdi

Sala Puccini

via Conservatorio, 12

mercoledì 24 ottobre, ore 20.30

Giorgio Consolati, *flauto*

Daniela Fiorentino, *clarinetto*

Emanuel Vitolano, *oboe*

Francesco Della Volta, *violino*

Luca Lavuri, *pianoforte*

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

Giorgio Consolati, *flauto in sol*

Emanuel Vitolano, *oboe*

Roberta Cristini, *clarinetto e cl. basso*

Andrea Brunati, *corno*

Teo Aroni, *percussioni*

Demian Baraldi, *violino*

Susanna Tognella, *viola*

Bartolomeo Dandolo Marchesi, *violoncello*

Yugo Matsumura, *direttore*

Ljuba Bergamelli, *soprano*

Tra gioco e spiritualità Concerto-ritratto di Niccolò Castiglioni (1932-1996)

Gymel (1960) 5'
per flauto e pianoforte

Daleth (1979) 6'
Sonatina per clarinetto e pianoforte

Alef (1965) 9'
per oboe

He (1990) 7'
per pianoforte

Undici Danze per la bella Verena (1996) 15'
per violino e pianoforte

Terzina (1992-93) 7'
per soprano e otto strumenti

Ingresso libero

La musica da camera e per ensemble destinata a una notevole varietà di organici occupa un posto rilevante nella produzione di Niccolò Castiglioni. *Daleth* (1979), sonatina per clarinetto e pianoforte dedicata a Giuseppe Garbarino, è un lavoro di icastica brevità, che dell'archetipo classico – al quale il compositore ritornerà qualche anno dopo con la *Sonatina* per pianoforte (1984) – conserva l'articolazione in tre movimenti. Vi si coglie un marcato intento umoristico: nel primo movimento il clarinetto non esegue che suoni acutissimi, puntiformi e isolati con il pianoforte che conclude facendo scorrere una moneta su e giù per la tastiera; nel secondo gli strumenti cantano una melodia in ottave; nel terzo risuona un carillon in cui le parti sono ritmica-

mente indipendenti. *Gymel* (1960) per flauto e pianoforte fu composto per Severino Gazzelloni e Pietro Scarpini; il titolo si richiama a un tipo di antica polifonia inglese connotato dalla distribuzione di una stessa linea in due parti e intervallata da momenti di silenzio che appunto impronta il rapporto tra il flauto e il pianoforte. *Alef* (1965) per oboe è invece uno dei pochi casi in cui Castiglioni accoglie le istanze di una certa indeterminazione dell'opera musicale: la partitura è costituita da sei fogli separati che possono essere concatenati secondo tre ordini diversi, a seconda che l'esecutore decida di seguire i numeri arabi, le lettere maiuscole oppure i numeri romani. Lo spunto di *He* (1990) per pianoforte proviene da una citazione di Friedrich Wein-

reb, autore di *Buchstaben des Lebens. Erzählt nach jüdischer Überlieferung* (1979): l'idea della lode si concretizza in un movimento di danza che percorre l'intero pezzo costruito intorno alla ripetizione ostinata di un bicordo (mi-fa).

La danza ritorna naturalmente come elemento essenziale nelle *Undici danze per la bella Verena* per violino e pianoforte (1996), in cui i due strumenti agiscono su piani paralleli costituiti da semplici melodie tonali e controparti per così dire perturbatrici. *Terzina* per so-

prano e otto strumenti (1992-93) intona testi tratti da *Das geistliche Blumengärtlein* (1729) del poeta Gerhard Tersteegen, autore riconducibile al pietismo. Caratterizzano i tre brani (Castiglioni prescrive che in sede esecutiva sia lasciato un lungo silenzio tra l'uno e l'altro) l'intonazione lineare e sillabica del testo e l'impiego quanto mai discreto dell'ensemble (flauto in sol, oboe, clarinetto e clarinetto basso, corno, percussioni, violino, viola e violoncello).

(Cesare Fertonani)



Niccolò Castiglioni nella classe di Ettore Desderi, al Conservatorio G. Verdi di Milano (1950).

Niccolò Castiglioni

*In collaborazione con Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano
Giuseppe Verdi e LIM - Libreria Musicale Italiana*

Auditorium di Milano
largo Gustav Mahler
ang. corso San Gottardo

giovedì 8 novembre, ore 18.30

Ingresso libero

La rosa è senza perché

*Incontro con Alfonso Alberti e Alessandro Solbiati
su Niccolò Castiglioni
e sul Concerto per tre pianoforti e orchestra*

Durante l'incontro verrà presentato il volume
La rosa è senza perché.
Niccolò Castiglioni, 1966-1996
di Alfonso Alberti
LIM Editore

La prima esecuzione del *Concerto per tre pianoforti e orchestra* di Niccolò Castiglioni diventa l'occasione per un incontro poco prima dell'evento e nello stesso luogo del concerto. Si parlerà del *Concerto*, in cui i caratteri poetici cari a Castiglioni emergono con una forza e un'intensità singolari (persino per lui), tanto che il compositore quasi si ritrasse spaventato da questa sua crea-

zione *sui generis*. Si parlerà di Castiglioni a tutto tondo, facendo il punto sulla sua figura oggi e sull'attualità del suo pensiero musicale. E si parlerà di un libro che viene presentato proprio in quest'occasione, *La rosa è senza perché. Niccolò Castiglioni 1966-1996* di Alfonso Alberti (LIM). Sarà presente l'autore; modererà l'incontro il compositore Alessandro Solbiati.



Niccolò Castiglioni, con Luigi Mandelli (Passo Nigra, 1992).

Per gentile concessione del Fondo Bibliografico Musicale Niccolò Castiglioni

Percorsi di musica d'oggi 2012

In collaborazione con Spazio Sirin

Spazio Sirin
via Vela, 15

venerdì 12 ottobre, ore 20.30

con il contributo di



Regione Lombardia
Istruzione, Formazione e Cultura

ingresso libero
fino ad esaurimento dei posti

Proiezione video

Vent'anni di Milano Musica

regia di Francesco Leprino

Seguirà brindisi

Da Edgard Varèse alle generazioni nate negli anni '90, i protagonisti di questi vent'anni del Festival coprono almeno settant'anni di musica, anzi tutto un secolo, se consideriamo i compositori del primo Novecento che il Festival non manca di programmare come proiezione dinamica verso la modernità. Il documentario vuole essere uno specchio della varietà di poetiche, stili, idee, approcci che hanno formato quel paese fertile che è la musica nuova, nuova nel senso che tende a non ripetere, ma a inventare, a lanciare nuove sfide. Milano Musica ha sempre colto questo aspetto nella scelta degli autori, nelle nuove commissioni e nell'impaginazione dei programmi, e la mia partecipazione al Festival, fin dai primi anni, come collaboratore e fruitore, l'averne osservato anche dall'interno le logiche, ha reso possibile questa sintesi, quasi bruciante e incalzante, ma ritengo fedele, di questa forza vitale che è Milano Musica, espressione della tenacia e della sapienza di Luciana Pestalozza e di chi l'ha sostenuta. (Francesco Leprino)

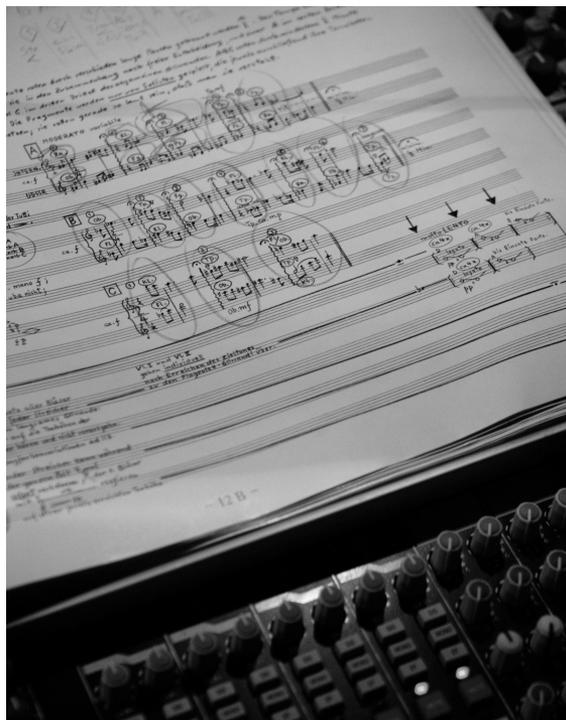


Foto Vico Chamla

Percorsi di musica d'oggi 2012

In collaborazione con il Centro Culturale San Fedele

lunedì 15 ottobre, ore 20.30
Auditorium San Fedele
via Hoepli 3/b

Progetto-Dante (2012)

**Percorso musicale in 12 stazioni
sulla Divina Commedia
Prima esecuzione assoluta**

Quartetto Prometeo

Giulio Rovighi, *violino*
Aldo Campagnari, *violino*
Massimo Piva, *viola*
Francesco Dillon, *violoncello*

con il sostegno di



Réseau Ulysses



Fondazione Culturale San Fedele

Biglietti € 10 / 8
in vendita presso la biglietteria
dell'Auditorium San Fedele

Per gli abbonati al Festival
di Milano Musica,
biglietto ridotto a € 5

INFERNO, discesa 20'

Vito Zuraj (1979)
Introitus "erranza e smarrimento"

Manuel Rodriguez (1980)
Studio oscuro

Antonin Servièrè (1977)
Studio I sulla staticità

Carlo Ciceri (1980)
Studio II sulla staticità

PURGATORIO, salita e Beatitudini 20'

Franco Venturini (1977)
Beati pauperes spiritu

Aurélien Dumont (1980)
Beati pacifici

Mirtru Escalona (1976)
Beati qui sitiunt iustitiam

Antonio Covello (1985)
Beati mundo corde

PARADISO, canto e tre studi sulla luce 20'

Roberto Vetrano (1982)
"Il dolce canto"

Vittorio Montalti (1984)
Studio sulla luce I

Evis Sammoutis (1979)
Studio sulla luce II

Pasquale Corrado (1979)
Studio sulla luce III

Drammatizzazione musicale della *Divina Commedia* per quartetto d'archi realizzata dai giovani compositori finalisti del Premio San Fedele. Il Progetto-Dante è il frutto di 18 mesi di lavoro in équipe partendo da un'idea comune di rappresentazione della *Commedia* in forma di itineranza (dodici stazioni), pensando al viaggio conoscitivo di Dante attraverso il dramma della libertà umana.

Non si è voluto trasporre le innumerevoli ricchezze dell'opera "olistica" di Dante, sono stati scelti alcuni elementi caratteristici delle tre cantiche, musicalmente e simbolicamente significativi: la staticità dell'Inferno, le Beatitudini del Purgatorio e la luce del Paradiso. Del Progetto-Dante verrà realizzata una versione in DVD dal regista Francesco Leprino.

**Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico
di Milano Giuseppe Verdi**

Auditorium di Milano
largo Gustav Mahler
(ang. corso San Gottardo)

martedì 16 ottobre, ore 20.30

**Orchestra Sinfonica
di Milano Giuseppe Verdi**
Ruben Jais, direttore

**Concerto straordinario
con biglietti promozionali
per gli abbonati al Festival
di Milano Musica**
posto unico € 7

Arnold Schönberg

Serenata op. 24 33'
per sette strumenti
e voce di basso (1923)

Verklärte Nacht op. 4 28'
(1899)

Pierrot lunaire op. 21 34'
(1912)

*Il concerto sarà introdotto da una presentazione
a cura di Anna Maria Morazzoni*

**Schönberg e *Pierrot lunaire*
a cento anni dalla sua composizione**

“Molti mi chiamano Schönberger: evidentemente ciò che ho fatto basta a inculcar loro il mio nome. Perciò devo difendermi: ‘Prego, niente confronti; il comparativo (che in tedesco si forma aggiungendo *er* all’aggettivo) è troppo poco – poiché io non ammetto accrescitivi; perciò ve ne prego, usate il semplice positivo: Schönberg, sono già io il superlativo”.

L’aforisma del 1927 dimostra la consapevolezza del musicista del ruolo che ricopriva. Ora, a 100 anni dalla nascita di *Pierrot lunaire*, eseguito a Berlino il 16 ottobre 1912, laVerdi ripropone, attraverso le 21 poesie scelte da Schönberg, l’inquieto fantasticare tra immagini grottesche, macabre e ironiche, l’eroe decadente Pierrot, quasi un clown sonnambulo dalla svagata follia.



Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi, diretta da Ruben Jais

© noratolberg

Percorsi di musica d'oggi 2012

In collaborazione con Museo del Novecento

●●● MUSEO DEL NOVECENTO

Museo del Novecento
Palazzo dell'Arengario
Sala Nuove Figurazioni
via Marconi, 1

Ascoltare il presente
Confronti sulla musica d'oggi

venerdì 26 ottobre, ore 18

Tra parole e suoni
Fabio Nieder e mdi ensemble raccontano

27 Haidenburger Vogellaute (2011)
e Traumvogelchromatik (2011)

martedì 30 ottobre, ore 18

Francesco Filidei e mdi ensemble raccontano
Concertino d'Autunno (2007)

*Produzione nell'ambito
della residenza 2012-2014
di mdi ensemble a Milano Musica*

con il contributo di



Regione Lombardia
Istruzione, Formazione e Cultura



con il sostegno di



fondazione
cariplo

ingresso libero
fino ad esaurimento posti

In un presente in cui anche l'espressione artistica vive talvolta di momenti rapidi e fugaci, ascoltare – e riascoltare – può essere la chiave migliore per comprendere il nostro tempo.

La musica d'oggi risulta spesso complessa all'ascolto. Mdi ensemble propone un momento di interazione tra il pubblico, gli interpreti e il compositore, in cui esplicita-

re con un linguaggio accessibile a tutti le caratteristiche del brano scelto – dalla genesi compositiva fino alle peculiarità esecutive – fornendo gli strumenti necessari per avvicinarsi dall'interno all'esperienza musicale. I musicisti infatti eseguono il brano due volte, prima e dopo la conversazione con il compositore ospite, coinvolgendo i partecipanti in un ascolto attivo e critico.



Fabio Nieder



Francesco Filidei

Cronologia della vita e delle opere di Niccolò Castiglioni

a cura di Alfonso Alberti

1932 Nasce a Milano.

1946-1953 Studia composizione in Conservatorio a Milano, con Ettore Desderi, Sandro Fuga, Franco Margola e Giorgio Federico Ghedini.

1952 Diploma di pianoforte. *Concertino per la notte di Natale* per orchestra da camera.

1954 Primi brani che fanno uso della composizione con dodici note. *Tre studi* per pianoforte, esempio di serialità integrale.

1954-1955 Scrive l'opera su soggetto di Vittorini *Uomini e no*, mai eseguita.

1956 *Sinfonia [n. 1]*.

1957 *Sinfonia n. 2*.

1958 Ai corsi di Darmstadt esegue il proprio *Inizio di movimento* per pianoforte.

1959 Sempre ai corsi di Darmstadt, esegue *Cangianti*. pubblica *Il linguaggio musicale dal Rinascimento a oggi*. Compone *Tropi*.

1960 Grande successo, a Colonia, per la prima esecuzione di *Après-lude* per orchestra. Compone *Eine kleine Weihnachtsmusik*, caso limite di rarefazione della scrittura musicale.

1961 Premio Italia per l'opera radiofonica *Attraverso lo specchio*.

1962 Prima esecuzione a Darmstadt di *Consonante*, commissionato per la serata di chiusura del festival.

1963 *Concerto e Synchronie*. La scrittura musicale ritrova il suo corpo, che in *Eine kleine Weihnachtsmusik* appariva del tutto trasfigurato. In un testo inedito di quest'anno, *Petite poétique solennelle*, Castiglioni scrive: «Spessore e solidità».

1964 *Caractères* per orchestra.

1966 Prima esecuzione, al Teatro alla Scala, di *Ode* per due pianoforti, fiati e percussioni. Compone *Canzoni*, uno dei primi esempi dello stile dei tardi anni Sessanta di Castiglioni, fatto di frequente diatonismo e caratteri musicali e performativi estremamente insoliti.

1966-1970 Si trasferisce in America: prima come *composer-in-residence* al SUNY di Buffalo, poi *visiting professor* all'Università del Michigan, quindi *regent lecturer* all'Università della California di San Diego, infine professore di storia della musica rinascimentale all'Università di Washington.

1969 Esce *Fase seconda* di Mario Bortolotto. Il capitolo su Castiglioni è particolarmente critico verso gli ultimi sviluppi della poetica del compositore.

1970 Ritorna in Italia.

1973 (rev. 1978) Compone *Inverno in-ver*, undici poesie musicali per piccola orchestra, in cui si trova la maggior parte dei caratteri del suo stile più noto, che svilupperà da questo momento in poi.

1976-1977 Insegna al Conservatorio di Trento.

1977 *Quilisma* per pianoforte e quartetto d'archi.

1977-78 *Sinfonia con giardino*.

1977-1989 Insegna al Conservatorio di Milano. Fra i musicisti che studiano con lui: Roberto Abbado, Esa-Pekka Salonen, Stefano Gervasoni, Carlo Galante, Giampaolo Testoni, Anna Maria Paganini.

1978 *Tre pezzi* per pianoforte.

1979 *Le favole di Esopo*, «oratorio per coro e orchestra». Prima esecuzione assoluta di *Couplets* alla Scala.

1979-1980 *Salmo XIX* per soprano leggero, soprano, coro e orchestra.

1981 Alla Biennale di Venezia vengono rappresentate *Oberon*, *The Fairy Prince* e *The Lords' Masque*.

1982 *Oberon* e *The Lords' Masque* vengono replicati al Teatro dell'Opera di Roma.

1982-83 *Fiori di ghiaccio*, concerto per pianoforte e orchestra.

1983 *Come io passo l'estate*, suite per pianisti principianti, *Concerto per tre pianoforti e orchestra* (di cui Castiglioni sospende provvisoriamente la pubblicazione) e *Small is beautiful*, variazioni sopra una lauda filippina, per orchestra.

1985 Scrive alcune versioni di un testo inedito sulla propria poetica musicale: *Il canto ritrovato* e *L'anima canterina*.

1986 Esa-Pekka Salonen dirige *Sinfonia con giardino* a New York.

1987 *Mottetto* per soprano e orchestra, datato «Brixen, 15 agosto 1987», è il primo di una lunga serie di pezzi scritti a Bressanone, vero e proprio rifugio di pace e creatività per Castiglioni.

1989 *Sinfonia con rosignolo* per soprano e orchestra. *Risognanze* per ensemble.

1989-1991 Insegna al Conservatorio di Como.

1990 Prima pars di *Cantus planus*, *He* per pianoforte e *Romanze* per quartetto d'archi.

1990-91 Secunda pars di *Cantus planus*.

1990-1992 *Altisonanza* per orchestra.

1991-1996 Torna a insegnare al Conservatorio di Milano.

1993 *Missa brevis* per coro misto in due versioni: una con sei strumenti, l'altra col solo organo «ad uso degli ostrogoti di Milano».

1993-94 *Les Harmonies* per orchestra e soprano leggero.

1995 *Sette* per soprano e piccola orchestra.

1996 *Undici danze per la bella Verena* per violino e pianoforte. Muore a Milano la notte fra il 6 e il 7 settembre.

Catalogo delle opere di Niccolò Castiglioni

(nell'ambito delle opere giovanili, fino al 1958, si è operata una selezione)

a cura di Alfonso Alberti

Concertino per la notte di Natale (1952)

per orchestra da camera

Prima esecuzione: Milano, Conservatorio, Sala Piccola, 20 maggio 1953 (dir. Alberto Zedda)

Organico: 2 fl., 2 ob., 2 fg. - archi

Durata: 7'

Editore: Ricordi

Tre studi (1954)

per pianoforte

Prima esecuzione: Parma, Casa della musica, Rassegna "Verso Traiettorie", 9 maggio 2012 (pf. Alfonso Alberti)

Durata: 4'

Inedito

Uomini e no (1954-1955)

opera in 2 atti (libretto di Giusto Vittorini su soggetto di Elio Vittorini)

Organico: soli, coro - 2 fl. (anche ott.), 2 ob. (anche c. i.), 2 cl. (anche cl. b.), 2 fg. - 2 cr., 2 tr., tbn. - a., pf. - perc. - archi

Inedito

Sinfonia [n. 1] (1956)

per orchestra e soprano

Prima esecuzione (parziale, solo II e III tempo): Venezia, Teatro La Fenice, 15 settembre 1956 (Orchestra del Teatro La Fenice, dir. Ferruccio Scaglia)

Prima esecuzione (integrale): novembre 1956 (dir. Nino Sanzognò)

Organico: s. solo - 3 fl. (anche ott.), 3 ob. (anche c. i.), 3 cl. (anche cl. b.), 3 fg. (anche cfg.) - 3 cr., 2 tr., 2 tbn. - a., pf., cel. - perc. - archi

Durata: 22'

Editore: Suvini Zerboni

Canti (1956)

per orchestra da camera

Prima esecuzione: Brescia, Teatro Grande, Stagione della Società dei concerti sinfonici S. Cecilia, 14 maggio 1957 (I Filarmonici di Milano, dir. Piero Santi)

Organico: 2 fl. (anche ott.), 2 ob., 2 cl., 2 fg. - 2 cr., 2 tr., tbn. - a., pf. - perc. - archi

Durata: 10'

Editore: Suvini Zerboni

Elegia in memoria di Anna Frank (1956)

per voce ed ensemble

Prima esecuzione: Milano, Angelicum, Stagione dell'Angelicum

Organico: s. solo - fl., ob., cl., fg. - cr., tr., tbn. - a., pf. - vibr. - 3 vl., 3 vle, 3 vc.

Durata: 10'

Editore: Suvini Zerboni

Sinfonia n. 2 (1956-1957)

per orchestra

Prima esecuzione: Torino, Auditorium, Stagione sinfonica d'autunno del Terzo Programma, 22 novembre 1957 (Orchestra RAI di Torino, dir. Ferruccio Scaglia)

Organico: 3 fl. (anche ott.), 3 ob. (anche c. i.), 3 cl. (anche cl.b.), 3 fg. (anche cfg.) - 4 cr., 3 tr., 2 tbn. - a., pf., cel. - perc. - archi

Durata: 23'

Editore: Suvini Zerboni

Ouverture in tre tempi (1957)

per orchestra da camera

Prima esecuzione: Strasbourg, Palais des fêtes, XXXII Festival SIMC, 13 giugno 1958 (Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg, dir. Charles Bruck)

Organico: 2 fl., 2 ob. (anche c. i.), 2 cl. (anche cl.b.), 2 fg. - 2 cr., 2 tr. - pf. - tp., vibr. - archi

Durata: 6'

Editore: Suvini Zerboni

Impromptu 1-4 (1957-1958)

per orchestra da camera

Prima esecuzione: Venezia, Teatro La Fenice, Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 24 settembre 1959 (Orchestra RAI di Roma, dir. Bruno Maderna)

Organico: 2 fl. (anche ott.), 2 ob., 2 cl. (anche cl.b.), 2 fg. - 2 cr., 2 tr., tbn. - a., pf., cel. - perc. - archi

Durata: 7'

Editore: Suvini Zerboni

Inizio di movimento (1958)

per pianoforte

Prima esecuzione: Darmstadt, Schloß Heiligenberg, 13 settembre 1958 (pf. Niccolò Castiglioni)

Durata: 2'

Editore: Suvini Zerboni

Movimento continuato (1958-1959)

per pianoforte ed ensemble

Prima esecuzione: Milano, Teatro Nuovo, Stagione I Pomeriggi Musicali, in collaborazione con Incontri Musicali, 21 marzo 1959 (Orchestra I Pomeriggi Musicali, pf. Niccolò Castiglioni, dir. Pierre Boulez)

Organico: pf. solo - fl., ob., cl., tr., a., cel., vibr., vl., vla, vc.

Durata: 5'30''

Editore: Suvini Zerboni

Sequenze (1959)

per orchestra

Prima esecuzione: Roma, Auditorium del Foro Italico, Stagione sinfonica del Terzo Programma, 28 marzo 1959 (Orchestra RAI di Roma, dir. Hans Rosbaud)

Organico: 4 fl. (anche 2 ott.), 2 ob., 2 cl., cl.b., 3 fg. - 4 cr., 3 tr., 3 tbn. - a., pf., cel. - perc. - archi

Durata: 8'30''

Editore: Suvini Zerboni

Cangianti (1959)

per pianoforte

Prima esecuzione: Darmstadt, Kongreßsaal Mathildenhöhe, Tage für Neue Musik, 3 settembre 1959 (pf. Niccolò Castiglioni)

Durata: 9'

Editore: Suvini Zerboni

Tropi (1959)

per complesso da camera

Prima esecuzione: Heidelberg, Saal des Funkhauses, Musica Viva Heidelberg, 20 novembre 1959 (Hamburger Kammersolisten, dir. Francis Travis)

Organico: fl., cl. - pf. - 3 piatti s., tamtam - vl., vc.

Durata: 9'

Editore: Suvini Zerboni

Après-lude (1959)

per orchestra

Prima esecuzione: Köln, Saal des Funkhauses, XXXIV Festival della SIMC, 14 giugno 1960 (Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester, dir. Michael Gielen)*Organico:* 5 fl. (anche 2 ott.), 4 ob. (anche 2 c. i.), 3 cl. (anche cl.b.), 2 fg. (anche cfg.) - 4 cr., 5 tr., 3 tbn. - a., pf., cel. - perc. - archi*Durata:* 14'*Editore:* Suvini Zerboni**Eine kleine Weihnachtsmusik** (1960)

per orchestra da camera

Prima esecuzione: Venezia, Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 12 settembre 1960 (Orchestra del Teatro La Fenice, dir. Nino Sanzogno)*Organico:* fl., fl. in sol, ob., 2 cl., fg. - cr., 2 tr., tbn. - pf. - archi*Durata:* 10'*Editore:* Suvini Zerboni**Gymel** (1960)

per flauto e pianoforte

Prima esecuzione: Roma, Teatro Eliseo, Accademia Filarmonica Romana, 20 febbraio 1961 (fl. Severino Gazzelloni, pf. Pietro Scarpini)*Durata:* 4'30"*Editore:* Suvini Zerboni**Divertimento** (1960)

musica elettronica

Prima esecuzione: 11 febbraio 1962*Durata:* 3'*Editore:* Suvini Zerboni**Disegni** (1960)

per orchestra

Prima esecuzione: Palermo, Teatro Biondo, 21 maggio 1961 (Orchestra Sinfonica Siciliana, dir. Daniele Paris)*Organico:* 2 fl. (anche 2 ott.), 2 ob., 2 cl., 2 fg. - 2 cr., 2 tr., tbn. - pf., cel. - perc. - archi (vl., vle)*Durata:* 8'30"*Editore:* Suvini Zerboni**Rondels** (1960-1961)

per orchestra

Prima esecuzione: Amburgo, Studio X, Das Neue Werk, 12 dicembre 1961 (Sinfonieorchester des NDR, dir. Sixten Ehrling)*Organico:* 4 fl. (anche 2 ott.), 4 ob., 4 cl. (anche cl.b.) - 4 cr., 4 tr., 4 tbn. - 2 a., pf., cel. - perc. - 12 vl.*Durata:* 17'*Editore:* Ars Viva Verlag**Attraverso lo specchio** (1961)

opera radiofonica (libretto di Alberti Ca' Zorzi Noventa su soggetto di Lewis Carroll)

Prima trasmissione: RAI, Premio Italia, 1 ottobre 1961 (dir. C. Franci)*Organico:* soli (2 s., ms, br., 5 v. rec.), 4 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg. - 4 cr., 4 tr., 3 tbn. - a., 3 pf., clav., cel., armonio - perc. - archi*Durata:* 52'*Editore:* Suvini Zerboni**Jabberwocky** (1961-1962)

opera in un atto (libretto di Oreste del Buono su soggetto di Lewis Carroll)

Organico: soli, coro - 2 fl. (anche ott.), ob., 2 cl. (anche cl.b.), fg. - 2 cr., tr. acuta, 2 tr., tbn. - a., pf., clav., cel. - perc. - archi*Durata:* 30'*Editore:* Suvini Zerboni**Consonante** (1962)

per flauto ed ensemble

Prima esecuzione: Darmstadt, Stadthalle, Tage für Neue Musik, 19 luglio 1962 (Internationales Kranichsteiner Kammerensemble, fl. Severino Gazzelloni, dir. Pierre Boulez)*Organico:* fl. solo - 2 cl. - tr. - pf. - perc. - 2 vl., vla*Durata:* 7'*Editore:* Ars Viva Verlag**Décors** (1962)

per orchestra

Prima esecuzione: Vicenza, 1962 (dir. Bruno Maderna)*Organico:* 2 ott., 2 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg. - 4 cr., 4 tr., tr. acuta, 4 tbn. - pf., cel. - perc. - archi*Durata:* 6'*Editore:* Ars Viva Verlag**Synchronie** (1963)

per orchestra

Prima esecuzione: Köln, Musik der Zeit, 29 novembre 1963 (dir. Witold Rowicki)*Organico:* 4 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg. - 4 cr., 4 tr., 4 tbn. - 2 a., 2 pf., clav., cel. - perc. - archi*Durata:* 11'*Editore:* Suvini Zerboni**Concerto** (1963)

per orchestra

Prima esecuzione: Radio Berlino, 1964 (dir. Francis Travis)*Organico:* 3 fl., 3 ob., 3 fg. - 3 cr., 3 tr. - tp. - archi*Durata:* 6'*Editore:* Ars Viva Verlag**A Solemn Music I** (1963)

per voce e orchestra da camera

Prima esecuzione: Venezia, 1963 (s. Carla Henius, dir. Daniele Paris)*Organico:* s. solo - 2 fl. (anche ott.), ob., 3 cl. (anche cl. in mib) - tr. - a., pf. - perc. - 4 vl., 3 vle, 2 vc., cb.*Durata:* 10'*Editore:* Ars Viva Verlag**Gyro** (1963)

per coro e 9 strumenti

Prima esecuzione: Radio Stoccolma, 1965 (Coro della Radio di Stoccolma)*Organico:* 8 s., 8 a., 8 t., 8 b. - 4 fl. - 4 tr. - tamtam*Durata:* 11'*Editore:* Ricordi

Caractères (1964)

per orchestra

Prima esecuzione: Hagen, 6 novembre 1964 (dir. Berthold Lehmann)

Organico: 3 fl. (anche ott.), 3 ob., 3 cl. (anche cl. in mib), 3 fg. - 3 cr., 3 tr., 3 tbn. - pf. - perc. - archi

Durata: 15'

Editore: Ars Viva Verlag

Alef (1965)

per oboe

Prima esecuzione: 1965 (ob. Heinz Holliger)

Durata: 9'

Editore: Ars Viva Verlag

A Solemn Music II (1965)

per voce e orchestra da camera

Prima esecuzione: Radio Francoforte (s. Dorothy Dorow)

Organico: s. solo - fl. (anche ott.), 3 cl. (anche cl. in mib) - tr. - a., pf. - perc. - 4 vl., 3 vle, 2 vc., cb.

Durata: 14'

Editore: Ars Viva Verlag

Figure (1965)

per voce e orchestra

Prima esecuzione: Venezia, 1966 (s. Ingrid Schwerin, dir. Bruno Maderna)

Organico: s. solo - 3 fl. (anche fl. in sol e ott.), 3 ob., 3 cl. (anche cl. in mib), 3 fg. - 3 cr., 3 tr., 3 tbn. - a., pf., cel. - perc. - archi

Durata: 25'

Editore: Ricordi

Ode (1966)

per 2 pianoforti e orchestra di fiati e percussioni

Prima esecuzione: Milano, Teatro alla Scala, 21 ottobre 1966 (Orchestra della Scala, pf. Bruno Canino, Antonio Ballista, dir. Bruno Maderna)

Organico: 2 pf. soli - 3 fl., 3 ob. (anche c. i.), 3 cl., 3 fg. - 3 cr., 3 tr. - perc.

Durata: 15'

Editore: Ars Viva Verlag

Canzoni (1966)

per soprano e orchestra

Prima esecuzione: Napoli, 1966 (s. Dorothy Sorow, dir. Daniele Paris)

Organico: s. solo - 2 fl. - 2 cr., 2 tr. - pf. - perc.

Durata: 17'

Editore: Ars Viva Verlag

Anthem (1966)

per coro e orchestra

Organico: coro - 3 fl. (anche ott.), 3 ob. (anche c. i.), 3 cl. (anche cl. in mib), 3 fg. - 3 cr., 3 tr. (anche tr. acuta), 3 tbn. - pf. (oppure armonio) - perc. - archi

Durata: 25'

Editore: Ars Viva Verlag

Masques (1966-1967)

per ensemble

Organico: fl. (anche ott.), ob. (anche c. i.), cl. (anche cl.b.), fg. - cr., tr. - pf., armonio - 2 vl., vla, vc.

Durata: 25'

Editore: Ars Viva Verlag

Le Chant du Signe (1967)

per flauto e orchestra

Organico: fl. solo - 2 ob., 2 cl. (anche cl.b.), 2 fg. - 2 cr., 2 tr., 2 tbn. - a., pf., cel. - archi

Durata: 20'

Editore: Ars Viva Verlag

Sinfonie Guerriere et Amorse (1967)

per organo

Durata: 25'/30'

Editore: Ars Viva Verlag

Sweet (1967)

opera in un atto (libretto di Niccolò Castiglioni)

Organico: b. solo - 3 fl., 3 ob., 3 cl., 3 fg. - 3 cr., 3 tr., 3 tbn. - pf. - camp.

Durata: 30'

Editore: Ars Viva Verlag

Three Miracle Plays (1968)

per soprano, 2 tenori, coro misto e strumenti

Organico: soli (s., 2 t.), coro - fl., ob., cl. - 2 cr., 2 tr., 2 tbn. - pf., armonio - perc. - vl.

Durata: 50'

Editore: Ars Viva Verlag

Symphony in C (1968-1969)

per coro e orchestra

Organico: coro - 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg. - 2 cr., 2 tr. - a., 4 pf., cel. - perc. - archi

Durata: 26'

Editore: Ars Viva Verlag/Suvini Zerboni

Arabeschi (1971-72, rev. 1978)

per flauto, pianoforte e orchestra

Prima esecuzione: Rotterdam, Festival SIMC, 25 ottobre 1974 (fl. Abbie de Quant, pf. Bart Berman, dir. Edo de Waart)

Prima esecuzione della versione 1978: Roma, Stagione RAI, Auditorium del Foro Italico, 24 marzo 1979 (Orchestra Sinfonica della RAI di Roma, fl. Roberto Fabriciani, pf. Richard Trythall, dir. Aldo Ceccato)

Organico: fl. solo, pf. solo - 2 ob., 2 cl. (anche cl. in mib) - 2 tr. - a., cel. - perc. - archi

Durata: 12'/13'

Editore: Ricordi

Inverno in-ver (1973, rev. 1978)

«undici poesie musicali per piccola orchestra»

Prima esecuzione: Paris, Salle Wagram, 31 ottobre 1974 (Orchestre Philharmonique de l'ORTF, dir. Reinhardt Peters)

Prima esecuzione della versione 1978: Copenhagen, Radio, 11 gennaio 1979 (dir. Andresken)

Organico: 2 fl. (anche fl. in sol e ott.), ob., cl. in mib, 2 cl., fg. - cr., 2 tr., tbn. - a., pf., cel. - perc. - archi

Durata: 22'

Editore: Ricordi

Quodlibet (1976)

«piccolo concerto per pianoforte e orchestra da camera»

Prima esecuzione: Paris, Palais des Arts, 2 maggio 1978 (Ensemble Intercontemporain, dir. Michel Tabachnik)

Organico: pf. solo - 2 fl. (anche ott.), 2 ob., cl. in mib, cl. - cr., tr., - a., cel. - perc. - archi

Durata: 11'30"

Editore: Ricordi

Dickinson-Lieder (1977)

(versione per soprano e pianoforte)

Prima esecuzione: Napoli, "Nuova musica e oltre", 15 giugno 1978 (s. Alide Maria Salvetta, pf. Antonio Ballista)

Durata: 12'

Editore: Ricordi

Dickinson-Lieder (1977)

(versione per soprano e piccola orchestra)

Prima esecuzione: Basel, Studio Radio, 5 febbraio 1979 (dir. Matthias Bamert)

Organico: s. solo - 2 fl. (anche ott.), 2 ob., 2 cl. (anche cl. in mib), fg. - cr., 2 tr. - a., pf., cel. - perc. - archi

Durata: 12'

Editore: Ricordi

Quilisma (1977)

«composizione per due violini, viola, violoncello e pianoforte»

Prima esecuzione: Milano, Società del Quartetto, Sala Verdi del Conservatorio, 10 aprile 1978 (Quintetto Italiano)

Durata: 8'

Editore: Ricordi

Doppio coro (1977)

per 10 strumenti a fiato

Prima esecuzione: Torino, Piccolo Regio, 12 febbraio 1979 (Divertimento Ensemble, dir. Sandro Gorli)

Organico: 2 fl. (anche ott.), 2 ob. (anche c. i.), 2 cl. (anche 2 cl. in mib e cl. b.), 2 fg. - 2 cr.

Durata: 6'

Editore: Ricordi

Sinfonia con giardino (1977-78)

per orchestra

Prima esecuzione: Torino, Stagione RAI, 23 marzo 1979 (Orchestra Sinfonica della RAI di Torino, dir. Gianpiero Taverna)

Organico: 2 fl. (anche ott.), 2 ob., 2 cl. (anche cl. in mib), fg. - 2 cr., 2 tr., tbn. - a., pf., clav., cel. - perc. - archi

Durata: 7'30"

Editore: Ricordi

«Je me tiens seur de ce dont plus j'ai douté» (1978)

per soprano leggero e pianoforte

Prima esecuzione: Napoli, "Nuova Musica e oltre", 17 giugno 1978 (s. Dorothy Dorow)

Durata: 4'

Editore: Ricordi

Mottetto (1978)

per 10 strumenti a fiato

Prima esecuzione: Saarbrücken, Saarländischer Rundfunk, 27 maggio 1978 (Divertimento Ensemble, dir. Sandro Gorli)

Organico: 2 fl. (anche ott.), 2 ob., 2 cl., 2 fg., 2 cr.

Durata: 4'

Editore: Ricordi

Tre pezzi (1978)

per pianoforte

Prima esecuzione (solo il primo pezzo, Sweet): Bergamo, Premio Stockhausen, giugno 1978 (pf. Massimiliano Damerini)

Prima esecuzione (integrale): Sargiano, Festival di musica contemporanea, luglio 1980 (pf. Niccolò Castiglioni)

Durata: 18'30"

Editore: Ricordi

Couplets (1978-79)

per clavicembalo e orchestra

Prima esecuzione: Saarbrücken, Musik im 20. Jahrhundert, 6 luglio 1979 (clav. Antonio Ballista, dir. Hans Zender)

Organico: clav. solo - 2 ott., 2 fl., 2 ob., cl. in mib, 2 cl., 2 fg. (anche cfg.) - 2 cr., 3 tr., tbn. - a., pf., cel. - perc. - archi

Durata: 11'/12'

Editore: Ricordi

Le favole di Esopo (1979)

«oratorio per coro e orchestra»

Prima esecuzione: Milano, Stagione RAI, Conservatorio G. Verdi, 14 marzo 1980 (Orchestra e coro della RAI di Milano, maestro del coro Mino Bordignon, dir. Gary Bertini)

Organico: coro - 3 fl. (anche flauto in sol e ott.), 3 ob., 3 cl. (anche cl. in mib), 3 fg. (anche cfg.) - 3 cr., 3 cr. in eco, 3 tr., 3 tbn., tuba - a., pf., clav., cel. - perc. - archi

Durata: 29'

Editore: Ricordi

Daleth (1979)

«sonatina» per clarinetto e pianoforte

Prima esecuzione: Bologna, Festival de L'Unità, 11 settembre 1980

Durata: 6'

Editore: Ricordi

Beth (1979)

per clarinetto e 5 strumenti

Prima esecuzione: Siena, 36ª Settimana Musicale Senese, 25 agosto 1979 (Ensemble dell'Accademia, cl. Giuseppe Garbarino)

Organico: cl. solo - fl. (anche ott.) - tr. in do - pf. (anche clav.) - perc. - vl.

Durata: 6'

Editore: Ricordi

Salmo XIX (1979-80)

per soprano leggero, soprano, coro e orchestra

Prima esecuzione: Perugia, Sagra musicale umbra, 26 settembre 1980 (Orchestra e coro della Radiotelevisione di Cracovia, dir. Antoni Wit)

Organico: s. legg. solo, s. solo - 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg. - 2 cr., 2 tr., tbn. - a., pf., clav., cel. - perc. - archi

Durata: 30'

Editore: Ricordi

Sinfonietta (1980)

per voce di soprano e piccola orchestra

Prima esecuzione: Milano, Musica nel nostro tempo, Sala Verdi del Conservatorio, 28 marzo 1982 (Orchestra dell'Angelicum, s. Alide Maria Salvetta, dir. Vittorio Parisi)

Organico: s. solo - 2 fl. (anche ott.), 2 ob., 2 cl. (anche cl. in mib), 2 fg. - 2 cr., 2 tr., tbn. - a., pf., cel. - perc. - archi

Durata: 7'

Editore: Ricordi

The Lords' Masque (1980)

opera in un atto (testo di Thomas Campion)

Prima esecuzione: Venezia, Biennale Musica, Teatro La Fenice, 19 ottobre 1981 (Orchestra del Teatro La Fenice, regia e coreografia Gigi Caciuleanu, dir. Gianluigi Gelmetti)

Organico: soli (s., 2 t., b., v. rec.), coro - 2 fl. (anche 2 ott.), 2 ob., 2 cl. (anche cl. b. e cl. in mib), 2 fg. (anche cfg.) - 2 cr., 3 tr., 3 tbn. - a., pf., clav., cel. - perc. - archi

Durata: 55'

Editore: Ricordi

Oberon, The Fairy Prince (1980)

opera in un atto (testo di Ben Jonson)

Prima esecuzione: Venezia, Biennale Musica, Teatro La Fenice, 19 ottobre 1981 (Orchestra del Teatro La Fenice, regia e coreografia Gigi Caciuleanu, dir. Gianluigi Gelmetti)

Organico: soli (7 t., 4 b.), coro - 2 fl. (anche 2 ott.), 2 ob. (anche c. i.), c. i. in eco, 2 cl. (anche cl. b. e cl. in mib), 2 fg. - 2 cr., 3 tr., 3 tbn. - a., pf., clav., cel. - perc. - archi

Durata: 30'

Editore: Ricordi

Così parlò Baldassarre (1980-81)

per soprano solo

Prima esecuzione: Firenze, Musicus Concentus, 23 novembre 1981 (s. Liliana Poli)

Durata: 5'

Editore: Ricordi

Così parlò l'Abarbanel (1981)

per soprano solo

Durata: 5'

Editore: Ricordi

Zweihundertfünfzig Jahre, für den zweihundertfünfzigsten Geburtstag Haydens (1981)

per orchestra

Prima esecuzione: Bolzano, Conservatorio, 14 gennaio 1982 (Orchestra Sinfonica Haydn, dir. Hermann Michael)

Organico: 2 fl. (anche ott.), 2 ob., 2 cl. (anche cl. in mib), 2 fg. - 2 cr., 2 tr., tbn. - a., pf., clav., cel. - perc. - archi

Durata: 10'

Editore: Ricordi

Petite Suite da Oberon e The Lords' Masque (1981)

per orchestra

Organico: 2 fl. (anche ott.), 2 ob. (anche c. i.), c. i. in eco, 2 cl. (anche cl. in mib), 2 fg. - 2 cr., 3 tr., 3 tbn. - a., pf., clav., cel. - perc. - archi

Durata: 14'

Editore: Ricordi

Musica Vneukokvhaja (1965-81)

per ottavino

Prima esecuzione: La Rochelle, Festival, 28 giugno 1981 (ott. Roberto Fabbri)

Durata: 8'9"

Editore: Ricordi

Oltre la sfera che più larga gira (1981)

«composizione per coro a 6 voci»

Organico: 2 s., a., 2 t., b.

Durata: 1'45"

Editore: Ricordi

Omaggio a Edvard Grieg (1981)

per 2 pianoforti

Prima esecuzione: Brescia, XIII Rassegna Internazionale di Musica Contemporanea, 13 giugno 1981 (pf. Bruno Canino, Antonio Ballista)

Durata: 20'

Editore: Ricordi

Cavatina (1981-82)

per ottavino e orchestra

Prima esecuzione: Roma, Stagione RAI, 2 marzo 1990 (Orchestra Sinfonica della RAI di Roma, ott. Roberto Fabbri, dir. Sergiu Comissiona)

Organico: ott. solo - fl., 2 ob., cl. in mib, cl. - tr. - a., pf., clav., cel. - perc. - 8 vl. I, 8 vl. II

Durata: 10'

Editore: Ricordi

Sonetto in memoriam Igor Strawinsky (1981-82)

per 6 voci miste

Prima esecuzione: Köln, Westdeutscher Rundfunk, primavera 1983

Organico: 2 s., a., 2 t., b.

Durata: 6'17"

Editore: Ricordi

Morceaux lyriques (1982)

per oboe e orchestra

Prima esecuzione: Warsaw, Festival d'Autunno, 21 settembre 1984 (Orchestra Sinfonica e Coro della Radio-televisione di Cracovia, ob. Omar Zoboli)

Organico: ob. solo - 2 fl. (anche 2 ott. e fl. in sol), 2 cl. (anche cl. in mib), 2 fg. - 2 cr., 2 tr., tbn. - a., pf., clav., cel. - perc. - archi

Durata: 19'

Editore: Ricordi

Sacro concerto (1982)

per soli, coro e orchestra

Prima esecuzione: Venezia, Biennale Musica, Chiesa di Santo Stefano, 5 ottobre 1982 (Orchestra e Coro della RAI di Roma, s. Dorothy Dorow, The Western Wind Vocal Ensemble, dir. Gianluigi Gelmetti)

Organico: s. legg., 2 s., ct., 2 t., br., b. prof., coro - 2 fl. (anche 2 ott. e fl. in sol), 2 ob., 2 cl. (anche cl. in mib e cl.b.), 2 fg. (anche cfg.) - 2 cr., 3 tr., 3 tbn. - a., pf., clav., cel. - perc. - archi

Durata: 20'

Editore: Ricordi

Fiori di ghiaccio (1982-83)

«concerto per pianoforte e orchestra»

Prima esecuzione: Milano, Musica nel nostro tempo, Sala Verdi del Conservatorio, 29 gennaio 1984 (Orchestra dell'Angelicum, pf. Anna Maria Paganini, dir. Giorgio Bernasconi)

Organico: pf. solo - 3 fl. (anche 3 ott.), 2 ob., cl. in mib, cl. - 2 cr., 2 tr. - a., clav., cel. - perc. - 8 vl. I, 8 vl. II

Durata: 12'

Editore: Ricordi

Geistliches Lied (1983)

per soprano e orchestra

Prima esecuzione: Napoli, Stagione RAI, 13 maggio 1983 (Orchestra A. Scarlatti, s. Dorothy Dorow, dir. Farhad Mechkat)

Organico: s. solo - 2 fl. (anche ott.), 2 ob., 2 cl., 2 fg. - 2 cr., 2 tr. - perc. - archi

Durata: 5'

Editore: Ricordi

Das Ohr hört Nachts Sonatenklänge (1983)

«4 lieder per soprano e pianoforte»

Prima esecuzione: Stuttgart, 25 giugno 1984 (s. Victoria Schneider, pf. András Hamary)

Durata: 7'/8'

Editore: Ricordi

Come io passo l'estate (1983)

«suite per pianisti principianti»

Prima esecuzione: La Spezia, Società dei Concerti, 10 marzo 1984 (pf. Antonio Ballista)

Organico: pf., pf. vert. (per il brano *Il fantasma del castello di Presule*)

Durata: 9'

Editore: Ricordi

Come io passo l'estate (orchestrazione Giampaolo Testoni, 1983)

Prima esecuzione: Napoli, Auditorium RAI, 9 novembre 1984 (Orchestra A. Scarlatti, dir. Roberto Abbado)

Organico: 2 fl. (anche ott.), 2 ob., 2 cl. (anche cl.b.), 2 fg. - 2 cr., 2 tr., tbn. - a., cel. - perc. - archi

Durata: 9'

Editore: Ricordi

Concerto per tre pianoforti e orchestra (1983)

Prima esecuzione: in programma nel presente Festival di Milano Musica, Milano, Auditorium di Milano, 8 novembre 2012 (Orchestra Sinfonica G. Verdi di Milano, pf. Alfonso Alberti, Emanuela Piemonti, Carlotta Lusa, dir. Andrea Pestalozza)

Organico: 3 pf. soli - 5 fl. (anche 2 ott. e fl. in sol), 4 ob., 4 cl. (anche cl. in mib) - 3 cr., 3 tr., 3 tbn. - clav., cel. - perc. - archi

Durata: 14'

Editore: Ricordi

Small is beautiful (1983)

«variazioni sopra una lauda filippina» per orchestra

Prima esecuzione: Napoli, Auditorium RAI, 9 novembre 1984 (Orchestra A. Scarlatti, dir. Roberto Abbado)

Organico: 3 fl. (anche ott.), 3 ob., 3 cl., 3 fg. - 3 cr., 3 tr., tbn. - a., pf., clav., cel. - perc. - archi

Durata: 12'

Editore: Ricordi

Dulce refrigerium (1984)

«sechs geistliche Lieder für Klavier»

Prima esecuzione: Rimini, 20 agosto 1984 (pf. Anna Maria Paganini)

Durata: 7'

Editore: Ricordi

Rima (1984)

per oboe e pianoforte

Anna Paganini e Luca Avanzi

Prima esecuzione: Ravenna, 20 novembre 1984 (ob. Luca Avanzi, pf. Anna Maria Paganini)

Durata: 15'

Editore: Ricordi

Wie ein Hirschlein in den Auen (1984)

a Silvio Baracco

per coro femminile e strumenti

Prima esecuzione: Forlì e Macerata, marzo 1985

Organico: coro - 2 fl., 2 ob., 2 fg. - cr., tr. - perc. - archi (vle, vc., cb.)

Durata: 8'

Editore: Ricordi

Sonatina (1984)

per pianoforte

Prima esecuzione: Milano, Civica Scuola di Musica, 26 febbraio 1985 (pf. Maurizio Carnelli)

Durata: 6'

Editore: Ricordi

Preludio, corale e fuga (1983-85)

per organo

Durata: 5'*inedito***Andantino dolcissimo** (1985)per pianoforte a 4 mani, II tempo della *Sonatina in la bem.* per pianoforte a 4 mani di Pippo Molino (I tempo) - Niccolò Castiglioni - Danilo Lorenzini (III tempo)*Durata:* 1'2"*Editore:* Carisch**Intermezzo** (1987)

per orchestra da camera

Prima esecuzione: Milano, Musica nel nostro tempo, Sala Verdi del Conservatorio, 29 novembre 1987 (Orchestra I Pomeriggi Musicali, dir. Mark Foster)*Organico:* 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg. - 2 cr., 2 tr. - a. - perc. - archi*Durata:* 6'*Editore:* Ricordi**Mottetto** (1987)

per soprano e orchestra

Prima esecuzione: Milano, Stagione RAI, Sala Verdi del Conservatorio, 25 febbraio 1988 (Orchestra Sinfonica RAI di Milano, s. Alide Maria Salvetta, dir. Frank Shipway)*Organico:* s. solo - 3 fl. (anche ott.), 3 ob., 3 cl. (anche cl.b.), 3 fg. - 3 cr., 3 tr., 3 tbn. - a., pf., clav., cel. - perc. - archi*Durata:* 5'30"*Editore:* Ricordi**Märchen, Traum und Legende** (1987-88)

per orchestra

Prima esecuzione: Roma, Accademia Nazionale di S. Cecilia, 23 aprile 1989 (Orchestra dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, dir. Juri Aronovitch)*Organico:* 3 fl., 2 ob., 2 cl. (anche cl.b.), 2 fg. - 3 cr., 2 tr., tbn. - a., pf., pf. vert., clav., cel. - perc. - archi*Durata:* 10'*Editore:* Ricordi**Das Reh im Wald** (1988)

per pianoforte

Durata: 1'30"*Editore:* Ricordi**Conductus** (1988)

per orchestra

Prima esecuzione: Paris, Centre G. Pompidou, 1° marzo 1989 (Ensemble 2E2M, dir. Paul Méfano)*Organico:* 2 fl. (anche ott. e fl. in sol), ob., cl. (anche cl.b.) - tr. - a., pf., clav., chit. - perc. - 2 vl., vla, vc.*Durata:* 10'*Editore:* Ricordi**Auf der Suche nach einem frischen Wind** (1988)

per flauto, soprano e pianoforte

Prima esecuzione: Berlin, 25 febbraio 1989*Durata:* 3'*Editore:* Ricordi**Musichetta** (1988)

per 10 strumenti

Prima esecuzione: Milano, Teatro Carcano, 3 aprile 1989 (Gruppo CARME)*Organico:* fl. (anche ott.), ob., 2 cl., fg., tr., 2 vl., vla, vc.*Durata:* 5'*Editore:* Ricordi**Gorgheggio** (1988)

per pianoforte e 8 strumenti

Prima esecuzione: Milano, "Dialogo con Maderna", Sala Verdi del Conservatorio, 11 novembre 1989 (Orchestra da camera della RAI di Milano, pf. Sergio Latte, dir. Enrico Collina)*Organico:* pf. solo - 2 ott., fl., 2 ob., cl. in mib, 2 cl.*Durata:* 7'*Editore:* Ricordi**Hymne** (1988-89)

«für zwölfstimmigen Chor a cappella»

Prima esecuzione: Schwäbisch Gmund (Germania), 31 agosto 1989 (Schola Cantorum Stuttgart, dir. Clytus Gottwald)*Organico:* 3 s., 3 a., 3 t., 3 b.*Durata:* 11'*Editore:* Ricordi**Risognanze** (1989)

per 16 strumenti

Prima esecuzione: Torino, Stagione RAI, Auditorium, 27 aprile 1992 (Orchestra da camera della RAI di Torino, dir. Giuseppe Garbarino)*Organico:* 2 fl. (anche ott. e fl. in sol), ob., cl. (anche cl.b.), fg. (anche cfg.) - 2 cr. - a., pf. vert., armonio - perc. - 2 vl., vla, vc., cb.*Durata:* 14'*Editore:* Ricordi**Filastrocca** (1989)

per quintetto a fiati

Prima esecuzione: Genova, Teatro Margherita, 29 gennaio 1990 (Quintetto Arnold)*Organico:* fl, ob. (anche c. i.), cl., fg., cr.*Durata:* 6'*Editore:* Ricordi**In principio era la danza** (1989)

per pianoforte

Durata: 1'30"*Editore:* Eunomio**Ricordo di Julius Bissier** (1989)

per orchestra

Prima esecuzione: Berlino, 12 febbraio 1991 (Ensemble Modern, Hans Zender)*Organico:* 2 fl. (anche fl. in sol), 2 ob., 2 cl., 2 fg. - 2 cr. - 2 vl., vla, vc.*Durata:* 3'30"*Editore:* Ricordi

Sinfonia con rosignolo (1989)

per soprano e orchestra

Prima esecuzione: Parma, Rassegna Europea di Musica Contemporanea, Teatro Farnese, 18 giugno 1991 (Orchestra Sinfonica A. Toscanini, s. Luisa Castellani, dir. Arturo Tamayo)

Organico: s. solo - 3 fl. (anche 3 ott. e fl. in sol), 3 ob., 3 cl. (anche cl.b.), 3 fg. - 3 cr., 3 tr., 3 tbn. - a., 2 pf., clav., cel. - perc. - archi (vln I e II, vla sola e 3 vc. soli)

Durata: 25'

Editore: Ricordi

Quattro bagatelle in forma di sinfonia (1989)

per 9 strumenti

Prima esecuzione: Freiburg im Breisgau, Musikhochschule, 1° dicembre 1989 (Ensemble des Freiburger Instituts für Neue Musik, dir. Giorgio Bernasconi)

Organico: fl., ob., cl., fg. (anche cfg.) - 2 cr. - pf. vert. - camp.

Durata: 3'30"

Editore: Ricordi

Canzoni in ordine alfabetico (1989-1990)

per oboe

Durata: 23'

Eseguito finora solo nell'elaborazione per oboe e cinque strumenti di Claudio Rastelli, intitolata *Musica sotto "Canzoni in ordine alfabetico" di N. Castiglioni.*

Prima esecuzione (versione Rastelli): Bordeaux, 10 aprile 2008 (AdM Ensemble, ob. Omar Zoboli)

Inedito

Cantus planus (prima pars) (1990)

per 2 soprani e 7 strumenti

Prima esecuzione: Genève, "Eté italienne", Hôtel de la Ville, 26 agosto 1990 (Ensemble Contrechamps, dir. Giorgio Bernasconi)

Organico: 2 s. soli - fl. (anche fl. in sol), cl., a., pf., perc., vl., vc.

Durata: 9'

Editore: Ricordi

Romanze (1990)

per quartetto d'archi

Prima esecuzione: London, "Little Italy at South Bank", Purcell Room, 28 ottobre 1991 (Arditti Quartet)

Durata: 9'

Editore: Ricordi

Veni Sancte Spiritus (1990)

per soli, coro e orchestra

Prima esecuzione: Milano, Stagione RAI, Sala Verdi del Conservatorio, 2 maggio 1991 (Orchestra e Coro della RAI di Milano, s. Ellen Fitts, a. Vesselina Kasarova, b. Andreas Scheibner, maestro del coro Giovanni Andreoli, dir. Enrico Collina)

Organico: s. solo, a. solo, br. solo, coro - 2 fl. (anche fl. in sol), 2 ob. (anche c. i.), 2 cl., 2 fg. (anche cfg.) - 4 cr., tr., 2 tbn. - a. - perc. - archi

Durata: 4'30"

Editore: Ricordi

He (1990)

per pianoforte

Prima esecuzione: Köln, Westdeutscher Rundfunk, novembre 1990 (pf. Wolfgang Becker)

Durata: 7'

Editore: Ricordi

Grüezi (1990)

«romanzetta per oboe»

Prima esecuzione: autunno 1990 (ob. Omar Zoboli)

Durata: 2'

Editore: Ricordi

Osterliedlein (1990)

per soprano leggero e strumenti

Prima esecuzione: Castello di Lerchenborg (Danimarca), 4 agosto 1990 (s. Louise Lerche)

Organico: s. solo - fl., ob., cl., fg., cr., tbn., a., pf., perc., vl., vc.

Durata: 4'30"

Editore: Ricordi

Romanzetta (1990)

per flauto

Durata: 3'

Editore: Ricordi

Perigordino (1990)per orchestra (III tempo di *Altisonanza*)

Prima esecuzione: Köln, 6 dicembre 1991 (Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, dir. Arturo Tamayo)

Organico: 3 fl. (anche ott.), 3 ob., 3 cl. (anche cl. b.), 3 fg. (anche cfg.) - 3 cr., 3 tr., 3 tbn. - a., 3 pf., clav., cel. - perc. - 24 vl.

Durata: 10'

Editore: Ricordi

La Buranella (1990)

«suite per orchestra dalle sonate per clavicembalo di Baldassarre Galuppi. 1709-1785»

Prima esecuzione: Bolzano, 19 novembre 1994 (Orchestra Sinfonica Haydn, dir. Gaetano Delogu)

Organico: 3 fl. (anche ott. e fl. in sol), 2 ob., 2 cl., 2 fg. - 2 cr., 2 tr., tbn. - a., clav., cel. - perc. - archi

Durata: 24'

Editore: Ricordi

Sinfonie a due voci (1990)

per contrabbasso e voce di contralto

Durata: 7'30"

Editore: Ricordi

Cantus planus (secunda pars) (1990-91)

per 2 soprani e 7 strumenti

Prima esecuzione: Genève, Salle Patino, 14 maggio 1991 (Ensemble Contrechamps, s. Annette Nödingner, Luisa Castellani, dir. Giorgio Bernasconi)

Organico: 2 s. soli - fl. (anche ott. e fl. in sol), cl., a., pf., perc., vl., vc.

Durata: 10'

Editore: Ricordi

Capriccio (1991)

per 11 strumenti

Prima esecuzione: Lanciano, XX Estate Frentana, Teatro G. Mazzini, 14 agosto 1991 (I Solisti Dauni)*Organico:* fl., ob., cl., fg., cr., pf., 2 vl., vla, vc., cb.*Durata:* 7'*Editore:* Ricordi**Cassazione** (1991)

per quintetto di fiati

Prima esecuzione: Schwetzingen (Germania), Schwetzingen Festspiele, 28 maggio 1992 (Aulos-Bläserquintett)*Organico:* fl. (anche ott. e fl. in sol), ob. (anche c. i.), cl. (anche cl. in mib e cl.b.), fg., cr.*Durata:* 10'*Editore:* Ricordi**Cronaca del ducato di Urbino** (1991)

per 6 percussionisti

Prima esecuzione: Genève, Festival Archipel, 29 marzo 1992 (Ensemble du Centre International de Percussion, dir. Giorgio Bernasconi)*Durata:* 8'*Editore:* Ricordi**Fantasia concertata** (1991)

per pianoforte e orchestra

Prima esecuzione: Venezia, Festival Biennale, Teatro La Fenice, 6 ottobre 2005 (Orchestra Sinfonica dell'Accademia di S. Cecilia, pf. Roberto Prosseda, dir. Daniel Kawka)*Organico:* pf. solo - 3 fl. (anche ott.), 3 ob., 3 cl. (anche cl. in mib e cl.b.), fg. - 3 cr., 3 tr., 3 tbn. - a., clav., cel. - perc. - 2 vl., vla, vc.*Durata:* 11'*Editore:* Ricordi**Liedlein** (1991)

(versione per coro di voci bianche e strumenti)

Prima esecuzione: Genève, Festival Archipel, Palladium, 23 marzo 1993 (Ensemble Contrechamps, Children's Choir of Radio Budapest, dir. Giorgio Bernasconi)*Organico:* coro di voci b. - fl. (anche ott.), ob. (anche c. i.), cl. (anche cl. in mib) - perc. - vl., vla, vc.*Durata:* 6'/7'*Editore:* Ricordi**Momenti musicali** (1991)

per 7 strumenti

Prima esecuzione: Genève, 19 novembre 1991 (Ensemble Contrechamps, dir. Giorgio Bernasconi)*Organico:* fl. (anche fl. in sol), ob., cl., a. pf., vl., vc.*Durata:* 7'*Editore:* Ricordi**Entrée** (1992)per orchestra (I tempo di *Altisonanza*)*Organico:* ott., 3 fl. (anche ott. e fl. in sol), 3 ob., 3 cl. (anche cl. in mib e cl.b.), 3 fg. (anche cfg.) - 3 cr., 3 tr., 3 tbn. - a., pf., pf. vert. - perc. - archi*Durata:* 10'*Editore:* Ricordi**Sarabanda** (1992)per orchestra (II tempo di *Altisonanza*)*Organico:* 3 fl. (anche fl. in sol), 2 ob., c. i., 3 cl. (anche cl.b.), 3 fg. (anche cfg.) - 3 cr. - a. - perc. - archi*Durata:* 4'*Editore:* Ricordi**Altisonanza** (1992)

per orchestra

Cfr. i tre movimenti **Entrée, Sarabanda e Perigordino***Durata:* 24'*Editore:* Ricordi**Intonazione** (1992)

per flauto, oboe, violino e violoncello

Durata: 10'*Editore:* Ricordi**Sic** (1992)

per flauto e chitarra

Prima esecuzione: Basel, 5 settembre 1992 (fl. Susanne Huber, ch. Christoph Jäggin)*Durata:* 6'*Editore:* Ricordi**Stabat Mater** (1992)

per coro maschile e strumenti

Prima esecuzione: Copenhagen, Denmarks Radio Concert Hall, 16 novembre 1992 (Danish Chamber Players, Chamber Choir "Carmina", dir. Peter Hanke)*Organico:* 3 t., 4 br., 3 b. - fl. (anche ott. e fl. in sol), cl. (anche cl. in mib e cl.b.) - tr. - a., pf. - vl., vc.*Durata:* 10'*Editore:* Ricordi**Terzina** (1992)

(versione per contralto e 8 strumenti)

Organico: a. solista - fl. in sol, ob., cl. (anche cl.b.), cr., perc., vl., va, vc.*Durata:* 7'*Editore:* Ricordi**Liedlein** (1991-93)

(versione per coro femminile e piccola orchestra)

Prima esecuzione: Milano, Teatro alla Scala, 1° giugno 1994 (Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, dir. Roberto Gabbiani)*Organico:* coro femm. - 2 fl. (anche ott.), 2 ob., 2 cl. (anche cl. in mib), 2 fg. - cr., tr., tbn. - perc. - a. - perc. - archi (vl., vle, vc.)*Durata:* 7'*Editore:* Ricordi**Terzina** (1992-93)

(versione per soprano e 8 strumenti)

Prima esecuzione: Milano, Civica Scuola di Musica, 27 aprile 1993 (Ensemble Contrechamps, s. Sarah Stowe, dir. Giorgio Bernasconi)*Organico:* s. solista - fl. in sol, ob., cl. (anche cl. b.), cr., perc., vl., va, vc.*Durata:* 7'*Editore:* Ricordi

Missa brevis (1993)

per coro misto a 4 voci e 6 strumenti
Organico: coro - fl., ob., fg., vl., vla, vc.
Durata: 10'
Editore: Ricordi

Missa brevis (1993)

«versione per coro e organo ad uso degli ostrogoti di Milano»
Organico: coro - organo
Durata: 10'
Editore: Ricordi

Ottetto (1993)

per strumenti a fiato
Prima esecuzione: Bologna, Musica Insieme, Teatro Comunale, 18 aprile 1994 (Bläserensemble Sabine Meyer)
Organico: 2 ob., 2 cl. (anche cl.b.), 2 fg., 2 cr.
Durata: 11'
Editore: Ricordi

Vallis Clausa (1993)

per soprano, 2 clarinetti, viola, violoncello e contrabbasso
Prima esecuzione: London, St. Johns, 29 giugno 1994 (Composers Ensemble, s. Mary Wiegold, dir. John Woolrich)
Durata: 3'
Editore: Ricordi

Romanze (1994)

(versione per orchestra d'archi)
Durata: 9'
Editore: Ricordi

Les Harmonies (1993-94)

per orchestra e soprano leggero
Prima esecuzione: Torino, Auditorium del Lingotto, 31 ottobre 1996 (Orchestra della RAI, s. Anna Maria Pammer, dir. Roberto Abbado)
Organico: s. legg. solo - 3 ott., 3 fl. (anche fl. in sol), 3 ob. (anche c. i.), 3 cl. (anche cl. in mib e cl.b.), 3 fg. (anche cfg.) - 3 cr., 3 tr., 3 tbn., tuba - a., 3 pf., pf. ver., cel. - perc. - archi
Durata: 45'
Editore: Ricordi

Preludio, corale e fuga (1994)

per pianoforte
Durata: 4'
Editore: Ricordi

Quickly (1994)

«tema con variazioni per 23 strumenti»
Prima esecuzione: Basel, Forum für Neue Musik, 9 novembre 1995 (Radio-Sinfonieorchester Basel, dir. George Benjamin)
Organico: 2 fl. (anche ott.), ob., cl. (anche cl. in mib) - cr., tr., tbn. - a., pf., clav., cel. - perc. - 11 vl.
Durata: 14'
Editore: Ricordi

Trostlied (1994)

per soprano e quartetto d'archi
Prima esecuzione: Milano, 7 novembre 1995 (Quartetto Keller, s. Annette Nödinger)
Durata: 6'
Editore: Ricordi

In canto (1994-95)

per soprano e coro femminile
Prima esecuzione: Milano, Chiesa di S. Vincenzo in Prato, 19 novembre 1995 (Coro delle Dame, dir. Silvio Baracco)
Durata: 4'
Editore: Ricordi

Abendlied (1995)

per soprano e piccola orchestra
Prima esecuzione: Milano, Università Cattolica, 20 novembre 1995 (Orchestra Sinfonica dell'Università Cattolica, dir. S. Fermani)
Organico: s. solo - 2 fl., 2 ob., 2 cl. (anche cl.b.), 2 fg. - 2 cr. - a. - archi
Durata: 4'
Editore: Ricordi

La bella estate (1995)

«7 canzoni per coro misto»
Durata: 8'
Editore: Ricordi

Sette (1995)

per soprano e piccola orchestra
Prima esecuzione: Erl, Tiroler Festspiele, Passionspielhaus, 13 agosto 2005 (Orchestra del Festival Tirolese, s. Cho Hyun-joo, dir. Tito Ceccherini)
Organico: s. solo - 2 fl. (anche ott. e flauto in sol), 2 ob., 2 cl. (anche cl.b.), 2 fg. (anche cfg.) - 2 cr., 2 tr., tbn. - a., pf., cel. - perc. - archi
Durata: 17'
Editore: Ricordi

Gesang (1995-96)

per tenore e piccola orchestra
Organico: t. solo - 2 fl. (anche flauto in sol), 2 ob., 2 cl. (anche cl.b.), 2 fg. (anche cfg.) - 2 cr., 2 tr., tbn. - a. - timp. - archi
Durata: 5'
Editore: Ricordi

Canto (1996)

per coro misto
Durata: 5'
Editore: Ricordi

Undici danze per la bella Verena (1996)

per violino e pianoforte
Prima esecuzione: Milano, Associazione Musica d'Insieme, Festival Milano Musica, 16 ottobre 2002 (vl. Lucia Ronchini, pf. Alfonso Alberti)
Durata: 15'
Editore: Ricordi

Indice

11	Presentazione
13	Programma generale
21	Niccolò Castiglioni <i>Introduzione di Alfonso Alberti</i>
29	Concerto n. 1 <i>Testo di W. Edwin Rosasco</i>
37	Concerto n. 2 <i>Testo di Paolo Petazzi</i>
45	Concerto n. 3 <i>Testo di Paolo Petazzi</i>
55	Concerto n. 4 <i>Testo di Cesare Fertoni</i>
61	Concerto n. 5 <i>Testo di Angela I. De Benedictis, Vincenzina C. Ottomano</i>
73	Concerto n. 6 <i>Testo di Giorgio Pestelli</i>
83	Concerto n. 7 <i>Testo di Ingrid Pustijanac</i>
91	Concerto n. 8 <i>Testi di Marco Mazzolini e Antoine Gindt</i>
103	Concerto n. 9 <i>Testo di Alfonso Alberti</i>
113	Concerto n. 10 <i>Testo di Marco Mazzolini</i>
119	Approfondimenti e variazioni
130	Cronologia della vita e delle opere di Niccolò Castiglioni <i>a cura di Alfonso Alberti</i>
131	Catalogo delle opere di Niccolò Castiglioni <i>a cura di Alfonso Alberti</i>

Edizioni del Teatro alla Scala

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Direttore editoriale
Franco Pulcini

Il volume *Niccolò Castiglioni/Percorsi di Musica d'oggi 2012*
è a cura di Cecilia Balestra

Redazione
Anna Paniale
Giancarlo Di Marco

Progetto grafico
Emilio Fioravanti
Annamaria Pecchillo
G&R Associati

In copertina: foto di Niccolò Castiglioni, di Roberto Masotti.

*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 2012
presso le Pinelli Printing Srl

© Copyright 2012, Teatro alla Scala

Prezzo del volume
€ 10,00 (IVA inclusa)



www.fondazionecariplo.it

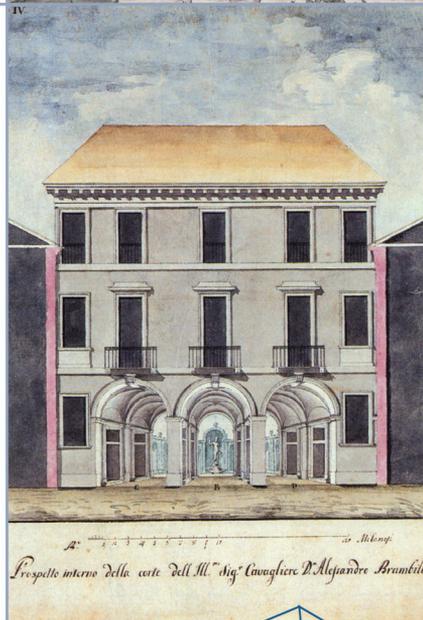
Diamo credito ai migliori
progetti non profit per la cultura.
Eppure non siamo una banca.



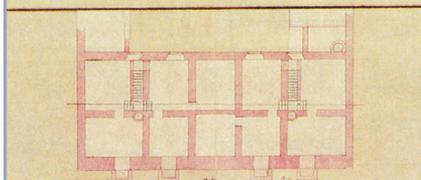
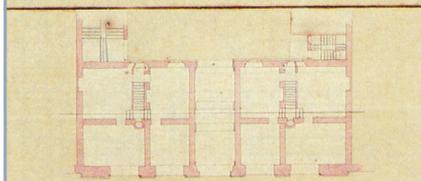
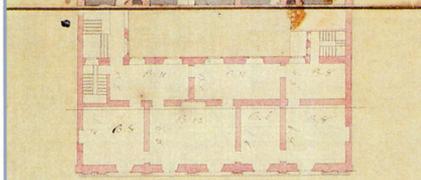
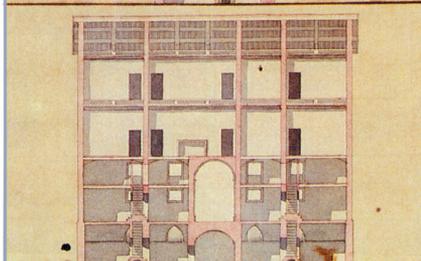
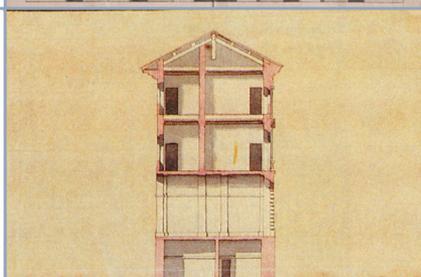
**fondazione
c a r i p l o**

DIAMO UN FUTURO ALLE IDEE

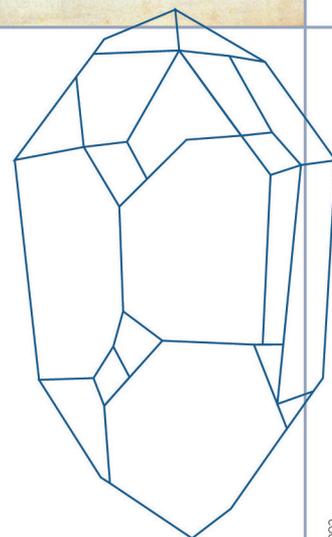
Investire in iniziative progettuali per contribuire a migliorare la qualità della vita



Prospetto interno della sede dell'ill. sig. Cavaliere D. Alessandro Branciforte



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**



MILANO MUSICA È MEMBRO DEL RÉSEAU VARÈSE

RÉSEAU EUROPEAN NETWORK FOR THE CREATION AND PROMOTION OF NEW MUSIC VARÈSE

Rete europea per la creazione e la diffusione della musica

Creato a Roma nel 1999, il Réseau Varèse riunisce 22 partner di 15 diversi Paesi europei.

Dal 2000 al 2011, grazie al Programma Cultura 2000 poi al Programme Culture della Commissione Europea, il Réseau Varèse ha sostenuto 60 progetti – 22 spettacoli musicali (opera, teatro musicale, spettacolo coreografico) e 38 programmi di concerto (recital, musica da camera, sinfonica, corale). Questi 60 progetti hanno dato luogo a 240 manifestazioni, con 500 rappresentazioni pubbliche in Europa. 70 compositori di 25 diverse nazionalità hanno beneficiato di questo sostegno durante il periodo 2000-2011, e 65 nuove composizioni sono state create in questo ambito

Nel 2012 il Réseau Varèse sostiene i seguenti programmi:

Versuchung, cello concerto Wolfgang Rihm - *Thanks to my eyes* Oscar Bianchi/Joël Pommerat - *Chroma* Rebecca Saunders - *Kafka-Fragmente* György Kurtág/Antoine Gindt - *Let me Bleed* Luca Francesconi - *Monodramas* Perttu Haapanen/Lotta Vennökoski - *Danza Preparata* J. Cage/R. Horta - *Schau lange in den dunklen Himmel* Franui - *Limbus Limbo* Stefano Gervasoni - *Sandglasses* Juste Janulyte - *33 Veränderungen über 33 Veränderungen* Hans Zender

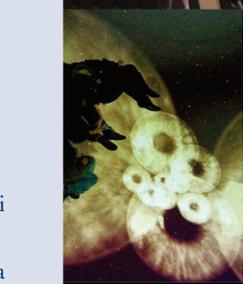
L'attività del Réseau Varèse (concerti, conferenze, riunioni...) è consultabile sul sito <http://www.reseauvarese.com>

Réseau Varèse

T&M-Paris, **Festival Musica** (Strasburgo), **Ircam** (Parigi), **KunstFestSpiele Herrenhausen** (Hannover), **MaerzMusik/Berliner Festspiele** (Berlino), **Casa da Música** (Oporto), **Fondation Gulbenkian** (Lisbona), **Musicadhoj** (Madrid), **RomaEuropa** (Roma), **Onassis Cultural Centre** (Atene), **Southbank Centre** (Londra), **Huddersfield Contemporary Music Festival** (Huddersfield), **Musica Nova** (Helsinki), **Milano Musica** (Milano), **Arena Festival** (Riga), **Gaida Festival** (Vilnius), **NYDD Festival** (Tallinn), **Holland Festival** (Amsterdam), **Autunno di Varsavia** (Varsavia), **Salzburg Biennale** (Salisburgo), **Ultima Festival** (Oslo), **Wien Modern** (Vienna).

Il Réseau Varèse è sovvenzionato dal Programma Cultura della Commissione Europea.

Una azione unica per la musica in Europa



Sinfonicità!

Torino Milano
Festival Internazionale
della Musica

05_23 settembre 2012
Sesta edizione

MI
TO
Settembre
Musica

19 giorni di grande musica
190 appuntamenti
88 sedi a Milano e Torino
4100 artisti
28 nazioni coinvolte

www.mitosettembremusica.it

Biglietteria Milano
Via Dogana 2
tel. +39 02 88464725/748
c.mitoinformazioni@comune.milano.it

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

Mobile
Scarica l'app ufficiale
del Festival MITO
per iPhone e Android

Il Festival MITO compensa le emissioni di CO₂
con LifeGate, mediante
crediti generati da foreste
in Bolivia e partecipa
alla piantumazione lungo
il Naviglio Grande
nel Comune di Milano.

Un progetto di



Realizzato da



Con il sostegno di



I Partner del Festival



Sponsor



Media partner



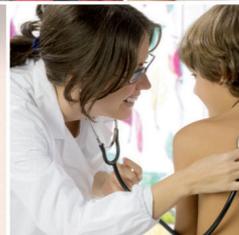
Sponsor tecnici





RECORDATI

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



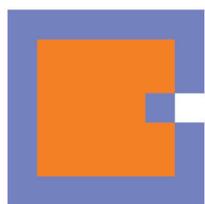
Orientati nella ricerca



Specialisti in Psichiatria

Pionieri in Neurologia

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



FONDAZIONE
SPINOLA
BANNA
PER L'ARTE

PROGETTO MUSICA

7ª EDIZIONE
MAGGIO 2013

SALVATORE SCIARRINO
MADRIGALI

FRANCESCO FILIDEI
NUOVA COMMISSIONE
FONDAZIONE SPINOLA BANNA PER L'ARTE

NORIKO BABA
NUOVA COMMISSIONE
FONDAZIONE SPINOLA BANNA PER L'ARTE

CARLO GESUALDO DA VENOSA
MADRIGALI

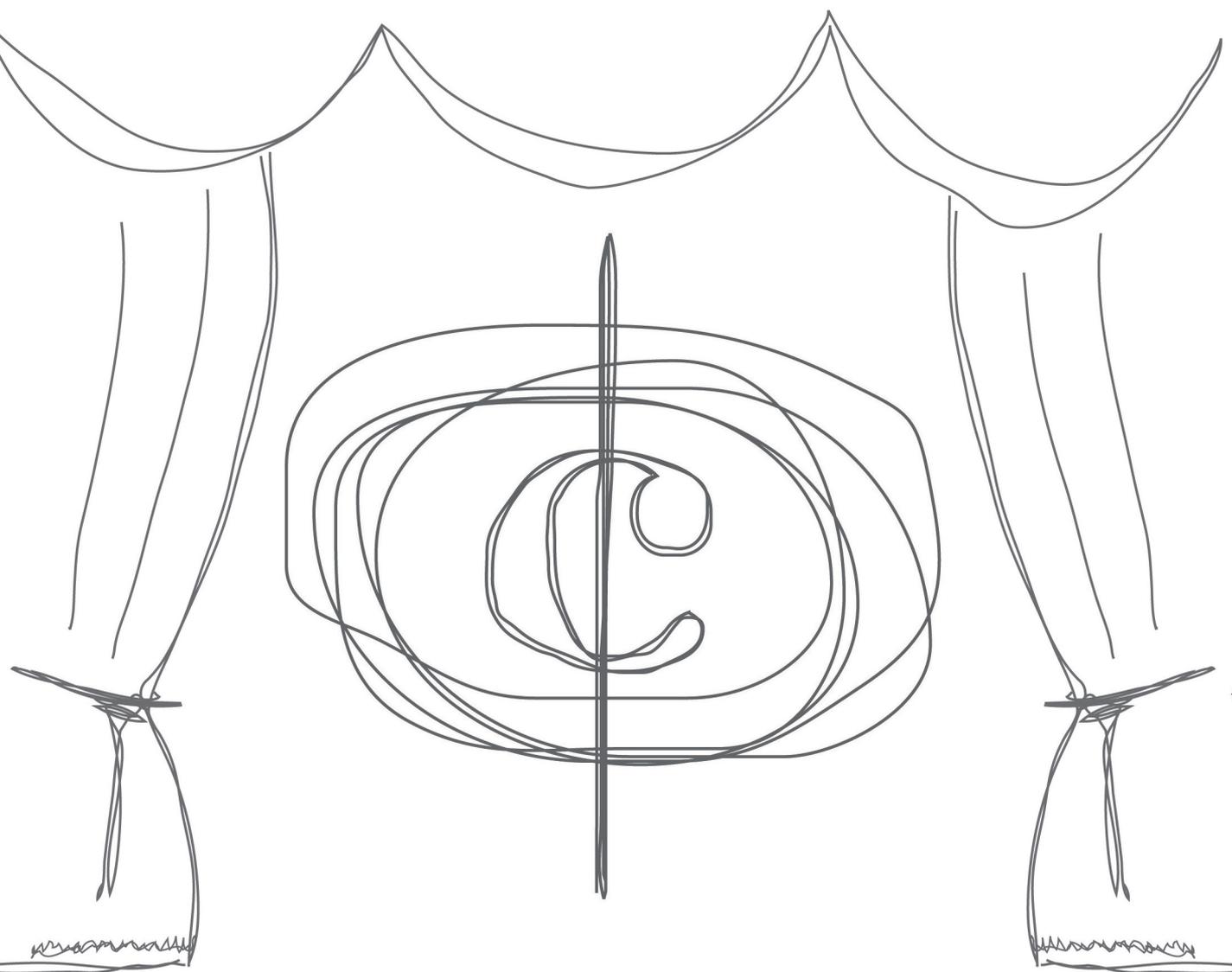
NEUE VOCALSOLISTEN STUTT GART

FONDAZIONE SPINOLA BANNA PER L'ARTE



Frazione Banna - 10046 Poirino
Tel. (+39) 011 943 0540 - Fax (+39) 011 943 0614
www.fondazione-spinola-bannaperlarte.org

**SOGNI UNA POLTRONA TUTTO L'ANNO
ALLA SCALA, AL METROPOLITAN, AL BOLSHOI?**



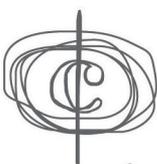
**CON CLASSICA
LA GRANDE MUSICA È A CASA TUA.**

Scopri il canale televisivo dedicato alla grande musica.

**Ogni giorno 24 ore di opera, concerti sinfonici,
musica da camera, danza classica e contemporanea,
musica antica, musica contemporanea, jazz.**

**E poi film, interviste ai protagonisti,
backstage, documentari, recital.**

Abbonati a Classica: vedrai cosa senti.


classica

www.classica.tv

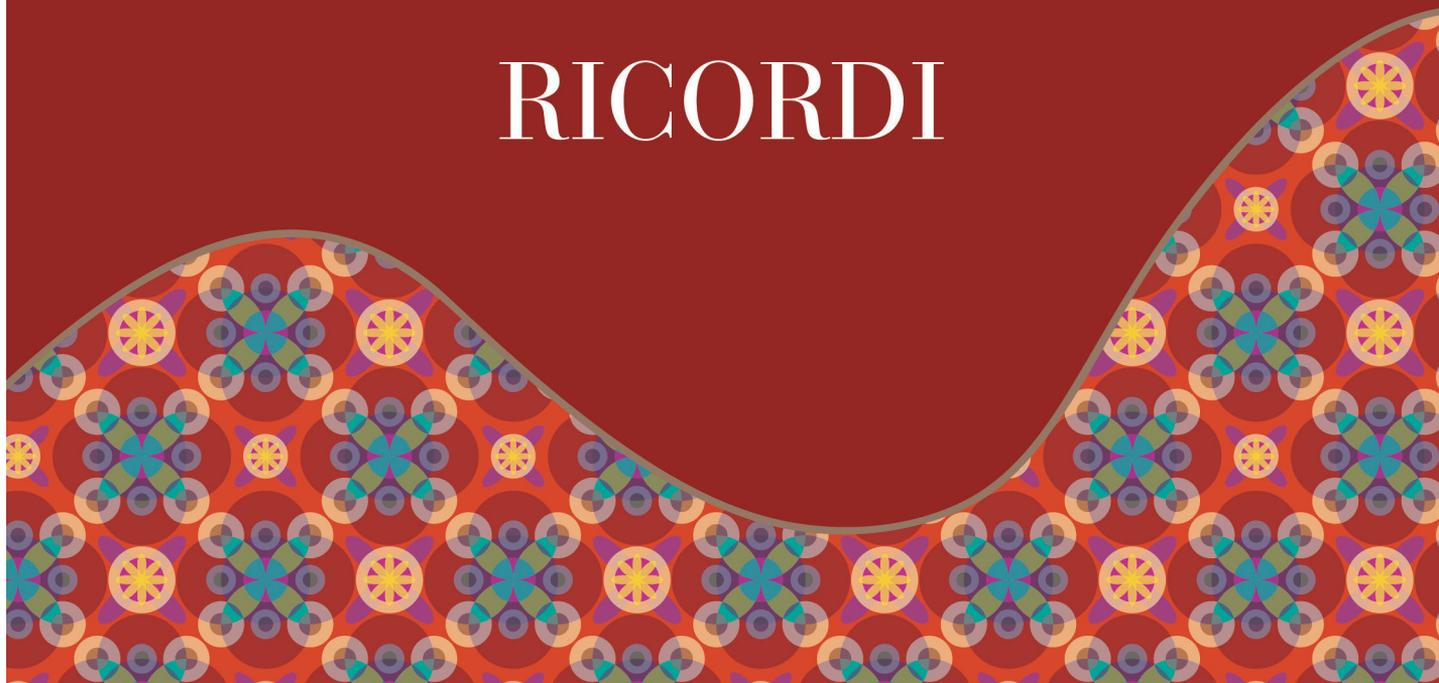


Niccolò Castiglioni
Niccolò Castiglioni
Niccolò Castiglioni
Niccolò Castiglioni
Niccolò Castiglioni



Niccolò
Castiglioni

RICORDI



Amadeus ogni mese ti invita nel mondo della grande musica

cd esclusivi
interpreti
straordinari
registrazioni
inedite

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

Amadeus

UN ANNO
€ 86,00
ANZICHÉ
€ 132,00



www.amadeusonline.net/abbonamento.php

21° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

Niccolò CASTIGLIONI

PERCORSI DI MUSICA D'OGGI 2012



Niccolò Castiglioni

Tropi

per complesso da camera
Teatro alla Scala
domenica 7 ottobre

Cangianti

per pianoforte
Auditorium San Fedele
mercoledì 17 ottobre

Gymel

per flauto e pianoforte
Conservatorio G. Verdi
mercoledì 24 ottobre

Attraverso lo specchio

Opera radiofonica tratta da
"Alice in Wonderland" e
"Through the Looking-Glass"
di Lewis Carroll
Vincitrice del Prix Italia 1961
Registrazione monofonica
dell'Archivio dello Studio di
Fonologia Musicale della Rai
di Milano
Spazio Sirin
venerdì 19 ottobre



Michele dall'Ongaro

Sesto Quartetto
per archi
Auditorium San Fedele
mercoledì 10 ottobre



Eric Maestri

Celestografia
per soprano e quartetto d'archi
Auditorium San Fedele
domenica 28 ottobre



Ivan Fedele

Moròlja kè Erotikà
per soprano e quartetto d'archi
Auditorium San Fedele
domenica 28 ottobre



Luca Mosca

Quintetto
per flauto, clarinetto, violino,
violoncello e pianoforte
Auditorium San Fedele
mercoledì 31 ottobre



Vittorio Montalti

Progetto-Dante (2012)
per quartetto d'archi
Auditorium San Fedele
lunedì 15 ottobre



Pasquale Corrado

Progetto-Dante (2012)
per quartetto d'archi
Auditorium San Fedele
lunedì 15 ottobre



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

Multiply Beauty!

Main sponsor of Klangforum Wien.

ERSTE  **BANK**
Sponsoring **VALUE**

MILANO MUSICA PROUD SUPPORTER OF MusicFund

Music Fund ripara gli strumenti e li invia nei paesi in via di sviluppo o nelle zone di conflitto. Inoltre, Music Fund assicura la loro manutenzione in loco promuovendo laboratori di liuteria e workshop di formazione per la riparazione degli strumenti. Scegli di aiutarci, con il dono di un tuo strumento o con un contributo.

www.musicfund.eu
www.milanomusica.org/musicfund

+32 0499 729 765
+39 02 20 40 34 78



MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

