



Morton Feldman

22°
FESTIVAL
DI MILANO
MUSICA

PERCORSI
DI MUSICA
D'OGGI
2013

*per ricordare
Luciana Pestalozza*

8 OTTOBRE
19 NOVEMBRE 2013



MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA
FONDATA DA LUCIANA PESTALOZZA



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

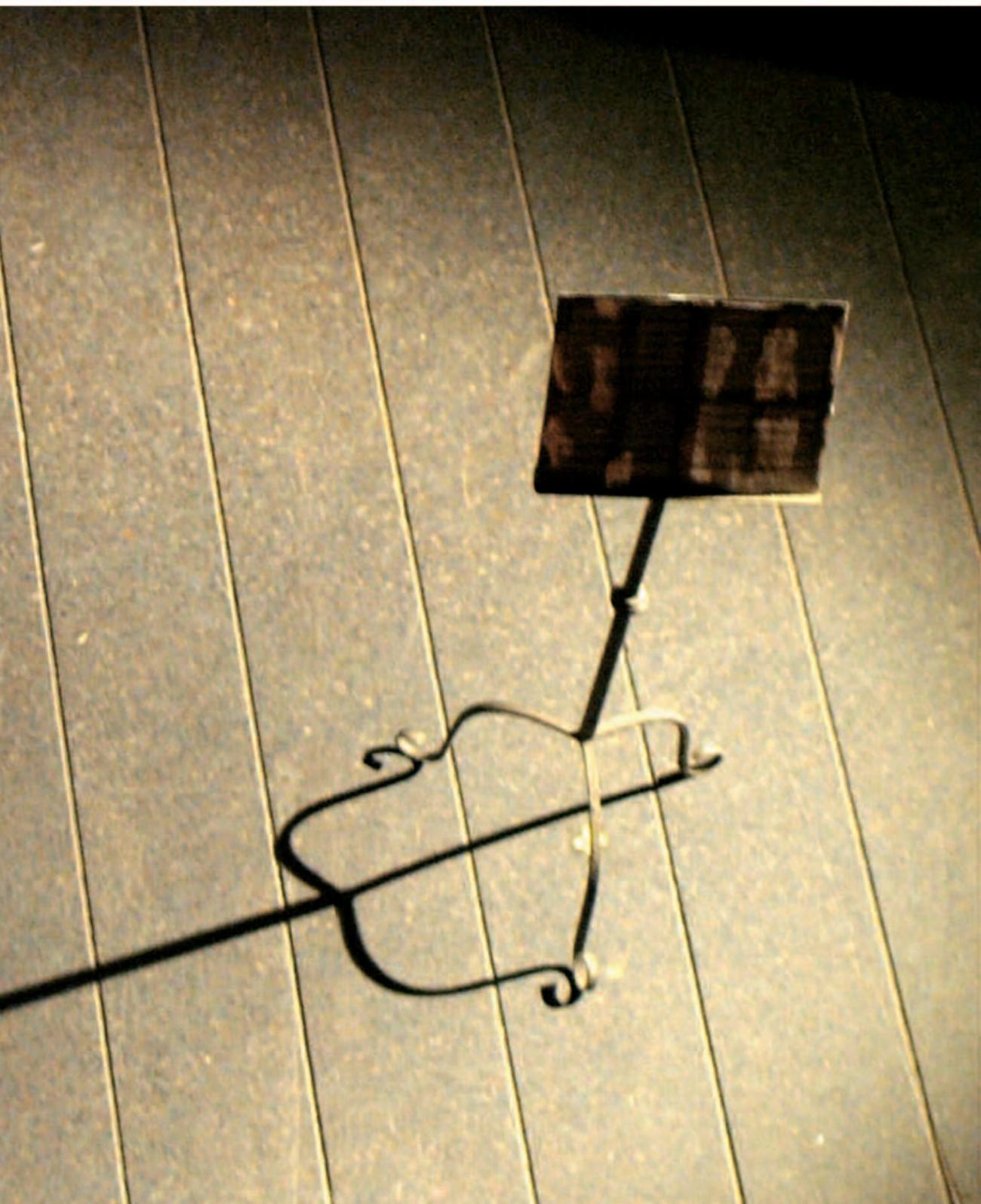


INTESA SANPAOLO SOSTIENE IL 22° FESTIVAL DI MILANO MUSICA.

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
VARESE



ed è soggetto riconosciuto di rilevanza regionale da



Regione Lombardia

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



TEATRO ALLA SCALA

Feldman Morton

22°
FESTIVAL
DI MILANO
MUSICA

PERCORSI
DI MUSICA
D'OGGI
2013

*per ricordare
Luciana Pestalozza*

**DALL'8 OTTOBRE
AL 19 NOVEMBRE 2013**

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

5 commissioni Milano Musica
7 prime assolute
5 prime italiane

Milano Musica ringrazia



Consolato Generale degli Stati Uniti d'America a Milano



Fondazione Spinola



Edizioni Savini Zerboni

Mariuccia Rognoni



MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA
FONDATA DA LUCIANA PESTALOZZA



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

Roberto Serafini
Direttore RAI Centro di Produzione di Milano

Sonia Bo
Direttore del Conservatorio "G. Verdi"

Claudio Abbado
Salvatore Accardo
Pierre Boulez
Riccardo Chailly
Hugues Dufourt
Luca Francesconi
György Kurtág
Helmut Lachenmann
Giacomo Manzoni
Maurizio Pollini
Salvatore Sciarrino

Consiglio Direttivo

Federico Spinola
Presidente

Mimma Guastoni
Vicepresidente

Paolo Martelli
Vicepresidente

Paolo Biscottini
Ralph Fassey
Stéphane Lissner
Francesco Micheli
Roberto Serafini
Alessandro Usai

Direttore **Cecilia Balestra**

Direttore Artistico
Andrea Pestalozza

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

Ufficio Stampa del Teatro alla Scala
Carlo Maria Cella

Organizzazione
Grazia Arbolino
Piera Munguerra

Responsabile promozione e sviluppo
Monica Errico

Commercialista responsabile
Giovanni Scoz

Soci benefattori

Mariuccia Noè Rognoni
Orsola Ricciardi Spinola
Gianluca Spinola

Soci sostenitori

Giulio Artom
Alessio Fornasetti
Anna Carla Fornasetti
Domenico Giuliani
Maria Majno
Marilù Martelli

Soci benemeriti

Alberto Mario Allemandi
Renata Barcella
Laura Bosio
Giovanni Carosotti
Bartolomeo Caserta
Carlo Dell'Acqua
Clara Dell'Acqua
Giuseppe Faina
Aldo Fiacco
Giovanni Iudica
Lorenza Sibia Iudica
Enrico Lainati
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
Daria Salvo
Mario Varaldo

Soci Ordinari

Luisa Acerbi
Carlo Ajmar
Laura Ajmar
Mario Amonte
Giovanna Arienti
Maria Luisa Arienti
Alighiera Azzini
Maria Baccalini
Giovanni Battistini
Giuseppe Califano
Sergio Canapini
Gabriella Colombo
Anna Crespi
Alfredo Cristanini
Marisa Cusinato
Maria Isabella De Carli
Luisa Donzelli
Gillo Dorfler
Landa Ferroni
Luigi Galimberti Fausson
Elisa Guagenti
Mara Gualdoni
Giuseppina Maino
Ada Mantovani
Beatrice Marangoni Kirch
Massimo Marchi
Laura Martelli

Angela Meneghetti
Mariagrazia Mercolto
Franco Merlo
Ines Mosconi
Anna Munarini Guadagnino
Liliana Mutti
Yuki Myftiu
Paolo Negrato
Markus Ophälders
Teresa Pasquali
Anna Maria Pozzetto
Beba Restelli
Antonio Roberto
Paolo Rota
Franca Sacchi
Marialuisa Sangalli
Giovanni Savoiodo
Sergio Siglienti
Desi Tinelli
Marina Vaccarini
Franca Vannotti
Luisa Vinci
Bianca Maria Zedda
Anna Zerbini

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

Fondatori di Diritto



Stato Italiano



Regione Lombardia



Milano

Comune di Milano

Fondatori Pubblici

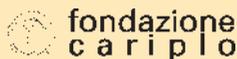


Provincia di Milano



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO

Fondatori Privati Permanenti



fondazione
cariplo



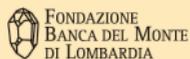
FININVEST



GENERALI



Enel



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCA POPOLARE DI MILANO



Telefonica



TOD'S

Fondatori Privati Ordinari



SEA



INTESA SANPAOLO



a2a

Fondatori Emeriti



MILANO PER LA SCALA
fondazione di diritto privato

ASSOLOMBARDA



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 Palmeri



*Il Festival è inserito nel progetto Autunno Americano,
promosso dal Comune di Milano - Cultura*

*Le mie composizioni non sono affatto "composizioni".
Si potrebbe paragonarle a una tela temporale.
Dipingo questa tela con colori musicali.*

(Morton Feldman)

Dedicato a Luciana Pestalozza, fondatrice e guida dell'Associazione, scomparsa il 28 ottobre 2012, il prossimo Festival di Milano Musica incentra la programmazione - a sei anni dalla monografia su John Cage - su un altro compositore americano, il più profondo ed emblematico nella storia degli Stati Uniti: Morton Feldman.

Di lui scrisse Wolfgang Rihm: "Tutto Feldman è sempre Arte... è arte dura come un osso, grande e incommensurabile. Morton Feldman è per me il compositore più importante degli Stati Uniti.

Nella sua bellezza senza paragoni: uno spazio per la sua involontarietà".

Feldman nasce a New York nel 1926 da una famiglia ebrea di origini russe e muore a Buffalo nel 1987.

Dopo lo studio del pianoforte con Vera Maurina-Press, allieva di Busoni, a diciotto anni comincia a studiare composizione con Stefan Wolpe attraverso il quale entra in contatto con Edgard Varèse, ma è l'incontro con John Cage nel 1950 che segna in maniera indelebile il suo futuro di compositore.

Scrivendo Feldman: "Penso che ci siano tre cose che lavorano con me: le mie orecchie, la mia mente e le mie dita. Una delle ragioni per cui lavoro al pianoforte è che mi rallenta e posso sentire molto meglio l'elemento tempo, la realtà acustica. Io sono dentro la realtà acustica: per me non esiste qualcosa come realtà compositiva".

Con queste parole, Feldman si pone come l'antesignano di un modo di comporre in polemico contrasto con la grande tradizione europea.

Tutto è differente nell'approccio compositivo di Feldman. Più che un compositore di note è un pittore di tonalità emotive che crea, istante dopo istante, assomigliando a un vecchio maestro zen che si appresti, quasi inconsapevole, a tracciare un disegno in una sorta di disorientamento della memoria. Il profondo rapporto con l'ambiente artistico newyorkese, in particolare con i pittori Philip Guston e Mark Rothko, e la passione per le trame dei tappeti orientali inducono Feldman a considerare il materiale musicale come creatura vivente, come colore e spazio, libero da strutture formali preesistenti.

Il Festival presenta alcune delle più significative composizioni di Feldman comprese tra il 1970 e il 1986, periodo dei suoi maggiori capolavori. L'inaugurazione, nella Basilica di San Simpliciano, è con Rothko Chapel, il capolavoro di Feldman, e con Via Crucis di Liszt diretti da Luigi Gaggero con l'ensemble vocale La dolce maniera.

In coproduzione con Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi nell'ambito della Stagione Sinfonica 2013-2014, laVerdi diretta da Tetsuji Honna, presenta la più celebre composizione di Feldman The Viola in My Life accanto a Takemitsu e Petruška di Stravinskij. mdi ensemble, artist in residence per il triennio 2012-2014, interpreta For Frank O'Hara di Feldman e Seven di Cage accostati a due prime assolute, di Charlotte Seither ed Emiliano Turazzi, commissioni di Milano Musica. Da segnalare la presenza di John Tilbury con lo Smith Quartet, massimi interpreti dell'opera feldmaniana, in Piano and String Quartet.

Chiude il Festival Sonatas and Interludes per pianoforte preparato di Cage con il pianista Rolf Hind e la danzatrice Silvia Bertoncelli, con la coreografia di Rui Horta, in un progetto sostenuto dal Réseau Varèse. Accanto al Festival Feldman, gli appuntamenti riservati ai "Percorsi di musica d'oggi 2013".

Al Teatro alla Scala il celebre Stadler Quartett di Salisburgo presenta due quartetti di Luciano Berio, in memoria del compositore nel decennale della scomparsa, accanto a opere di Francesconi, Janáček e Kurtág.

Per la prima volta a Milano Musica la Oslo Sinfonietta con luminose composizioni di autori baltici in prima esecuzione italiana. Continua la collaborazione con la Fondazione Spinola - Banna per l'Arte, con i Neue Vocalsolisten Stuttgart per l'esecuzione di brani di Noriko Baba e Francesco Filidei, composti sotto la guida di Salvatore Sciarrino durante il laboratorio di composizione promosso dalla Fondazione.

RepertorioZero, gruppo di compositori e musicisti in residence a Milano Musica per il triennio 2012-2014, presenta tre prime assolute con protagonisti l'elettronica, gli strumenti elettrici e automi.

Infine, Milano Musica apre al teatro musicale con L'Imbalsamatore di Giorgio Battistelli, rappresentato in due serate, in collaborazione con l'Accademia Teatro alla Scala e la regia dello stesso compositore.

Come di consueto, saranno parte integrante del Festival gli Approfondimenti e variazioni, momenti d'incontro diretto del pubblico con i protagonisti della creatività contemporanea. Otto presentazioni, concerti, incontri, saranno realizzati in collaborazione con alcune realtà milanesi di spicco: Fondazione Dragoni, Gallerie d'Italia, Museo del Novecento, Galleria d'Arte Moderna, Galleria Lia Rumma e il Conservatorio G. Verdi di Milano.

Andrea Pestalozza

I concerti saranno registrati e trasmessi da RAI RadioTre.

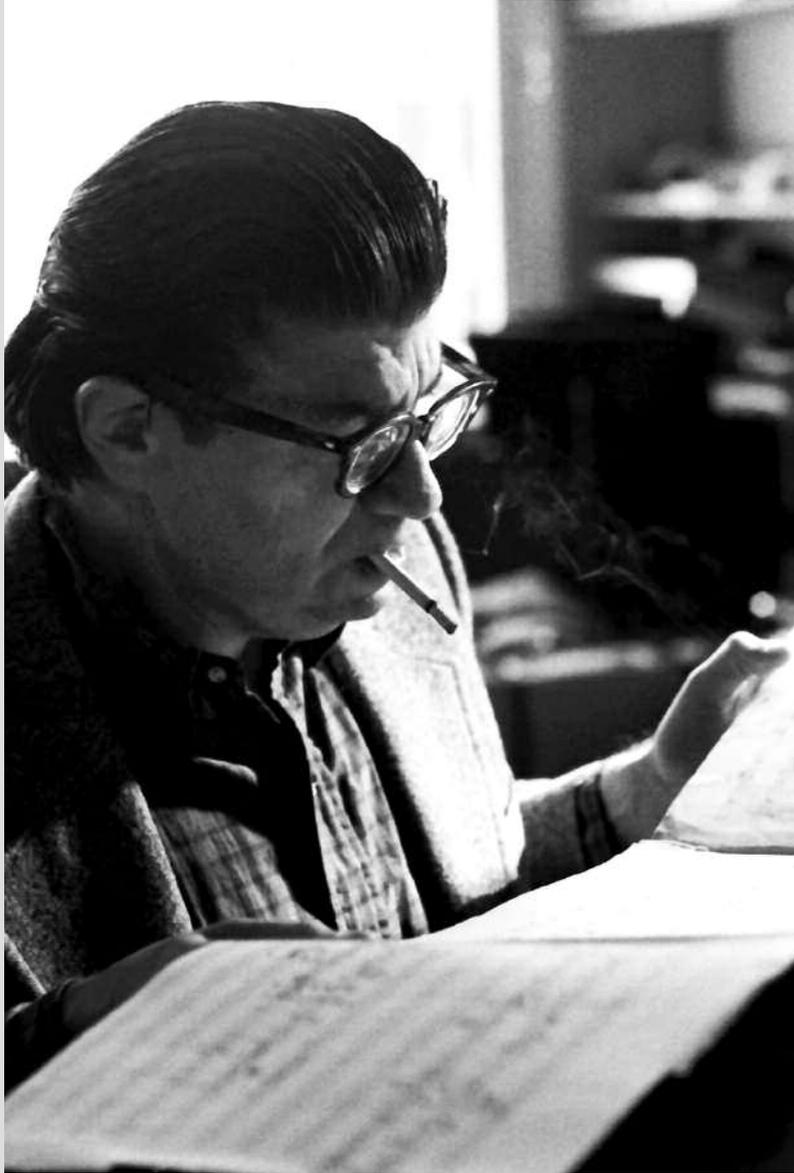


Foto Roberto Mascotti

Morton Feldman

Programma generale

1 **MORTON FELDMAN**

martedì 8 ottobre - ore 20.30
Basilica di San Simpliciano

per ricordare
Luciana Pestalozza

La dolce maniera

Luigi Gaggero, direttore
Geneviève Strosser, viola
Ljuba Moiz, pianoforte e celesta

Marcello Abbado (1926)
Ceneri
per pianoforte solo (2012)
Prima esecuzione assoluta

Morton Feldman (1926-1987)
Rothko Chapel (1971)

Franz Liszt (1811-1886)
Via Crucis (1878-79)

In collaborazione con

Intesa Sanpaolo

Teatro Elfo Puccini

Consolato Generale
degli Stati Uniti d'America
a Milano

(Testi da p. 27)

2 **MORTON FELDMAN**

venerdì 11 ottobre - ore 20
domenica 13 ottobre 2013 - ore 16
Auditorium di Milano

in coproduzione con
Fondazione Orchestra Sinfonica
e Coro Sinfonico di Milano G. Verdi
nell'ambito della Stagione Sinfonica
2013-2014

Orchestra Sinfonica di Milano
Giuseppe Verdi

Tetsuji Honna, direttore
Geneviève Strosser, viola

Morton Feldman (1926-1987)
The Viola in My Life IV (1971)

Toru Takemitsu (1930-1996)
Marginalia (1976)
Prima esecuzione italiana

Igor Stravinskij (1882-1971)
Petruška (1911)

In collaborazione con

Intesa Sanpaolo

(Testi da p. 41)

3 **MORTON FELDMAN**

mercoledì 16 ottobre - ore 20.30
Auditorium San Fedele

mdi ensemble

Morton Feldman (1926-1987)
For Frank O'Hara (1973)

John Cage (1912-1992)
Seven (1988)

Charlotte Seither (1965)
Tre acque con ombre (2013)
per violino, viola, violoncello,
clarinetto basso, pianoforte
Commissione di Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Emiliano Turazzi (1970)
Quelli che vivono (2013)
per otto musicisti e supporto
Commissione di Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

In collaborazione con

Fondazione Cariplo

MusicaAdesso

Goethe-Institut Mailand

Costume National

(Testi da p. 47)

4 PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

martedì 22 ottobre - ore 20.30
Auditorium Gruppo 24 ORE

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Carlo Gesualdo (1560 ca.-1613)
Madrigali dal libro III-VI

Noriko Baba (1972)
Gôshu (2013)
Testi dal racconto
Gôshu il violoncellista
di Kenji Miyazawa

Francesco Filidei (1973)
Dormo molto Amore (2013)

Salvatore Sciarrino (1947)
12 Madrigali (2007)

In collaborazione con

Fondazione Spinola-Banna per l'arte

Goethe-Institut Mailand

Eventiquattro - Gruppo 24 ORE

Festival Gesualdo 2013

(*Testi da p. 53*)

5 PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

venerdì 25 e sabato 26 ottobre
ore 20.30

Piccolo Teatro Studio

**Ensemble
"Giorgio Bernasconi"
dell'Accademia
Teatro alla Scala**

**Marco Angius, direttore
Riccardo Massai, attore
Giorgio Battistelli, regia
Angelo Linzalata, scene,
costumi, luci
Alvise Vidolin, live electronics**

Giorgio Battistelli (1953)

L'IMBALSAMATORE
(2001-02)

monodramma giocoso da camera
Testo di Renzo Rosso

In collaborazione con

Accademia Teatro alla Scala

Intesa Sanpaolo

Piccolo Teatro di Milano

(*Testi da p. 63*)

6 PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

lunedì 4 novembre - ore 20.30
Piccolo Teatro Studio

**RepertorioZero
Paolo Brandi, regia del suono
Livia Rado, voce
Angelo Linzalata, scene e luci**

THREE ROOMS

Filippo Perocco (1973)
ancora rode le ossa (2013)
per soprano, percussioni, violino,
viola, violoncello (con risonatori)
Commissione di Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

David Coll (1980)
*Inventions on Relevance and
Propaganda* (2013)
per percussioni e violoncello
amplificati ed elettronica
Commissione di Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Mauro Lanza (1975)
Andrea Valle (1974)
Regnum animale (2013)
per trio d'archi amplificato
e dispositivi elettromeccanici
Commissione di Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

In collaborazione con

Fondazione Cariplo

Piccolo Teatro di Milano

Finder

Costume National

(*Testi da p. 79*)

7 **MORTON FELDMAN**

giovedì 7 novembre - ore 20.30
Auditorium Gruppo 24 ORE

Smith Quartet

John Tilbury, pianoforte

Morton Feldman (1926-1987)
Piano and String Quartet (1985)

In collaborazione con

Eventiquattro - Gruppo 24 ORE

(Testi da p. 87)

8 **PERCORSI DI MUSICA D'OGGI**

lunedì 11 novembre - ore 20
Teatro alla Scala

Stadler Quartett

Luciano Berio (1925-2003)
Glosse (1997)

Quartetto per archi (1956)

Luca Francesconi (1956)
Quartetto n. 1
musica per quartetto d'archi (1977)

György Kurtág (1926)
Secreta (2011)
Musica funebre in memoria
di László Dobszay
Prima esecuzione italiana

6 Momenti Musicali op. 44

Leóš Janáček (1854-1928)
Quartetto n. 2 "Lettere intime"
(1928)

In collaborazione con

Teatro alla Scala

Intesa Sanpaolo

Forum austriaco di cultura

Arcaplanet

(Testi da p. 93)

9 **PERCORSI DI MUSICA D'OGGI**

sabato 16 novembre - ore 20.30
Auditorium di Milano

Oslo Sinfonietta

Christian Eggen, direttore

Vikintas Baltakas (1972)
(co)ro(na) (2005)
Prima esecuzione italiana

Jon Øivind Ness (1968)
My Bloody Mudfish (2013)
per ensemble
Prima esecuzione assoluta

Rolf Wallin (1957)
Onda di ghiaccio (1989)
per orchestra da camera
Prima esecuzione italiana

Kent Olofsson (1962)
Enneagram (2000-01)
per ensemble da camera
Prima esecuzione italiana

Magnus Lindberg (1958)
Corrente (1991-1992)
per ensemble

In collaborazione con

Ambasciata di Norvegia

Ambasciata di Svezia

Ambasciata di Finlandia

(Testi da p. 99)

10 **MORTON FELDMAN**

martedì 19 novembre - ore 20.30
Teatro Elfo Puccini
Sala Shakespeare

Silvia Bertoncelli, danzatrice
Rolf Hind, pianoforte
Rui Horta, coreografia, scene
e luci

DANZA PREPARATA

John Cage (1912-1992)
Sonatas and Interludes (1946/48)
per pianoforte preparato

In collaborazione con

Réseau Varèse

Teatro Elfo Puccini

MilanOltre

(Testi da p. 105)

Approfondimenti e variazioni

MORTON FELDMAN

In collaborazione con Gallerie d'Italia

Gallerie d'Italia
Sala Mattioli

sabato 19 ottobre 2013
ore 15-18

Between categories. Le tele sonore di Morton Feldman

Incontro di studi coordinato da
Gianmario Borio e Veniero Rizzardi,
con la partecipazione di
Enrico Crispolti e Francesco Tedeschi

ingresso libero
fino ad esaurimento posti

(Testo a p. 113)

MORTON FELDMAN

In collaborazione con il Conservatorio G. Verdi di Milano

Conservatorio G. Verdi
Sala Puccini

giovedì 31 ottobre 2013
ore 20.30

Spazi, superfici e fisicità del suono tra America ed Europa

**Solisti ed Ensemble
del Laboratorio di musica contemporanea
del Conservatorio G. Verdi di Milano**

Morton Feldman (1926-1987)
Three Clarinets, Cello and Piano (1971)

Edgard Varèse (1883-1965)
Density 21.5 (1936)
per flauto solo

Charles Ives (1874-1954)
The Unanswered Question (1908)
versione per ensemble

Morton Feldman
Madame Press Died Last Week at Ninety (1970)
per ensemble

Iannis Xenakis (1922-2001)
Charisma (1971)
per clarinetto e violoncello

Edgard Varèse
Octandre (1923)
per ensemble

Bruno Maderna (1920-1973)
Serenata per un satellite (1969)
per ensemble

ingresso libero

(Testo a p. 114)

MORTON FELDMAN

In collaborazione con Gallerie d'Italia

Gallerie d'Italia
Sala Mattioli

sabato 2 novembre 2013
ore 17

Francesco D'Orazio, *violino*
Giampaolo Nuti, *pianoforte*

Charles Ives (1874-1954)
Sonata n. 4 Children's Day at the Camp Meeting (1916)
per violino e pianoforte

Morton Feldman (1926-1987)
Extension 1 (1971)
per violino e pianoforte

John Cage (1912-1992)
Nocturne (1947)
per violino e pianoforte

Stefan Wolpe (1902-1972)
Form (1959)
per pianoforte

Morton Feldman
Spring of Chosroe (1977)
per violino e pianoforte

Elliott Carter (1908-2012)
Rhapsodic Musings (2001)
per violino solo

George Crumb (1929)
4 Nocturnes (Night Music II) (1964)
per violino e pianoforte

ingresso libero
fino ad esaurimento posti

(Testo a p. 115)

MORTON FELDMAN

In collaborazione con Gallerie d'Italia

Gallerie d'Italia

sabato 9 novembre 2013
ore 16-19

Ombre sonore:
Morton Feldman,
New York e l'Europa
mdi ensemble in tre concerti
introdotti da Marco Lenzi

Sala Fontana
ore 16

Feldman e la New York School
Varèse, Wolpe, Feldman,
Wolff, Brown, Cage

Sala Astratto/Concreto
ore 17

Feldman e l'Europa
Feldman, Xenakis, Clementi,
Cardew, Rihm

Sala Mattioli
ore 18

Prima e dopo Feldman
Skrjabin, Webern, Takemitsu,
Lo Curto, Feldman

ingresso libero
fino ad esaurimento posti

(Testi da p. 116)

Approfondimenti e variazioni

PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

In collaborazione con Museo del Novecento

Museo del Novecento
Palazzo dell'Arengario
Sala Arte Povera

**Ascoltare il presente
Confronti sulla musica
d'oggi**

sabato 12 ottobre 2013
ore 20.30

Tra parole e suoni
**Emiliano Turazzi
e mdi ensemble
raccontano**
Quelli che vivono (2013)
per otto musicisti e supporto

martedì 15 ottobre 2013
ore 18

Tra parole e suoni
**Charlotte Seither
e mdi ensemble
raccontano**
Tre acque con ombre (2013)
per violino, viola, violoncello,
clarinetto basso, pianoforte

ingresso libero
fino ad esaurimento posti

(Testo a p. 118)

PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

In collaborazione con Galleria Lia Rumma

Galleria Lia Rumma

martedì 29 ottobre 2013
ore 20.30

RepertorioZero

**Outside the box
Incontri con R0
oggetti sonori**

Carlo Ciceri, Andrea Valle e Angelo Linzalata
presentano **Three Rooms**
oggetti sonori, automi,
bozzetti del concerto

Francesca Verunelli (1979)
#3987 Magic Mauve (2012)
per percussioni ed elettronica

Simone Beneventi, *percussioni*

ingresso libero
fino ad esaurimento posti

(Testo a p. 119)

PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

*In collaborazione Fondazione Sergio Dragoni
Fondo Armando Gentilucci*

**Galleria d'Arte Moderna
Villa Reale, Sala da Ballo**

**giovedì 14 novembre 2013
ore 20.30**

**Il tempo sullo sfondo
Il pensiero e le opere di Armando Gentilucci
(1939-1989)**

In ricordo di Luciana Pestalozza

Testimonianze di
Giordano Ferrari e Luigi Pestalozza

mdi ensemble

Paolo Casiraghi, *clarinetto*
Lorenzo Gentili-Tedeschi, *violino*
Giorgio Casati, *violoncello*
Luca Ieracitano, *pianoforte*

Metafore del Tempo

per pianoforte

Memoria di un Gondellied

per pianoforte

Le clessidre di Dürer

per clarinetto, violino, violoncello e pianoforte

ingresso libero
fino ad esaurimento posti

(Testo a p. 120)



Foto Roberto Masotti

Morton Feldman

La musica di Morton Feldman: un'arte di graduale e finissima transizione

Richard Wagner definì, in una celebre lettera a Mathilde Wesendonck, la propria musica come un'arte di graduale e finissima transizione¹; tale definizione fa emergere l'allontanamento dalla concezione formale del Classicismo, che era fondata su una netta strutturazione delle unità tematiche e un'elaborazione orientata teleologicamente. Il riferimento immediato di questa definizione è il secondo atto di *Tristan und Isolde*, in cui Wagner si era posto il problema di trovare una mediazione tra diversi stati d'animo, espressi di volta in volta con specifiche forme sonore. Tuttavia tale visione implicava anche un ripensamento del decorso temporale nel suo insieme, che ora appariva come un flusso continuo: le strutture tematiche (i periodi) potevano distendersi, contrarsi ed embriarsi. La definizione ha goduto di un notevole favore nella pubblicistica, come dimostra la perifrasi di Theodor W. Adorno per il sottotitolo della monografia su Alban Berg: «Il maestro del minimo passaggio».² Il filosofo individuava nella tecnica compositiva di Berg la tendenza a conciliare il principio dell'elaborazione tematica, rappresentato emblematicamente dalla musica da camera di Beethoven e fondamentale per la scrittura di Schönberg, con quello della graduale trasformazione delle figure; la concezione di un'articolazione sciolta e mutevole si ripercuoteva nella configurazione stessa dei temi bergiani, che Adorno considerava come campi di possibilità combinatoriali. Morton Feldman ha realizzato l'idea di una 'graduale e finissima transizione' in modo peculiare e insieme radicale, ideando forme musicali che si definiscono e ridefiniscono a ogni istante, impiegano figure e *pattern* anziché motivi, neutralizzano il decorso lineare mediante ripetizioni locali, associazioni di elementi, sovrapposizioni di componenti parziali e riapparizioni a media o lunga distanza di figure precedentemente esposte. Si tratta di una 'rivoluzione copernicana' che impone nuove modalità di esecuzione e ascolto. Tuttavia, a dispetto del considerevole salto stilistico, la musica di Feldman mantiene un sottile legame con il mondo romantico.

Le tracce del Romanticismo sono difficilmente percettibili a un primo ascolto di quella musica, che sembra gravitare liberamente in un campo di oggettività sonora senza alcun riferimento a modelli storici. Si possono però intuire prendendo in considerazione le composizioni risalenti alla fase di studio – ad esempio *First Piano Sonata*, *Preludio* e *Self-Portrait* – oppure i riferimenti ai com-

positori romantici che compaiono sporadicamente nei suoi scritti. È ai primi due insegnanti di Feldman, Vera Maurina-Press (pianoforte) e Wallingford Riegger (composizione), che va ascritto il merito di avere trasmesso l'eredità romantica. Maurina-Press era stata allieva di Ferruccio Busoni ed Emil von Sauer; tra i suoi studenti vi era anche Morton Erstrin, diventato poi celebre per le sue interpretazioni del repertorio ottocentesco da Chopin a Skrjabin. Dal canto suo Riegger, prima di frequentare un corso di perfezionamento a Berlino (1907-1910), compì studi presso Percy Goetschius, un compositore e teorico che aveva contribuito a diffondere negli Stati Uniti l'approccio alla forma musicale inaugurato da Adolf Bernhard Marx.³ Se a ciò si aggiunge che il secondo e più autorevole docente di composizione di Feldman fu Stefan Wolpe, che aveva studiato composizione presso Franz Schreker e intrattenuto rapporti con Anton Webern, si delinea un quadro culturale più preciso nel quale collocare la sua formazione. Si può affermare che il paesaggio sonoro del Romanticismo rappresentò l'impressione originaria della musica nel giovane Feldman. Pochi ma significativi commenti su Schubert riguardano proprio questo paesaggio. Nel 1965, a proposito della Fantasia a quattro mani in Fa minore, Feldman rileva: «Il peso della melodia, qui, è tale, che non si riesce a localizzare dove sia, o da dove venga».⁴ In una lezione tenuta a Middelburg (Paesi Bassi) nel 1985 egli si sofferma nuovamente su questo pezzo e sull'assenza di ancoramento delle sue melodie; il loro situarsi in un luogo indeterminabile appare come la cifra originaria della scrittura musicale che sta al centro della propria ricerca.⁵ Il quesito quasi paradossale che Feldman pone alla fine del suo ragionamento e che poi approfondisce citando il tema principale della Sonata in La maggiore D 664 – «Perché i suoi [di Schubert] pezzi in maggiore si ascoltano come se fossero in minore?» – è indicativo di un ripensamento del rapporto tra espressione e trattamento del materiale. La musica strumentale di Schubert rappresenta peraltro la prima testimonianza di un lavoro su periodicità e ripetizione che sfugge alle norme della morfologia classica e mira alla costruzione del tempo come dimensione primaria della musica e del suo ascolto.

Nel 1951, Feldman assistette a una conferenza di Wolpe alla Yale University dal titolo "Spatial Relations, Harmonic Structures, and Shapes", alla quale seguì l'esecuzione di *Seven Pieces for Three*

Pianos. Una lettura del testo, che purtroppo risulta smarrito, sarebbe utile alla comprensione dei fondamenti della poetica di Feldman, visto che egli stesso indica in *shape* (figura) il nucleo attorno al quale si cristallizzò l'influsso del maestro.⁶ La parola inglese *shape* traduce quella tedesca *Gestalt*, un concetto fondamentale negli scritti di Schönberg. Tutto però lascia pensare che Wolpe lo intendesse in modo diverso dal capofila della Scuola di Vienna e che tale differenza offra indizi per distinguere le loro linee di orientamento. In un frammento destinato al trattato *Il pensiero musicale e la logica, tecnica e arte della sua presentazione* Schönberg definisce la *Gestalt* come una struttura costituita da uno o più motivi, che ricorre in diverse formulazioni durante il pezzo; la sua condizione preliminare è quella di possedere 'proprietà caratteristiche', cioè successioni intervallari e una configurazione ritmica particolarmente marcate.⁷ È proprio questa individuazione della *Gestalt* nel complesso ritmico-intervallare a venir meno nella concezione di Wolpe. Il suo concetto di *Gestalt* è segnato dall'esperienza che egli fece nel Bauhaus, tra l'altro frequentando le lezioni di Johannes Itten e Paul Klee. Wolpe ha concepito la forma mediante processi di associazione e anche drastica giustapposizione di elementi differenti; simmetria, asimmetria, proporzione, opposizione sono le istanze qualificanti della *Gestalt*.⁸ In modo simile opera Feldman con i suoi complessi sonori: la *Gestalt* può essere il risultato di una trasformazione, che si stabilizza transitoriamente, oppure rappresentare la sostanza di un *pattern* destinato a essere ripetuto un certo numero di volte. In una conferenza introduttiva sulle tendenze emergenti nella musica statunitense, tenuta nel 1956 presso gli Internationale Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, Wolpe si esprime in questi termini: «Ci sono pezzi di Morton Feldman, la cui poesia consiste nel dissolvimento del materiale sonoro. Il suo interesse è rivolto a superfici sottilissime al limite dell'impossibile, a un residuo di *Gestalten* appena afferrabile a distanza. [...] Qui il materiale viene plasmato nel flusso della sua riproduzione spontanea. [...] Nell'ambito della musica non strutturale ogni suono è un'unità cogente e convincente. Renderlo funzionale è compito del compositore».⁹ Nella gran parte delle trattazioni sulla musica della seconda metà del XX secolo, Feldman viene associato a Cage e alla sua presunta 'scuola', i cui principali affiliati sarebbero Earle Brown, David

Tudor e Christian Wolff. Nella diffusione della loro musica in Europa, che avvenne in diversi luoghi e contesti nel corso degli anni Cinquanta, si produsse l'immagine di un gruppo compatto che rappresentava un punto di vista alternativo al pensiero seriale. Tuttavia il concetto di scuola – che presuppone il riconoscimento di un maestro, il suo svolgere funzioni didattiche e l'adesione degli allievi ai suoi principi – è inadeguato per definire questo gruppo. In particolare la convinzione che la poetica e la pratica compositiva di Feldman discendano da quelle di Cage appare piuttosto fuorviante. Feldman è stato il primo a sperimentare con notazioni non tradizionali (a partire da *Projection I* per violoncello, 1950) e questi lavori hanno sicuramente fatto da battistrada per le cosiddette 'partiture grafiche' di Cage. Le loro innovazioni in campo semiografico perseguivano però obiettivi diversi: Feldman mirava a definire decorati articolati nel tempo nei quali alcuni parametri (che variavano a seconda del pezzo) fossero fissati in modo approssimativo, ma non intendeva creare nuove forme di interazione tra partitura ed esecutore. Inoltre, sebbene queste partiture siano caratterizzate da momenti di apertura formale o gestione variabile del tempo, non si può dire che siano guidate dal principio di indeterminazione, che è invece fondamentale in Cage.¹⁰ Le unità formali che Feldman definisce mediante la notazione (suoni, figure e *pattern*) conservano un'identità che sarebbe pregiudicata da un trattamento genuinamente aleatorio. Egli ha lavorato con notazioni di questo tipo fino a *The King of Denmark* (1964), alternandole a partiture in notazione tradizionale; ciò mostra che le nuove grafie sono per lui correlate a problemi compositivi che non ogni pezzo pone. Pertanto esse rappresentano un episodio importante nell'evoluzione stilistica di Feldman, ma non ne costituiscono la cifra estetica. Vi sono altri due altri ambiti in cui i due compositori sono stati accostati: la particolare attenzione prestata al silenzio e la spersonalizzazione dell'atto compositivo. Lo studio comparato delle loro opere fa emergere che anche questi ambiti sono declinati in modo diverso. In Feldman il silenzio è simile allo sfondo di un quadro, una presenza costante che diventa tangibile nel momento in cui spariscono gli oggetti sonori; la componente sociale di messa in questione delle pratiche comunicative dominanti, che si manifesta con tutta evidenza nel celebre '4'33"' di Cage, è estranea alla sua poetica. Diversamente da Cage, Feldman non

ha mai inteso sottrarsi al principio dell'autonomia su cui si fonda la musica d'arte della modernità occidentale. Il procedere omogeneo di sonorità a dinamica ridotta, prive di una gestualità riconducibile al repertorio espressivo della musica tonale (e di gran parte della musica post-tonale) e restie a ogni deformazione del timbro 'naturale' degli strumenti, può destare l'impressione che egli aderisca alla critica del soggetto compositivo espressa da Cage nelle sue opere non meno che nei suoi scritti. Tuttavia questa impressione è errata: Feldman non mira a prendere distanza dalla composizione come atto intenzionale.¹¹ Se si esamina la sua produzione nella sua graduale evoluzione, si nota invece una costante preoccupazione a creare una nuova modalità espressiva, che si dispiega nei processi temporali estesi, nelle trasformazioni graduali, nella configurazione di campi ripetitivi e negli inattesi ritorni di figure o singoli suoni. Il concentrarsi sugli intervalli e sulle altezze assolute – altro elemento di distinzione rispetto a Cage – può essere interpretato come uno dei veicoli di questa riduzione dell'orizzonte linguistico.

L'occasione del primo incontro tra Cage e Feldman ha assunto nella pubblicistica un carattere legendario. Il 26 gennaio 1950 Dimitri Mitropoulos dirigeva un concerto orchestrale alla Carnegie Hall il cui programma prevedeva, oltre all'Ouverture di *Anacréon, ou l'Amour fugitif* di Cherubini, al Quinto Concerto per pianoforte di Beethoven e alle *Danze sinfoniche* di Rachmaninov, anche la Sinfonia op. 21 di Anton Webern. Infastidito dalle rumorose manifestazioni di diniego da parte del pubblico, Feldman abbandonò la sala appena terminata l'esecuzione; nei corridoi incontrò Cage, che ancora non aveva conosciuto di persona, e si rivolse a lui dicendo "Bellissimo, vero?"; i due decisero di cominciare a frequentarsi.¹² A prescindere dalla sua valenza simbolica, questo evento segnala il marcato interesse dei due compositori per la musica di Webern – un interesse che in quella fase storica era peraltro condiviso dai colleghi europei.¹³ Nel complesso quadro della ricezione di Webern si può effettivamente individuare un approccio distintivo di Cage e del suo circolo; la programmazione di un recital di David Tudor al Black Mountain College nel 1951, in cui le Variazioni op. 27 comparivano accanto ai *Fünf Klavierstücke* op. 23 di Schönberg, al *Battle Piece* di Wolpe, alla Seconda Sonata di Pierre Boulez, a un estratto di *Music of Changes* di Cage nonché

a composizioni di Feldman, Wolff e Vladimir Woronoff, ci mette sulla traccia di questa peculiarità. Tre anni prima, sempre al Black Mountain College, Cage aveva pronunciato un discorso introduttivo a un concerto che aveva in programma *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)* di Erik Satie e i *Drei kleine Stücke* op. 11 di Webern. Del viennese affermò: «I suoni di Webern sono multicolori. La sua forma è statica e frammentaria. Il suo metodo è quello dell'invenzione continua».¹⁴ Staticità e frammentarietà sono i concetti che stanno alla base della ricezione di Webern nel circolo di Cage; *Piece for Violin and Piano* di Feldman (1950) ne è la testimonianza più diretta.¹⁵ Il breve scritto di Wolff, pubblicato nel volume monografico su Webern della rivista *Die Reihe*, completa il quadro insistendo sul rapporto tra linearità e spazialità.¹⁶ Se si mettono a confronto le considerazioni di Cage e Wolff con la tecnica compositiva di Feldman, più ancora che con gli sporadici riferimenti a Webern presenti nei suoi scritti, il piano dell'interesse appare nuovamente orientato alla *Gestalt* e al correlato concetto di simmetria. Le figure di Feldman riprendono di quelle weberniane non solo il carattere fugace ma spesso anche la struttura intervallare, caratterizzata dall'ampio uso di intervalli cromatici (settima maggiore e nona minore) e dalla sua eventuale combinazione con intervalli consonanti. Tuttavia Feldman, in coerenza con la sua critica al principio di variazione di Schönberg, elimina la tendenza delle figure a evolversi nel tempo; egli predilige una disposizione spaziale – in parte implicita nella tecnica stessa di Webern – nella quale le figure ripiegano in continuazione su se stesse pur non apparendo mai nella medesima conformazione (a eccezione dei *pattern* ripetitivi). Anche la fissazione degli intervalli sui registri, altro procedimento che lo collega a Webern, va interpretato alla luce del rapporto che la *Gestalt* intrattiene con lo spazio e la simmetria.¹⁷ Nel più importante lavoro teorico di Feldman, "Crippled Symmetry", si trova un ulteriore riferimento a Webern; esso riguarda lo *Spiegelbild* ovvero la configurazione a specchio di canoni o sezioni formali. Questo artificio rappresentava un motivo di interesse diffuso nell'ambito dei compositori chiamati 'post-weberniani', ma in Feldman assume un carattere precipuo. La tendenza dell'ultimo Webern a formare delle strutture a specchio, la cui seconda metà riproduce

solo in parte le caratteristiche della prima, fu sicuramente uno dei punti di partenza o perlomeno di riferimento per la concezione di ‘simmetria zoppicante’, la quale d’altro canto è imparentata con il rapporto tra simmetria e asimmetria su cui rifletteva Wolpe.¹⁸ Feldman ha attuato diverse strategie per ottenere queste costruzioni sonore sghembe, a metà strada tra forme evolutive e staticità. Una di queste è la determinazione di una successione di battute a diverso metro, con cui il compositore stabilisce il profilo di una pagina dell’autografo o una sezione di un pezzo. Questi gruppi di battute dalla metrica cangiante non mirano a fissare un sistema di accenti, ma fungono piuttosto da involucro temporale e insieme ‘griglia’ visiva entro cui collocare le *Gestalten*. Tra i suoi precedenti Feldman cita la prima parte di *Intégrales* di Edgard Varèse, in cui l’emissione della nota La# preceduta dall’acciaccatura Re-Sol# si ripropone per 13 volte consecutive con durate globali e articolazioni interne sempre diverse: un processo iterativo senza ritorno dell’identico. Tuttavia la nozione di ‘simmetria zoppicante’ riguarda anche le figure e i ‘pensieri verticali’, agendo tanto a livello locale quanto su lunga distanza. Come i temi di Berg di cui parlava Adorno, le *Gestalten* di Feldman sono complessi di elementi che nel prosieguo del pezzo possono riapparire in svariate combinazioni. Il campo delle possibili trasformazioni è ampio: dalle modifiche cromatiche di una o due altezze di un aggregato all’inversione di un intervallo, dallo spostamento di alcune componenti nell’assetto metrico della battuta alla riproposizione della *Gestalt* in nuova disposizione ritmica. Tutte queste operazioni sono sottoposte a un dosaggio straordinario, geniale nel senso autentico, delle relazioni temporali, che consente a Feldman di immettere i suoi ‘personaggi’ sonori in un percorso onirico, ponendo costantemente l’ascoltatore a confronto con le proprie capacità cognitive e mnemoniche.

La musica di Feldman rappresenta il più affascinante esempio del rapporto che l’arte del suono intrattenne con quella figurativa nella seconda metà del XX secolo.¹⁹ Insieme a Varèse, Wolpe e Cage, egli era tra i compositori che frequentavano assiduamente l’Artists’ Club dell’Ottava Strada, il ritrovo dei maggiori rappresentanti dell’Espressionismo astratto.²⁰ Feldman mantenne relazioni continuative con i pittori, alcuni dei quali vengono menzionati nei titoli di sue com-

posizioni: *For Franz Kline* (1962), *De Kooning* (1963), *Piano Piece (to Philip Guston)* (1963), *Rothko Chapel* (1971) e *For Philip Guston* (1984). I suoi scritti sono attraversati da una profonda riflessione sui rapporti tra le due arti; spesso ricorre l’affermazione che gli stimoli essenziali per l’individuazione della propria poetica provennero dai pittori.²¹ In uno di essi egli formula l’idea di ‘esperienza astratta’, che costituisce una preziosa chiave per la comprensione della sua opera.²² L’astratto, oggetto di tale esperienza, attraversa la storia delle arti (per la musica Feldman accenna a Beethoven e Schubert) ma emerge in modo programmatico solo nella fase che egli qualifica con l’epiteto ‘dopo la modernità’. Esso si sottrae a ogni definizione e persino a una descrizione di tipo associativo; è ‘un’emozione che i filosofi hanno mancato di classificare’.²³ L’‘esperienza astratta’ sta in rapporto di tensione con l’immaginazione, la quale prolunga e articola i suoi stimoli in riferimento al mondo delle cose: «L’immaginazione fornisce risposte senza metafore. L’esperienza astratta è una metafora senza risposte».²⁴ Essa si riferisce alla realtà nella forma del mistero, dunque è ineffabile e si sottrae alla rappresentazione. Questo è il nucleo concettuale attorno al quale gravita l’interesse di Feldman per le creazioni dell’Espressionismo astratto: un mondo iconico che non ha una diretta controparte nella realtà, ma provoca nel fruitore stati emozionali e un’immaginazione cinetica quasi per riflesso, grazie alla dinamica realizzata sulla tela; l’assetto prudenziale della riflessione quasi impedisce a Feldman di ammettere che alla fine essa si capovolge nuovamente in realtà come esercizio di una diversa percezione del mondo. Questa dialettica del negativo è importante perché, tra le altre cose, palesa un significativo punto di tangenza con l’opera di Samuel Beckett, lo scrittore al quale Feldman si è sentito più legato – è su un testo di Beckett che egli compose la sua unica opera per le scene: *Neither* (1976-77). Visto nella prospettiva della presentificazione del mistero, il triangolo Feldman-Beckett-Rothko rimanda al ‘carattere di enigma’ dell’opera d’arte che Theodor W. Adorno ha teorizzato negli ultimi anni della sua vita.²⁵ Anche in Feldman l’orizzonte culturale dell’ebraismo si intreccia con uno sguardo spregiudicato ma anche incondizionato sulla vita *hic et nunc*.

Gianmario Borio

¹ Cfr. Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 11, hrsg. von Martin Dürer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1999, p. 329 (lettera del 29.10.1859).

² Cfr. Theodor W. Adorno, *Alban Berg. Il maestro del mini-passaggio*, a cura di Paolo Petazzi, Milano: Feltrinelli, 1983, in particolare pp. 14-15. Cfr. anche Id., “Attualità di Wagner”, in Id., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, a cura di Gianmario Borio, Torino: Einaudi, 2004, pp. 67-69.

³ Tra i vari trattati pubblicati da Goetschius vanno segnalati in particolare: *The Homophonic Forms in Musical Composition*, New York: Schirmer, 1898; *Lessons in Music Form. A Manual of Analysis of All the Structural Factors and Designs Employed in Musical Composition*, Boston: Oliver Ditson Company, 1904; *The Larger Forms of Musical Composition*, New York: Schirmer, 1915.

⁴ Morton Feldman, “L’angoscia dell’arte” (1965), in Id., *Pensieri verticali*, a cura di B.H. Friedman, Milano: Adelphi, 2013, p. 69.

⁵ Cfr. Morton Feldman, “Middelburg Lecture”, in *Morton Feldman (Musik-Konzepte 48/49)*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text+kritik, 1986, p. 38. Cfr. anche Christian Kemper, “Schubert und Morton Feldman”, in *Musik & Ästhetik 1/4* (1997), pp. 22-35.

⁶ Cfr. Morton Feldman, “Conversation about Stefan Wolpe”, in *Morton Feldman Says*, ed. by Chris Villars, London: Hyphen Press, 2006, p. 98.

⁷ Cfr. Arnold Schönberg, *Il pensiero musicale*, a cura di Francesco Finocchiaro, Roma: Astrolabio-Ubaldini, 2011, pp. 144-145.

⁸ Cfr. Dora A. Hanninen, “Understanding Stefan Wolpe’s Musical Forms”, in *Perspectives of New Music 40/2* (2002), pp. 8-66. Cfr. anche Ead., “Feldman, Analysis, Experience”, in *Twentieth Century Music 1/2* (2004), pp. 225-251.

⁹ Stefan Wolpe, “Über neue (und nicht so neue) Musik in Amerika”, in *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. Br.: Rombach, 1997, vol. 3, p. 214.

¹⁰ Nell’articolo “Predeterminato/Indeterminato” (in Feldman, *Pensieri verticali*, cit., pp. 77-80) emergono, malgrado il tono solidale, importanti distinzioni rispetto a Cage.

¹¹ Cfr. Feldman, “L’angoscia dell’arte”, cit., pp. 71-74.

¹² Cfr. Morton Feldman, “Note di copertina” (1962), in Id., *Pensieri verticali*, cit., p. 42. In una lettera del febbraio 1950 Cage scrive a Boulez: “La Sinfonia op. 21 di Webern è stata la nostra musica per questa stagione, per quanto mi riguarda” (Pierre Boulez, John Cage, *Corrispondenza e documenti*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, rivista da Robert Pienickowski, edizione italiana a cura di W. Edwin Rosasco, Milano: Archinto, 2006, p. 100).

¹³ Cfr. Gianmario Borio, “L’immagine ‘seriale’ di Webern”, in *L’esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cu-

ra di Gianmario Borio e Michela Garda, Torino: EDT, 1989, pp. 185-203; Id., “Analisi come processo di appropriazione storica. Webern e il circolo di Darmstadt”, in *Anton Webern. Un punto, un cosmo*, a cura di Mauro Casadei Turroni Monti, Lucca: LIM, 1998, pp. 47-91.

¹⁴ Cfr. John Cage, “Defense of Satie”, in *John Cage*, ed. by Richard Kostelanetz, New York: Praeger, 1970, p. 82.

¹⁵ Cfr. David W. Bernstein, “‘Re-forming’ Musical Time: Webern and the New York School”, contributo al convegno *Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert: Neue Perspektiven* (Basilea, 24-26 novembre 2011), di prossima pubblicazione nella collana *Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe* (Wien: Lafite). È interessante notare che le *Six Melodies* di Cage del 1950 sono scritte per quello stesso duo, per cui peraltro Feldman nel 1982 comporrà *For John Cage*.

¹⁶ Cfr. Christian Wolff, “Movement”, in *Die Reihe 2* (1955), pp. 61-63.

¹⁷ In un’intervista a Martine Cadieu, Feldman si è definito “il figlio illegittimo di Webern” (Martine Cadieu, “Morton Feldman – Waiting”, in *Morton Feldman Says*, cit., p. 39). Per una critica alla concezione di spazio in Webern cfr. Morton Feldman, “Una vita senza Bach e Beethoven” (1964), in Id., *Pensieri verticali*, cit., p. 58.

¹⁸ L’idea di uno specchio deformato, che si stabilisce mediante la modificazione di alcuni elementi della seconda metà di una forma retrograda, è fondamentale in opere come *Canti per tredici* di Luigi Nono e il *Quartetto in due tempi* di Bruno Maderna.

¹⁹ Cfr. Gianmario Borio, “Morton Feldman e l’Espressionismo astratto”, in *Itinerari della musica americana*, a cura di Gianmario Borio e Gabrio Taglietti, Lucca: LIM, 1996, pp. 119-134, ora anche in: <http://www.cnvill.net/mfborio.htm>; Marco Lenzi, *L’estetica musicale di Morton Feldman*, Milano/Lucca: Ricordi/LIM, 2009, pp. 139-180.

²⁰ Per una panoramica esaustiva cfr. *The New York Schools of Music and Visual Arts*, ed. by Steven Johnson, New York/London: Routledge, 2002.

²¹ Cfr., in particolare, Morton Feldman, “Dopo il modernismo” (1967), “Tra le categorie” (1969) e “Un caro saluto all’Ottava Strada” (1971), in Id., *Pensieri verticali*, cit., pp. 115-129, 134-141 e 145-155.

²² Questa definizione compare in “Dopo il modernismo”. La traduttrice rende “Abstract Experience” con “Esperienza dell’Astratto” (*Pensieri verticali*, cit., p. 124); io invece preferisco mantenere la dizione originaria, per quanto possa suonare eccentrica.

²³ Ivi, p. 124.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cfr. Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di Gretel Adorno e Rolf Tiedemann, Torino: Einaudi, 1975, in particolare pp. 200-229.



Foto Vico Chamla

Luciana Pestalozza

Basilica di San Simpliciano

martedì 8 ottobre 2013, ore 20.30

La dolce maniera

Luigi Gaggero, direttore
Geneviève Strosser, viola
Ljuba Moiz, pianoforte e celesta
François Hagenmuller, percussione

per ricordare
 Luciana Pestalozza

Co-realizzazione:
 Ensemble L'imaginaire, Strasbourg

Si ringrazia il Teatro dell'Elfo per il prestito delle
 due tele realizzate da Ferdinando Bruni
 in occasione dello spettacolo "Rosso"
 di John Logan, regia di Francesco Frongia

TEATRO DELL'ELFO
 elfo
 puccini

In collaborazione con

INTESA  **SANPAOLO**

con il patrocinio di



Consolato Generale
 degli Stati Uniti d'America
 a Milano

Marcello Abbado (1926)

Ceneri

per pianoforte solo (2012)

Prima esecuzione assoluta

5'

Morton Feldman (1926-1987)

Rothko Chapel (1971)

30'

Franz Liszt (1811-1886)

Via Crucis (1878-79)

30'

Introduzione

Statio I Gesù è condannato a morte.

Statio II Gesù porta la sua croce.

Statio III Gesù cade per la prima volta.

Statio IV Gesù incontra la sua santa Madre.

Statio V Simone di Cirene aiuta Gesù a portare
 la croce.

Statio VI Santa Veronica.

Statio VII Gesù cade per la seconda volta.

Statio VIII Le donne di Gerusalemme

Statio IX Gesù cade per la terza volta.

Statio X Gesù viene spogliato.

Statio XI Gesù viene inchiodato alla croce.

Statio XII Gesù muore sulla croce.

Statio XIII Gesù viene tolto dalla croce.

Statio XIV Gesù viene deposto nella tomba.

In collaborazione con RAI-RadioTre
 (Trasmissione in differita)

Marcello Abbado, *Ceneri* (2012)

All'inizio del concerto "per ricordare Luciana Pestalozza" (anima, fondatrice e sostegno del festival di Milano Musica, che senza di lei non sarebbe nato e non esisterebbe), si ascolta *Ceneri* di Marcello Abbado, una pagina pianistica datata 28 novembre 2012 e costruita sul nome LUCIANA. Le lettere musicali del nome sono solo C (do) e A (la); per ricavare le altre note l'autore ha dovuto valersi di un criterio personale (come è spesso accaduto nella storia della musica). In tutto il pezzo l'interprete non si serve della tastiera: si contrappongono in costante alternanza le sonorità delle corde percosse con una bacchetta di legno a quelle delle corde strisciate con un gancio di ferro (anche nell'episodio centrale di un recente Concerto per due pianoforti e orchestra Marcello Abbado è ricorso a queste sonorità pianistiche non convenzionali, in un contesto peraltro del tutto diverso e dal carattere luminoso).



Marcello Abbado

Le sette note del nome sono eseguite all'inizio nel registro più grave del pianoforte percuotendo le corde con una bacchetta di legno, e ritornano per tre volte, sempre nello stesso registro. Le quattro enunciazioni del "nome" si alternano con i glissati ottenuti strisciando le corde. Di volta in volta questi si spostano verso l'acuto fino all'estremo limite superiore. Con questo gesto si evoca poeticamente un viaggio, un percorso, il fluire delle ceneri attraverso le acque di un fiume verso il mare.

Morton Feldman, *Rothko Chapel* (1971)

«Rothko scoprì che per mantenere viva la superficie non occorreva attivarla con la ritmica vitalità di un Pollock; che la superficie poteva esistere come una sorta di strano, enorme, monolitico orologio solare, sul quale il mondo esterno riflette un significato diverso, un diverso respiro». Così scriveva Morton Feldman nel 1969, in *Between Categories*, una riflessione sul rapporto pittura-musica in una prospettiva non convenzionale, quella di un musicista nella cui poetica è centrale la nozione di "superficie" nel suo legame con il suono e il tempo. Verso la fine dello scritto si legge: «La mia ossessione per la superficie è il soggetto della mia musica. In questo senso, le mie composizioni non sono affatto delle "composizioni". Le si potrebbe chiamare tele temporali, sulla quali stendo per così dire la tinta di fondo della musica. Ho imparato che quanto più ci si accanisce a comporre o a costruire, tanto più si impedisce che il Tempo Indisturbato diventi la metafora organizzatrice della musica [...]. Quanto a me preferisco pensare che il mio lavoro si situi *tra le categorie*. Tra il Tempo e lo Spazio. Tra la pittura e la musica. Tra la costruzione e la superficie della musica».

Non sorprende che il rapporto con Mark Rothko (1903-1970) sia stato per Feldman decisivo, e non solo perché si è portati ad associare immediatamente con la sua musica la staticità delle vibratili superfici del pittore americano. Anche dal punto di vista delle proporzioni, dell'estensione nel tempo Feldman ebbe a citare le dimensioni dei quadri di Rothko e il modo in cui questi ne intuiva la necessità.

Tuttavia proprio *Rothko Chapel*, l'unico pezzo di Feldman che porta nel titolo il nome dell'artista, ha nell'opera del compositore un posto partico-

Foto Baresaghi

lare. Due collezionisti di Houston, John e Dominique de Menil commissionarono a Rothko grandi tele destinate alle pareti di una cappella che intendevano far costruire. Tra il 1965 e il 1967 Rothko dipinse tre trittici e cinque tele singole per una cappella che il primo architetto incaricato, Philip Johnson, rinunciò a costruire per dissensi con il pittore sullo spazio che doveva accoglierne i dipinti e sul modo di farvi entrare la luce. Howard Barnstone e Eugene Aubry gli subentrarono lavorando a stretto contatto con Rothko e facendogli approvare ogni dettaglio di una semplice struttura ottagonale. L'edificio non era ancora pronto nel giorno in cui Rothko si tolse la vita (25 febbraio 1970). Fu inaugurato un anno dopo, il 26 febbraio 1971, alla presenza di rappresentanti di diverse religioni, perché si volesse farne un ecumenico luogo di contemplazione e meditazione per "uomini e donne di tutte le fedi, o di nessuna fede", come sottolinea Feldman nel suo testo (1976) su *Rothko Chapel*, il pezzo che i

coniugi de Menil gli commissionarono nel 1971 perché fosse eseguito nella cappella l'anno dopo. La partitura per viola, celesta, percussioni, coro, soprano e contralto, porta la data "maggio 1971". La prima esecuzione ebbe luogo nella cappella il 9 aprile 1972. In quella occasione Feldman scrisse una breve nota di programma, dove si leggeva fra l'altro:

«Ho cercato di creare una musica che percorra la linea sottile tra il carattere astratto di ogni arte e il desiderio emotivo che si trova in tutto ciò che deve essere "umano". Il coro simboleggia l'astrattezza dell'arte, la viola l'esigenza di espressione umana. Solo alla fine dell'opera ho pensato a Rothko e al suo amore per la melodia. Qui, come in un collage, ho inserito una melodia di carattere ebraico che avevo scritto una trentina di anni fa».

Già in queste poche frasi si indica una prospettiva diversa per il coro e per l'orchestra, divergenti



Morton Feldman

nelle dimensioni stilistiche che li caratterizzano. La dichiarata attenzione all'espressione non fa sempre parte della poetica di Feldman, e altrettanto va detto per l'attenzione alla dimensione melodica, qui evocata in nome dell'amore che per questa nutriva Rothko. Merita infine attenzione l'allusione al collage. Nel 1976, in occasione della prima registrazione del pezzo, Feldman scrisse un testo più ampio, che fu ripubblicato tra i suoi scritti (anche nella raccolta italiana *Pensieri verticali*, dalla cui traduzione mi sono un poco discostato). Dopo aver sottolineato che *Rothko Chapel* era un pezzo pensato per un preciso spazio, ne descrive l'articolazione ponendo in luce alcuni caratteri che non sempre hanno trovato posto nella sua poetica. In altra sede, in una intervista, aveva osservato che c'erano molti riferimenti extramusicali, reminiscenze, "fatti di ogni genere [...], non accadrà più".

«In larga misura la scelta degli strumenti (per ciò che riguarda forze impiegate, equilibrio, timbro) fu influenzata dallo spazio della cappella e dai dipinti. L'immaginario (*imagery*) di Rothko va dritto fino al bordo della sua tela, e io volevo ottenere lo stesso effetto con la musica - volevo cioè che permeasse l'intero spazio di forma ottagonale e non che fosse ascoltata da una certa distanza. Il risultato è molto simile a quello di una registrazione - il suono è più vicino, più a contatto con l'ascoltatore - di quanto non sia in una sala da concerto. Il ritmo complessivo dei dipinti come Rothko li aveva disposti creava una continuità ininterrotta. Mentre con i dipinti era possibile ripetere colore e dimensione senza diminuire l'interesse drammatico, avevo l'impressione che la musica richiedesse un fluire di sezioni fortemente contrastate. L'immagine che avevo era quella di una processione immobile, non dissimile dai fregi dei templi greci.

Le sezioni si potrebbero caratterizzare così: 1 un inizio declamatorio piuttosto lungo; 2 una più statica sezione "astratta" per coro e campane tubolari; 3 un interludio motivico per soprano, viola e timpani; 4 una conclusione lirica per viola con accompagnamento di vibrafono, cui si aggiunge poi il coro con effetto di collage.

In *Rothko Chapel* ci sono alcuni riferimenti personali. La melodia del soprano, per esempio, fu scritta nel giorno dell'ufficio funebre di Stravinskij a New York. La melodia quasi ebraica suonata dalla viola alla fine fu scritta quando avevo 15 anni. Alcuni intervalli nel corso del pezzo hanno un accento sinagogale. C'erano altri riferimenti che ora ho dimenticato».

Non è difficile individuare al semplice ascolto le quattro sezioni menzionate da Feldman; mentre è più arduo interpretare il loro rapporto con il "ritmo complessivo" e la "continuità ininterrotta" del ciclo dei quattordici dipinti di Rothko, che nella cappella come in altri lavori degli ultimi anni era incline a esplorare tinte molto scure, e a valersi di forme rettangolari, di contorni netti rinunciando alle "nuvole di colore" dai confini sfumati che caratterizzano molti suoi dipinti. Sui lati dell'ottagono sono disposti tre trittici e cinque tele singole, in tutto quattordici dipinti. Due dei tre trittici hanno l'elemento centrale lievemente sollevato in modo da suggerire una forma di croce. Superfici nere monocrome sono in alcune tele bordate di porpora cupo. Il ritmo complessivo e la continuità di cui parla Feldman si realizzano in questo Rothko con diverse gradazioni di tinte scure o scurissime.

Il percorso musicale di Feldman sembra includere elementi autobiografici e si vale di elementi meno "astratti", evocando situazioni espressive diverse e differenti concezioni del tempo, statico nelle fasce sonore del coro, lineare nello svolgersi, ad esempio, della melodia dell'ultima sezione. Secondo Steven Johnson, che ha dedicato un ampio saggio a *Rothko Chapel* (in "Perspectives of New Music", 1994 n. 2), il compositore ritenne che per evocare musicalmente i "moods", le situazioni espressive della cappella, fosse necessario uno stacco stilistico dalle sue consuetudini; ma tale stacco rientra in una precisa fase della ricerca di Feldman, nella quale non gli sono estranei il recupero di ben definite figure melodiche, la presenza di una certa varietà dinamica con "crescendo" e "diminuendo", e l'interesse per il collage. Basta pensare ai quattro pezzi della serie *The Viola in my life* del 1970-71.

La prima sezione di *Rothko Chapel*, la più lunga, occupa la prima metà del pezzo e non è soltanto "declamatoria", come la definisce Feldman. Riunisce caratteri eterogenei: ci sono le frasi ben definite della viola (che costruisce a poco a poco anche grandi archi, gesti quasi espansivi), ci sono gli interventi del soprano e quelli, più statici, del coro, e altro ancora. Dopo oltre 14 minuti si approda alla seconda sezione.

La seconda è senza dubbio la sezione più vicina a Rothko nel suo carattere statico e astratto. Per oltre tre minuti (da battuta 211 a 242) soprani e contralti divisi intonano un solo accordo, che non è però del tutto immobile: ognuna delle do-

dici parti ha sempre la stessa nota nello stesso registro, ma la intona con durate e pause diverse, e la distribuzione delle durate e delle pause è calcolata con sottigliezza in modo da suscitare l'effetto di una superficie monocroma increspata dalla successione delle pennellate, animata al suo interno da una sorta di vibrazione. Questa superficie inoltre è punteggiata da accordi delle campane tubolari.

Quando le voci tacciono, la viola inizia la terza sezione con un disegno simile a quello con cui aveva concluso la prima. La terza sezione è dominata dal lirismo delle linee melodiche del soprano e della viola, ma è conclusa da un breve e statico episodio corale. Nella quarta e ultima sezione, semplici e uniformi disegni del vibrafono formano l'accompagnamento della melodia della viola, la melodia "quasi ebraica" che Feldman ricorda di aver composto a 15 anni. Con essa si alternano statici accordi del coro (con vibrafono e celesta) ed è il coro a concludere. L'alternanza tra momenti statici e momenti dove è determinante il fluire melodico, quindi tra modi differenti di concepire il tempo, con diverse gradazioni intermedie, è un aspetto importante di *Rothko Chapel*. Quanto all'effetto di collage di cui Feldman parla a proposito dell'inserimento della melodia "quasi ebraica" accanto al coro nell'ultima sezione, va ricordata una intervista del 1980 in cui egli dichiarò che l'idea gli era venuta pensando ai fotomontaggi di Bob Rauschenberg, con l'intenzione di usare una melodia al modo in cui Rauschenberg metteva una foto sulla tela. «Ma ora sento che in musica non funziona allo stesso modo». Crea in ogni caso un effetto particolare, di sospeso straniamento.

Franz Liszt, *Via Crucis* (1878-79)

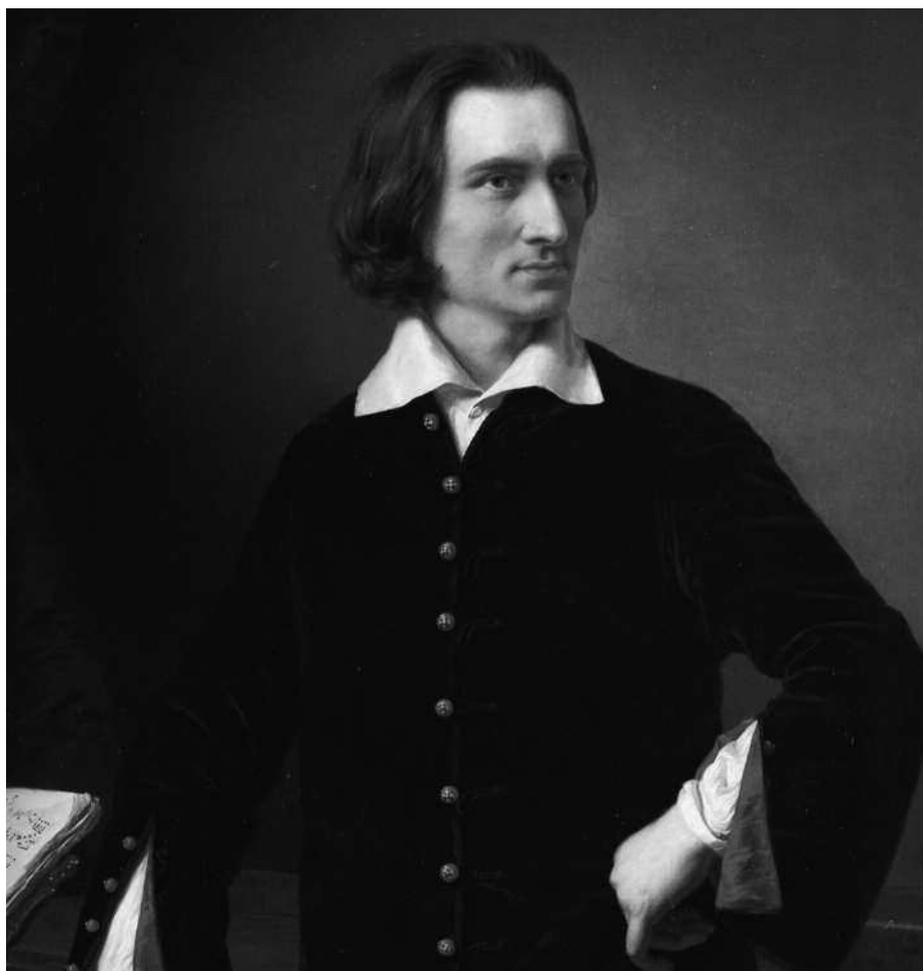
Fra le opere di Liszt di ispirazione sacra la *Via Crucis* è una delle più originali e personali, apparentemente accessibile a una vasta divulgazione per l'estrema sobrietà dei mezzi impiegati, eppure sconvolgente, tanto lontana dalla facile semplicità che fu ignorata per mezzo secolo (come altri aspetti della produzione tarda dell'autore). Liszt vi lavorò soprattutto nel 1878 a Roma (il progetto e qualche abbozzo sono anteriori) e la portò a termine a Budapest nel 1879 (alla fine della partitura si legge la data 26 febbraio 1879). Viveva ormai da quasi un decennio una *vie trifurquée*, un vita che egli chiamava "triforcuta" perché aveva i suoi centri in Roma, Weimar e Budapest e comportava frequenti viaggi tra queste tre città. In precedenza, tra il 1861 e il 1869, aveva soggiornato a lungo a Roma, dove si era recato insieme alla principessa Carolyne von Sayn-Wittgenstein, nata Iwanowska (cui era legato dal 1847), nella speranza (frustrata) di scioglierne il vincolo matrimoniale (la principessa rimase finalmente vedova nel 1864; ma Liszt nel 1865 prese gli ordini minori, senza poi divenire sacerdote).

Godeva della simpatia di Pio IX, che lo chiamava "il mio Palestrina". Non divenne però il Palestrina del secolo XIX, non ebbe alcun incarico ufficiale, e nessuno volle dare spazio alla sua aspirazione a riformare la musica sacra cattolica. Ci sarebbe stato bisogno di un coraggio e di una apertura che nessuno possedeva, né nella gerarchia ecclesiastica, né nel movimento ceciliano (per la rinascita della musica sacra). La sorte della *Via Crucis* è una clamorosa conferma della solitudine di Liszt nell'ultima parte della sua vita: di fatto la scrisse per se stesso, per una dolorosa esigenza spirituale, come solitaria meditazione, forse anche identificandosi nella sofferenza di chi porta una croce. Nel 1884 Liszt offrì all'editore Pustet di Regensburg la *Via Crucis*, *Septem Sacramenta* e *Rosario*. Non chiedeva alcun compenso: "La questione degli onorari è secondaria. Non scrivo queste composizioni per denaro, ma spinto dall'ardente esigenza di un cuore cattolico". Pustet era l'editore del movimento ceciliano. I tre lavori furono rifiutati, e la *Via Crucis* fu eseguita per la prima volta a Budapest nel 1929 e data alle stampe nel 1936. Nella prefazione alla partitura Liszt ricorda fra l'altro l'emozione provata assistendo a Roma a

una Via Crucis nel Colosseo, “il cui suolo è imbevuto del sangue dei martiri”, ed esprime il desiderio di ascoltare là, con un harmonium, la sua musica: «Sarei felice se un giorno là si potessero udire questi suoni, che pure rendono solo debolmente l'intima emozione da cui fui compenetrato, quando in ginocchio insieme alla pia processione più di una volta ripetei le parole *O crux ave, spes unica!*» Avrebbe dovuto interessare i seguaci del movimento ceciliano la proposta di una partitura lontana dalle “grandi” opere sacre del periodo centrale della maturità, composta per mezzi limitati, per coro (con brevi e semplici interventi di voci soliste) e organo o pianoforte (l'alternativa prevista da Liszt lo spinse a scrivere per esteso le parti dei due strumenti, talvolta identiche, talvolta con sottili varianti accuratamente definite). In questo concerto si adotta la versione con pianoforte, da molti ritenuta, credo con ragione, la

più immediatamente vicina al pensiero di Liszt, che prevede peraltro anche versioni per pianoforte solo, per organo, per pianoforte a 4 mani. Nella sua “francescana” povertà la *Via Crucis* rinuncia a ogni complessità contrappuntistica e potrebbe sembrare immediatamente accessibile. Ma i caratteri ascetici della scrittura della *Via Crucis* non possono essere visti come il frutto di una mera volontà di semplificazione, e il suo linguaggio presenta aspetti inquietanti ed enigmatici, nella sconcertante varietà come nella prosciugata, talvolta estrema rarefazione.

La varietà è frutto di scelte assolutamente libere (e in ciò lontane dalle tesi dei “ceciliani”), che comprendono anche un sottile gioco di allusioni a diverse dimensioni storiche della tradizione sacra. I brevi testi intonati in parte delle quattordici “stazioni” (alcune sono strumentali) furono scelti da Carolyne von Sayn-Wittgenstein. Nel



Franz Liszt

brano introduttivo le prime battute strumentali presentano il tema detto “della croce”, poi si cita un inno gregoriano, *Vexilla regis prodeunt* con la sua melodia, seguito da *O crux, ave*, dove trovano posto brevi momenti di imitazione, riferimento appena accennato alla grande tradizione polifonica. La prima stazione, “Gesù è condannato a morte”, è affidata al pianoforte; ma la concludono le parole di Pilato che si proclama innocente del sangue del giusto che è stato condannato. La seconda è anch’essa strumentale, interrotta da sei battute del baritono che canta “Ave crux!”. Le stazioni che evocano le tre cadute di Cristo (III, VII e IX) sono molto simili, ognuna con una seconda parte che cita la prima strofa dello *Stabat Mater*. Ci sono due corali della tradizione liturgica luterana. Nella Stazione VI, “Sancta Veronica”, il celebre corale “O Haupt voll Blut und Wunden” è un omaggio a Bach (basti pensare all’uso che ne fece nella *Matthäuspassion*), filtrato con sensibilità particolare. Un’inquietudine cromatica caratterizza il secondo corale, “O Traurigkeit, o Herzeleid” che fa parte della XII stazione, la più lunga, quella della morte di Cristo. Il cromatismo si spinge fino alla atonalità nella tormentata Stazione IV, dove il primo accordo è un grumo dissonante. Anche in altre pagine il rovello espressivo si lega a intenso cromatismo, ad esempio nella Stazione VIII, evocante il dolore delle donne di Gerusalemme. Così la ricerca più personale di Liszt si

affianca alla citazione gregoriana e a diverse allusioni alla grande tradizione sacra.

Forse ancora più enigmatico e sconvolgente è l’ascetismo sonoro, la dolorosa rarefazione della scrittura pianistica, in cui la ricerca lisztiana sul suono si riduce ai mezzi più spogli ed essenziali, con esiti che fanno pensare alle più cupe meditazioni pianistiche degli ultimi anni. Dopo le infinite magie, le innumerevoli intuizioni timbriche, i sortilegi, la stupefacente ricchezza di invenzioni, la ricerca di Liszt sul suono si volge a una dimensione scarnificata, prosciugata, alla rinuncia ascetica, a uno scavo dove la nuda linea, un accento, una pausa si caricano di significato. Alla *Via Crucis* seguiranno, fra l’altro, la cupa desolazione di *Unstern!*, i disegni ostinati di uno studio sui grigi come *Nuages gris* (1881), la spettrale barca-rola della *Lugubre gondola* (1882). Nell’ultima stazione della *Via Crucis* (Gesù viene deposto nella tomba) si inizia e si finisce ripetendo il tema “della croce”, e prima della conclusione, sulle ultime parole, “Ave crux!”, Liszt sembra rievocare, “dolcissimo” e in *pianissimo*, un qualche momento consolatorio della fase centrale della maturità, del tipo di *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, come se citasse se stesso. Ma, osserva Piero Rattalino a questo proposito, Liszt cita: «un se stesso disincarnato e trasfigurato, [...] un se stesso che non trionfa più sul male...».

Paolo Petazzi

Franz Liszt

Via Crucis

testo a cura della principessa Carolyne von Sayn-Wittgenstein

- 1**
Einleitung
(Introduzione)
Vexilla Regis prodeunt;
fulget Crucis mysterium,
qua vita mortem protulit,
et morte vitam protulit.
Impleta sunt quae concinit
David fideli carmine,
dicendo nationibus:
Regnavit a ligno Deus.
Amen.
O Crux ave, spes unica,
hoc Passionis tempore!
Piis adauge gratiam,
reisque dele crimina.
Amen.
- 2**
Statio I
Jesus wird zum Tode verdammt.
(Gesù è condannato a morte).
Pilatus: Innocens ego sum a sanguine justis hujus.
- 3**
Statio II
Jesus trägt sein Kreuz.
(Gesù porta la sua croce).
Ave, ave Crux!
- 4**
Statio III
Jesus fällt zum ersten Mal.
(Gesù cade per la prima volta).
Jesus cadit.
Stabat Mater dolorosa
juxta Crucem lacrymosa
dum pendebat Filius.
- 5**
Statio IV
Jesus begegnet seiner heiligen Mutter.
(Gesù incontra la sua santa Madre).
- 6**
Statio V
Simon von Kyrene hilft Jesum das Kreuz tragen.
(Simone di Cirene aiuta Gesù a portare la croce).
- 7**
Statio VI
Sancta Veronica
O Haupt voll Blut und Wunden,
voll Schmerz und voller Hohn,
O Haupt, zum Spott gebunden
mit einer Dornenkron!
O Haupt, sonst schön gezieret
mit höchster Ehr' und Zier,
jetzt aber höchst beschimpfet,
gegrüßet sei'st du mir!
*(O capo pieno di sangue e ferite,
pieno di dolore e derisione,
o capo cinto per beffa
con una corona di spine!
O capo, prima abbellito
col più alto onore e ornamento,
ma ora tanto oltraggiato,
abbi il mio saluto!)*
- 8**
Statio VII
Jesus fällt zum zweiten Mal.
(Gesù cade per la seconda volta).
Jesus cadit.
Stabat Mater dolorosa
juxta Crucem lacrymosa
dum pendebat Filius.
- 9**
Statio VIII
Die Frauen von Jerusalem
(Le donne di Gerusalemme)
Jesus: Nolite flere super me, sed super vos ipsas
flete, et super filios vestros!

10

Statio IX

Jesus fällt zum dritten Mal.
(*Gesù cade per la terza volta*).

Jesus cadit.

Stabat Mater dolorosa
juxta Crucem lacrymosa
dum pendeat Filius.

11

Statio X

Jesus wird entkleidet.
(*Gesù viene spogliato*).

12

Statio XI

Jesus wird ans Kreuz geschlagen.
(*Gesù viene inchiodato alla croce*).

Crucifige, crucifige!

13

Statio XII

Jesus stirbt am Kreuze.
(*Gesù muore sulla croce*).

Jesus: Eli, Eli, lama sabachtani? In manus tuas
commendo spiritum meum. Consummatum est.

O Traurigkeit, o Herzeleid,
ist das nicht zu beklagen?

Gott des Vaters einz'ges Kind
wird zu Grab getragen.

O Traurigkeit, o Herzeleid!

(*O tristezza, o pena del cuore,
non mi devo forse lamentare?*)

*L'unico Figlio di Dio Padre
viene portato alla tomba.*

O tristezza, o pena del cuore!)

14

Statio XIII

Jesus wird vom Kreuz genommen.
(*Gesù viene tolto dalla croce*).

15

Statio XIV

Jesus wird ins Grab gelegt.
(*Gesù viene depresso nella tomba*).

Ave Crux, spes unica,
mundi salus et gloria,
auge piis justitiam,
reisque dona veniam.

Ave Crux.

(traduzione dal tedesco di Olimpio Cescatti)

Luigi Gaggero

Momento fondamentale per la formazione di Luigi Gaggero (Genova, 1976) è l'incontro con Andrea Pestalozza, che lo porta allo studio appassionato della musica contemporanea. Dopo aver studiato cimbalom con Márta Fábrián e aver ottenuto il diploma di perfezionamento in percussioni alla Hochschule für Musik Hanns Eisler di Berlino sotto la guida di Edgar Gugges e Rainer Seegers, tiene concerti in tutta Europa (Philharmonie di Berlino, Prinzregententheater di Monaco, deSingel ad Anversa, Royal Festival Hall di Londra, Konserthuset di Göteborg, Teatro alla Scala di Milano, Biennali di Venezia e Salisburgo, Milano Musica), in Cina e a New York (Carnegie Hall).

Suona regolarmente con le più importanti orchestre europee (Berliner Philharmoniker, Münchner Philharmoniker, Münchener Kammerorchester, Philharmonia Orchestra di

Londra, Filarmonica della Scala di Milano, Radio Filharmonisch Orkest Holland, Orchestre du Théâtre de La Monnaie di Bruxelles) e i principali ensemble di musica contemporanea (Contrechamps, Itinéraire, Ensemble Modern, MusikFabrik, Scharoun), sotto la direzione di direttori quali Abbado, Barenboim, Boulez, Harnoncourt, Jordan, Muti, Nagano e Rattle.

Il suo CD recital 'Un brin de bruyère' pubblicato da Stradivarius ha vinto i 5 diapason. Importanti compositori del nostro tempo quali Ambrosini, Francesconi, Gervasoni, Hosokawa, Lanza, Solbiati, Yeznikian gli hanno dedicato loro opere.

In qualità di direttore si dedica soprattutto all'interpretazione del repertorio barocco e contemporaneo, dirigendo diverse formazioni, fra cui La dolce maniera, di cui è anche direttore artistico e con la quale ha appena pubblicato per Stradivarius un CD dedicato al Quarto Libro dei Madrigali a Cinque Voci di Claudio Monteverdi. Luigi Gaggero è professore di cimbalom e direttore dell'Ensemble di Musica Contemporanea presso il Conservatoire e l'Académie Supérieure de Musique di Strasburgo.



Foto Anil Eraskan

Luigi Gaggero

Geneviève Strosser

Dopo avere studiato viola a Strasburgo nella classe di Claude Ducrocq, ha seguito l'insegnamento di Serge Collot e di Jean Sulem al Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (Premier Prix à l'unanimité et cycle de perfectionnement), si è poi perfezionata nelle masterclass di Nobuko Imai, Bruno Giuranna, Yuri Bashmet, Franco Donatoni, György Kurtág. Suona regolarmente con vari ensemble di musica contemporanea: Ensemble InterContemporain, London Sinfonietta, Klangforum Wien, Contrechamps, sotto la direzione di Pierre Boulez, Peter Eötvös, Heinz Holliger, tra gli altri. Fino al 2000 è stata membro dell'Ensemble Modern di Francoforte. Ha suonato con la Chamber Orchestra of Europe sotto la direzione di Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt, Carlo Maria Giulini, Georg Solti, ed è stata membro del Quartetto Vellinger di Londra. Interpreta il repertorio classico della musica da camera con partner quali Gordan Nikolitch, Jean-Guihen Queyras, Muriel Cantoreggi, Antje Weithaas, Felix Renggli. È regolarmente invitata come viola solista dall'Orchestre de Chambre



Geneviève Strosser

d'Auvergne, dall'Orchestra della BBC di Cardiff, dall'Orchestre de Cadaqués (Catalogna), dall'Orchestre de La Monnaie di Bruxelles, dalla Philharmonia Orchestra di Londra, dalla Royal Scottish National Orchestra. Si esibisce in festival musicali quali Berliner Festwochen, Festival di Salisburgo, Ars Musica, Agorá, Wien Modern, Davos, Witten nonché al Concertgebouw di Amsterdam, Kammermusiksaal dei Wiener Philharmoniker, Queen Elisabeth Hall e Wigmore Hall di Londra, Mégaron di Atene, WDR di Colonia, Carnegie Hall di New York e, come solista, con Orchestra del Gewandhaus di Lipsia, Orchestra della Radio di Hilversum (Olanda), Orchestra della Radio di Stoccarda, Orchestra Filarmonica di Strasburgo, Orchestra del Bayerischer Rundfunk di Monaco, Orchestra della Radio di Francoforte e Orchestra SWR di Friburgo.

Il suo repertorio solistico comprende i più importanti lavori scritti per viola nel XX secolo; lavora accanto a compositori di oggi: Stefano Gervasoni e Hughes Dufourt le hanno dedicato un Concerto per viola; ha partecipato alla creazione di numerosi lavori di Georges Aperghis e suona nelle sue musiche di scena (Commentaires e Machinations).

Parallelamente alla sua attività di interprete, è titolare del certificato attitudinale per l'insegnamento, e ha insegnato Quartetto d'archi al Trinity College of Music di Londra. Nel 2004 è stata nominata professore di viola alla Musikhochschule di Basilea. Il suo disco dedicato alla Sonata per viola di Ligeti, apparso nel 2011, è stato preceduto da registrazioni di Viola-Viola di George Benjamin nonché da brani per viola solista di Georges Aperghis.

Ljuba Moiz

Di ascendenza russo-ungherese, si è formata nelle principali istituzioni musicali europee, studiando pianoforte, composizione, direzione d'orchestra presso l'Universität Mozarteum Salzburg, la Musikhochschule Lübeck e l'Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, dove ha conseguito il Diploma di Solista e per la Performance della Musica Contemporanea. Ultima allieva di Martha del Vecchio, si è perfezionata con Aloys Kontarsky, György Sándor, unico allievo di Béla Bartók, e il compositore György Kurtág, con i quali ha approfondito lo studio sull'intima connessione tra suono, gesto ed espressione. Ha inoltre partecipato a masterclass con Salvatore Sciarrino e Andrea Pestalozza. Svolge un'intensa attività concertistica internazionale in importanti stagioni musicali come Salzburg Festspiele,

Schleswig-Holstein Musik Festival, Società del Quartetto di Milano, Festival delle Nazioni di Città di Castello, e in importanti teatri come il Concertgebouw di Amsterdam, Teatro alla Scala, Sala Verdi di Milano, Wiener Saal di Salisburgo. Ha ricevuto apprezzamenti e consigli da parte di Murray Perahia, András Schiff e Radu Lupu per la forza creativa e la resa poetica delle sue interpretazioni. Tiene masterclass in conservatori e università musicali internazionali; parallelamente si dedica alla composizione e all'arte figurativa. Ha registrato per Classic FM, Austrian Radio ORF ed è stata ospite dei programmi radiofonici Grammelot, Scatola Sonora, e La Stanza della Musica su RAI Radio3Suite. Incide per Dynamic e Limenmusic web TV of Music and Arts. Il suo CD "Playing with Infinity" è stato inserito dalla Dvořák Society for Czech and Slovak Music nel catalogo internazionale dei principali interpreti di Leóš Janáček.



Ljuba Moiz

La dolce maniera

La dolce maniera nasce come ensemble vocale specializzato nell'interpretazione della musica del XVII e del XXI secolo; il gruppo è in residenza permanente al Conservatorio di Strasburgo, dove Luigi Gaggero e Silvana Torto sono docenti.

Il nome de La dolce maniera, nel suo doppio significato, è già il programma estetico: da un lato, la ricerca permanente di una 'maniera dolce', legata a una grandissima attenzione per la prosodia e lo splendore anche fonetico della poesia italiana; dall'altro, invece, la rappresentazione dell'"amato manierismo", e dunque la resa dei chiaroscuri, dei colori vividi e dell'incisiva teatralità caratteristici di una gran parte della musica italiana dei secoli XVI e XVII. Un'altra caratteristica de La dolce maniera è quella di interpretare il repertorio madrigalistico

utilizzando delle partiture ritrascritte appositamente che, proponendo un'innovativa organizzazione della metrica, pur rispettando tutti i dettagli dei manoscritti originali, contribuiscono a un'interpretazione fresca e vivace di questa musica, dando particolare rilievo all'aspetto ritmico e al contrappunto.

Le qualità interpretative del giovane ensemble lo hanno rapidamente portato a esibirsi in importanti festival europei e hanno ispirato compositori come Ambrosini, Antignani, Gervasoni, Maestri, Politano, Solbiati e Yeznikian a scrivere dei nuovi madrigali per LDM.

LDM ha appena pubblicato per Stradivarius un CD dedicato al Quarto Libro dei Madrigali di Monteverdi.

Soprani
Cécile Lohmuller
(primo soprano solo)*
Yukie Sato (secondo soprano solo)*
Ogulgian Karryeva*
Sarah Hauss**
Ann-lise Rosio**
Barbara Zanichelli**

Mezzosoprani
Silvana Torto (solo)*
Candice Carmalt*
Carmen Fabbiano*
Maria Denami**
Alessandra Gardini**
Alice Rossi**

Tenori
Stéphan Olry*
Cory Knight *

Baritoni
Benoît Rameau (solo)*
Xavier Bazoge (solo)*
Alvaro Vallés*
Laurent Koehler*

* Liszt e Feldman
** Feldman



Foto Amil Erastian

La dolce maniera



Foto Roberto Mascotti

Morton Feldman

Orchestra Sinfonica di Milano
Giuseppe Verdi

Tetsuji Honna, *direttore*
Geneviève Strosser, *viola*

Auditorium di Milano

venerdì 11 ottobre 2013, ore 20

domenica 13 ottobre 2013, ore 16

Morton Feldman (1926-1987)
The Viola in My Life IV (1971) 20'

Toru Takemitsu (1930-1996)
Marginalia (1976) 13'
 Prima esecuzione italiana

Igor Stravinskij (1882-1971)
Petruška (1911) 34'

venerdì 11 ottobre 2013, ore 18.30

Feldman e The Viola in My Life
 incontro con Alfonso Alberti,
 pianista e musicologo

In coproduzione con
 Fondazione Orchestra Sinfonica
 e Coro Sinfonico di Milano
 Giuseppe Verdi
 nell'ambito della Stagione Sinfonica 2013-2014

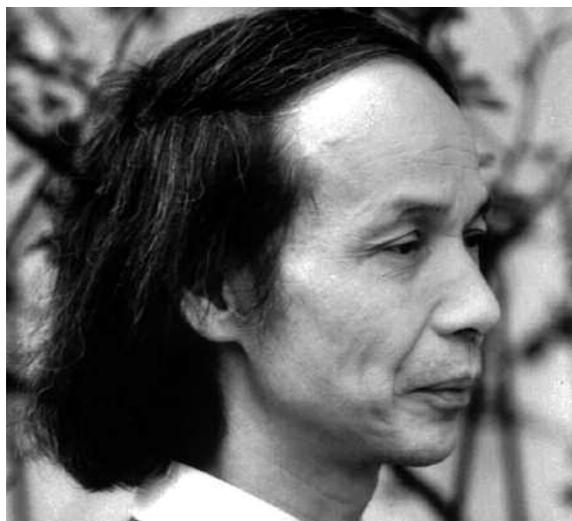
 **laVerdi**

in collaborazione con

INTESA  **SANPAOLO**

In collaborazione con RAI-RadioTre
 (Trasmissione in differita)

Morton Feldman scrisse *The Viola in My Life I-IV* (1970-71) per Karen Phillips. Il ciclo consiste di quattro composizioni che utilizzano la viola con diverse combinazioni strumentali: un ensemble (*I e II*), il pianoforte (*III*), l'orchestra (*IV*). In una nota di programma Feldman presenta così l'ultimo pezzo: «Il disegno compositivo è piuttosto semplice. Contrariamente alla maggior parte della mia musica, il ciclo completo *The Viola in My Life I-IV* comporta una notazione convenzionale per quanto riguarda le altezze e le durate. Avevo bisogno delle esatte proporzioni temporali sottostanti il graduale e leggero crescendo caratteristico di tutti i suoni con la sordina che la viola emette. Questo è l'aspetto che ha determinato la sequenza ritmica degli eventi. *The Viola in My Life IV* fu commissionato dalla Biennale di Venezia per il Festival del 1971. Si può descrivere questo pezzo come una traduzione orchestrale del materiale usato nei tre precedenti pezzi da camera. La mia intenzione era di pensare alla melodia e a frammenti di motivi – un po' come Robert Rauschenberg usa la fotografia nella sua pittura – e di sovrapporre questo a un mondo sonoro statico più caratteristico della mia musica». Le parole di Feldman toccano alcuni aspetti essenziali: il ritorno a una precisa determinazione metrica e melodica come condizione essenziale all'esistere stesso di oggetti e gesti musicali alla deriva in un tempo fluttuante; lo statuto di ciclo che implica il riproporsi, anche nell'ultimo pezzo, di motivi dei brani precedenti; i crescendo delle note della viola con sordina intesi quali lievi aperture di prospettiva in una musica che tende a configurarsi come superficie. La suggestione incantatoria delle ripetizioni gestuali e



Toru Takemitsu

dei ritorni melodici riflette un'atmosfera sospesa («Sempre $\pm = 63$. Molto tranquillo. Tutti gli attacchi al minimo, senza alcun senso di battuta» è l'indicazione in testa alla partitura, completata l'8 marzo 1971) e la dimensione antilineare e spiraleforme del tempo sembra dare voce – come si coglie dal titolo e accade di frequente in Feldman – a riposte risonanze autobiografiche. La viola, strumento per sua natura poco appariscente, suona con la sordina e in modo assolutamente antivirtuosistico: canta anche, talora, ma più spesso respira, sospira, sussurra nel variegato ambiente onirico proiettato dall'orchestra. In questo contesto si staglia il passaggio in cui, a circa due terzi del pezzo, la viola – caso unico nel ciclo – toglie la sordina e trascina l'orchestra in un grande crescendo e poi l'epilogo in *fortissimo* suggellato da un accordo del pianoforte e da due note solistiche. La prima esecuzione avvenne a Venezia il 16 settembre 1971 con Karen Phillips alla viola, l'Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F. e la direzione di Marcello Panni.

Come altri lavori di Toru Takemitsu *Marginalia* (1976) trae il titolo da un'opera omonima del poeta Shūzo Tagikuchi (1970). La partitura orchestrale (datata luglio-ottobre 1976) manifesta l'elaborata differenziazione armonica e timbrica acquisita dallo stile di Takemitsu negli anni Settanta e sottolineata nelle note per l'esecuzione: «la cosa più importante in questo pezzo è che tutti gli esecutori dell'orchestra dovrebbero ascoltarsi gli uni con gli altri; in modo particolare i legni, gli strumenti a tastiera, le arpe e le percussioni come in un complesso da camera». Decisivo, per la concezione di *Marginalia*, è l'impiego di due diverse forme di notazione: come scrive l'autore in testa alla partitura, «in questo pezzo sono state usate due diverse notazioni: quella proporzionale indeterminata e quella convenzionale determinata». La logica formale dell'opera consiste appunto nell'alternarsi di sezioni articolate in battute e sezioni in cui la scansione metrica è sospesa e la durata di ogni frase è soltanto suggerita: il rapporto tra le due tipologie di sezione potrebbe corrispondere a quello tra un testo e il suo commentario. Nelle sezioni non misurate tendono a prevalere arpe e percussioni (come nell'episodio di straordinaria suggestione poco dopo l'inizio, dove vari 'effetti speciali' evocano l'immagine sonora «Calma spaziosa – Specchio d'acqua»), mentre in quelle misurate si profilano fantasmatiche figure di valzer (che ricordano *La valse* o *Jeux*) condotte prevalentemente



Igor Stravinskij

dalla disposizione in *voicings* degli archi. L'enigmatica coesistenza, tipica in Takemitsu, di sperimentazione modernista e richiami alle tradizioni (occidentale e orientale) nel segno di una timbrica e una gestualità strumentale raffinatissima si alimenta qui di sonorità delicate e poetiche, increspature, lievitazioni e improvvise eruzioni inscritte in una temporalità discontinua e ineffabile, che sembra voler inseguire e catturare il flusso libero di un sogno. Composta per il 50° anniversario dell'Orchestra Sinfonica della Radiotelevisione di Stato Giapponese (Nippon Hōsō Kyōkaiō) la partitura è dedicata a quest'orchestra e al suo direttore Hiroyuki Iwaki, che ne realizzarono la prima esecuzione a Tokyo il 10 ottobre 1976.

Fu grazie all'*Oiseau de feu* (1910) che Igor Stravinskij diventò un protagonista della scena musicale parigina e, dunque, europea. Di lì a poco sarebbero nati gli spunti per il secondo e il terzo lavoro destinati ai Ballets Russes, rispettivamente *Petruška* e *Le sacre du printemps*. Nelle *Chroniques de ma vie* (1935-36) il compositore racconta che all'origine di *Petruška* ci fu un pezzo da concerto per pianoforte, associato all'immagine di un burattino scatenato: Petruška, irriverente e malinconico, irascibile e innamorato, umiliato e soccombente, «l'immortale e infelice eroe di tutte le fiere, di tutti i paesi». Sergej Djagilev propose a Stravinskij di ripensare il lavoro in senso coreografico, coinvolgendo quindi nella stesura del soggetto Aleksandr Benois. Conservato l'abbozzo pianistico per il secondo quadro, Stravinskij completò la partitura tra l'autunno del 1910 e la primavera del 1911. Il soggetto, che rispecchia gli

ideali di valorizzazione e rinnovamento della tradizione culturale russa propugnati da Djagilev nell'ambito del balletto modernista, si caratterizza per l'intreccio di elementi realistici e fantastici, con la vicenda di amore e morte delle tre marionette animate dalla magia del Ciarlatano (*Petruška*, la Ballerina, il Moro) che si profila in primo piano sullo sfondo della fiera della Settimana grassa (l'ambientazione è nella San Pietroburgo nel 1830). Disperatamente innamorato e geloso della Ballerina, *Petruška* finisce assassinato dal Moro. Al centro della concezione teatrale e narrativa si colloca l'ambiguità inquietante dei tre personaggi principali, la cui natura è a un tempo marionettistica e umana. A partire da questi aspetti – il rapporto tra sfondo e primo piano, la duplice natura dei personaggi principali – Stravinskij sviluppò una drammaturgia musicale modernissima, basata sulla molteplicità delle prospettive e sullo straniamento. S'articolano e coesistono così diversi piani rappresentativi: anzitutto la piazza, il fondale che comprende vari spettacoli e situazioni e, al suo interno, il teatrino del Ciarlatano dove agiscono le marionette (i due piani s'intersecano nel quarto quadro, con la morte di *Petruška* tra la folla), ma alla fine, quando il fantasma del protagonista si rivolge al pubblico con uno sberleffo, anche la sala stessa in cui avviene la rappresentazione. Ai due piani della piazza e del teatrino, che seguono una propria struttura temporale, corrispondono tipologie compositive differenziate: musica sgargiante sostanziata da effetti spettacolari e dalla citazione di melodie popolari che riproducono il paesaggio sonoro della fiera, per la piazza; musica più intima e ricercata, quasi cameristica per il teatrino. Un rullo di tamburo segna lo stacco tra i quadri. Il gioco delle molteplici prospettive genera una forma musicale per tagli e giustapposizioni connotata da abili tecniche di montaggio. Tra i tratti stilistici innovativi si colgono la dissoluzione della regolarità metrica, il massiccio ricorso all'ostinato, le interferenze tra tonalità diverse sino alla politonalità (da leggere come una sorta di moltiplicazione cubista delle dimensioni tonali), mentre l'orchestrazione si delinea perlopiù a blocchi, con contrasti timbrici spesso volutamente duri e grezzi. La prima rappresentazione avvenne il 13 giugno 1911 al Théâtre du Châtelet (coreografie di Michail Fokin, scene e costumi di Benois, direzione musicale di Pierre Monteux, Vaslav Nižinskij nel ruolo del protagonista). I consensi furono entusiastici e *Petruška* diventò in breve una delle partiture più fortunate di Stravinskij.

Cesare Fertonani

Tetsuji Honna

Music Director e Principal Conductor della Vietnam National Symphony Orchestra (VNSO), ha studiato con Michiyoshi Inoue e, come ospite, all'Orchestra del Royal Amsterdam Concertgebouw e alla London Sinfonietta.

Ha diretto numerose orchestre: Filarmonica della Scala, Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini", Philharmonia Orchestra di Londra, Filarmonica di Stato Ungherese, Orchestra Sinfonica della Radio Ungherese, Viotti Ensemble, Orchestra da Camera "La Tempesta" finlandese e molte Orchestre giapponesi inclusa la Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra.

Con la VNSO ha compiuto molte tournée negli Stati Uniti (Carnegie Hall di New York, Boston Symphony Hall) nel 2011, e in Italia al Teatro La Fenice di Venezia e al Teatro Musicale Fiorentino nel 2013, oltre a molte tournée in Giappone.

È stato invitato in numerosi festival internazionali: Carinthischer Sommer in Austria, Bartók Festival a Szombathely (Ungheria), Mostly

Mozart a Tokyo, Seoul in Autumn, Asian Music Festival di Tokyo, "Kogakudogen Shingakukyoso" Modern Music Festival 2007 a Pechino e Hanoi, Oulunsalo Music Festival in Finlandia, TOYOTA Classic in otto diversi Paesi asiatici, Suntory Summer Festival, Ditto Festival di Seoul, Karuizawa International Music Festival, "La Folle Journée au Japon" con la VSNO, Académie Internationale des Nuits Pianistiques (Aix-en-Provence) e Festival di Milano Musica, per l'inaugurazione al Teatro alla Scala nel 2009.

Sulle scene ha diretto Chung Hyang di Toroku Takagi e Orpheo of Hiroshima di Yasushi Akutagawa, Momo di Toshi Ichianagi e Satyricon di Bruno Maderna, oltre a molte opere di Mozart.

Permanent Conductor della Osaka Symphony Orchestra (1995-2001) e Principal Conductor della Japan Chamber Orchestra (1993-97), che esegue soprattutto musica del XX secolo, Permanent Guest Conductor della Nagoya Philharmonic Orchestra (1998-

2001), è stato Music Director della Orchestra Nipponica (2003-10) che è impegnata soprattutto in lavori musicali giapponesi contemporanei. Dal febbraio 2009 è Music Director e Principal Conductor della Vietnam National Orchestra di cui è stato Music Adviser and Conductor dal 2001.

Il suo palmarès include: nel 1985, il Secondo Premio della Tokyo International Music Competition per la direzione d'orchestra; nel 1990, il Secondo Premio della Arturo Toscanini International Competition di Parma; nel 1992, il Primo Premio e il Premio Bartók della Budapest International Conducting Competition; nel 1994, il Matsumura Prize; nel 1995, il Nippon Steel Music Award Fresh Artist; nel 1997, l'Osaka Stage Arts Encouragement Award; nel 2005, il Grand Prix del Japan Music Pen Club; nel 2009, l'Ambassador Price of Embassy of Japan in Vietnam; nel 2010, il Vietnamese Composer's Association Prize; nel 2011, il Japanese Foreign Minister's Award; nel 2012, il Vietnamese Cultural Award.



Honna Tetsuji

Geneviève Strosser
(vedi p. 37)

laVerdi

laVerdi, fondata nel 1993 da Vladimir Delman e che dalla stagione 2009/10 vede alla direzione musicale la cinese Zhang Xian, si è efficacemente imposta da 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 della stagione 2013/14 – la Stagione del Ventennale – prevede 38 programmi sinfonici da settembre a giugno, con un'impaginazione in cui i classici sono affiancati da pagine meno consuete. Vale la pena segnalare, tra i numerosi eventi in calendario per celebrare i 20 anni dalla fondazione, l'esecuzione dell'Ottava Sinfonia di Mahler, il prossimo 23 novembre, con il ritorno alla guida dell'Orchestra di Riccardo Chailly, Direttore Onorario de laVerdi.

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

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

grandi direttori d'orchestra e nei più importanti teatri lirici del mondo. Il Coro conta attualmente un centinaio di elementi in grado di affrontare il grande repertorio lirico-sinfonico dal Barocco al Novecento. L'incarico di Maestro del Coro è ricoperto da Erina Gambarini.

Ultimo nato nella "scuderia" de laVerdi è il Coro di Voci bianche (autunno 2001): ensemble di 50 elementi dagli 8 ai 16 anni, diretto da Maria Teresa Tramontin, che nel dicembre 2011 – insieme con Orchestra e Coro sinfonico – si è esibito ufficialmente nella Carmen di Bizet a Muscat, in Oman, nell'ambito delle celebrazioni per l'inaugurazione della Royal Opera House del Sultanato del Golfo. Orchestra e Coro sono le punte di diamante di un sistema più ampio, che fa capo alla Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi, fondata nel 2002 con lo scopo di sostenere le attività de laVerdi, il cui obiettivo fondamentale è la divulgazione della musica di qualità sia presso la propria sede istituzionale sia sul territorio, ovunque e a qualsiasi livello. Ecco dunque il fiorire di alcuni progetti d'eccellenza, a partire dalle stagioni collaterali di successo conclamato: dalla rassegna Crescendo in Musica (10 concerti dedicati ai bambini e ai loro genitori), al Progetto Educational rivolto alle scuole; dal ciclo "laVerdi Barocca" (serie di

concerti di musica del XVII e XVIII secolo eseguiti da un ensemble specialistico diretto da Ruben Jais) alla rassegna "Domenica mattina con laVerdi" (10 matinée domenicali ispirate agli autori italiani del Novecento), diretta da Giuseppe Grazioli. Il 2012 ha visto, tra l'altro, il debutto della stagione estiva de laVerdi, tra luglio e agosto all'Auditorium di Milano. Nel novembre 2012 l'Orchestra, diretta da Jader Bignamini e con la partecipazione della violinista Francesca DeGo, è stata protagonista di una trionfale tournée in Russia (Mosca e San Pietroburgo), in occasione dei 40 anni di attività in Russia di Intesa Sanpaolo. Altra tournée per laVerdi nel luglio 2013 in Germania, con la bacchetta di John Axelrod, Direttore Principale dell'Orchestra, accompagnata per l'occasione dal violino di David Garrett. Infine, il 5 settembre 2013 l'Orchestra, diretta da Zhang Xian, si è esibita alla Royal Albert Hall di Londra, nell'ambito dei BBC Proms. È un onore per laVerdi ricordare che l'Orchestra sinfonica si è esibita quattro volte davanti a Sua Santità Benedetto XVI (due volte in Sala Nervi in Vaticano). L'Orchestra ha anche sviluppato un'intensa attività discografica, incidendo una trentina di CD. Da rilevare Verismo con Renée Fleming, direttore Marco Armiliato, che ha vinto il Grammy Award 2010 a Los Angeles come Miglior performance classica vocale. A febbraio e giugno 2013 sono usciti per Decca i primi quattro di sei CD dedicati al compositore milanese Nino Rota, Nino Rota Orchestral Works, con l'Orchestra Sinfonica diretta da Giuseppe Grazioli.



laVerdi



Courtesy of C. F. Peters Corporation

John Cage e Morton Feldman

Auditorium San Fedele

mercoledì 16 ottobre 2013, ore 20.30

mdi ensemble**Sonia Formenti**, flauto**Paolo Casiraghi**, clarinetto**Luca Ieracitano**, pianoforte**Lorenzo Gentili-Tedeschi**, violino**Paolo Fumagalli**, viola**Giorgio Casati**, violoncello**Simone Beneventi**, percussioni**Elio Marchesini**, percussioni**Morton Feldman** (1926-1987)*For Frank O'Hara* (1973) 13'**John Cage** (1912-1992)*Seven* (1988) 20'**Charlotte Seither** (1965)*Tre acque con ombre* (2013) per violino, viola,
violoncello, clarinetto basso, pianoforte 10'*Commissione di Milano Musica*

Prima esecuzione assoluta

Emiliano Turazzi (1970)*Quelli che vivono* (2013) 17'

per otto musicisti e supporto

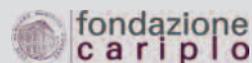
Commissione di Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

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



con il sostegno di



in collaborazione con



i musicisti di mdi ensemble
indossano capi di **CoSTUME NATIONAL**

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Morton Feldman, *For Frank O'Hara* (1973)

«La mia principale preoccupazione (come in tutta la mia musica) è quella di sostenere una 'superficie piana', con un minimo di contrasto». Con queste poche parole, Morton Feldman riconduceva l'elemento centrale di *For Frank O'Hara* (1973) a uno dei motivi 'classici' della sua estetica: l'evocazione dell'increspatura, dello scintillio che trasfigura costantemente campiture apparentemente immobili, private di ogni dialettica e tensione. Una constatazione a prima vista scontata, dunque, se riferita a un autore che rifiutava il concetto stesso di "composizione" in quanto sovrapposizione indebita delle categorie logiche del pensiero a una rappresentazione che agisce soprattutto sul piano dell'esperienza e della contemplazione. Eppure, la dichiarazione dell'autore giunge quantomeno inaspettata se inquadrata in un periodo, quello dei primi anni Settanta, in cui le sue principali preoccupazioni creative erano rivolte al ripristino di brevi figure melodiche e ritmiche all'interno di brani prevalentemente cameristici, reminiscenti di una modalità costruttiva a lungo evitata, se non osteggiata. Inserita in un contesto di creazioni archetipiche, laconicamente orientate all'oggettivazione della materia sonora, più che all'espressione di un sentimento astratto, *For Frank O'Hara* risulta dunque essere quasi l'espressione della nostalgia per un passato artistico e musicale ormai concluso, uno sguardo retrospettivo verso quell'epoca, a suo modo 'eroica', di fervente comunione poetica e spirituale col cenacolo di pittori e musicisti newyorkesi raccolti attorno al vessillo dell'estetica informale. E forse più di altri, il poeta e critico d'arte Frank O'Hara rappresentava per Feldman un simbolo di quel passato, un esempio di dignità e fusione fra arte e vita che travalicava persino la necessità di condividere idee estetiche e metodologie creative. Stroncato da un incidente stradale, nel 1966, a soli quarant'anni, O'Hara condivise la sorte tragica di molti dei più stretti sodali del compositore. Per lui, Feldman scrisse un'opera esemplare, avulsa dalle preoccupazioni del presente, cristallizzata in uno spazio vuoto, in un tempo immutabile capace di proseguire anche oltre il fragoroso e repentino sopraggiungere della morte.



Foto Roberto Masotti

Morton Feldman

John Cage, *Seven* (1988)

Circa un anno prima del completamento di *For Frank O'Hara* si consumò una prima importante frattura fra Feldman e John Cage, il quale andava ormai da tempo estremizzando il proprio rifiuto verso ogni forma di 'intromissione' dell'emotività del compositore all'interno della propria opera. Di questo orientamento sono espressione particolarmente lampante i quarantotto *Number Pieces*, realizzati negli ultimi sei anni di vita del compositore, fra i quali figura il brano *Seven* (1988). La scelta di intitolare ciascun lavoro in base al numero degli esecutori coinvolti testimonia il totale distacco da qualsiasi possibilità di manifestare un intento poetico o una particolare scelta compositiva. Conseguentemente, la tecnica impiegata tende a un massimo di 'oggettivazione' dell'emissione sonora, lasciando a ogni musicista la responsabilità di contribuire a un flusso sonoro solo parzialmente determinato. Di questo brano, come degli altri appartenenti alla serie, non esiste una partitura complessiva, ma solo singole parti per ciascun esecutore: queste si compongono di venti sequenze ordinate di altezze (note singole o agglomerati) da suonarsi in successione. Ciascuna di queste sequenze – definite *time brackets*, paren-

tesi di tempo – può durare da un minimo di trenta secondi a un massimo di settantacinque e, non essendo prescritto che i musicisti si accordino sulla loro estensione, il risultato dell'esecuzione non può che essere una sovrapposizione parzialmente casuale, una compenetrazione di individualità all'interno di uno spazio delimitato solo nei suoi confini più esterni. La libertà accordata all'interprete è appena controbilanciata dalle indicazioni dell'autore, che suggerisce a ogni strumentista modalità esecutive e tipologie sonore, definendo solo a grandi linee l'immagine acustica prevista. Emergono, qui più che altrove, chiari indizi della costante ricerca cageana di un equilibrio evanescente e impalpabile fra anarchia e cooperazione, immagine di una società in cui il contributo del singolo concorre per moto spontaneo e senza forzature alla realizzazione di un'unità caotica ma coerente.

Charlotte Seither, *Tre acque con ombre* (2013)

In *Tre acque con ombre* (2013), a sua volta eseguito qui in prima assoluta, Charlotte Seither individua un elemento sintattico di partenza che, modellandosi e rimodellandosi all'interno del brano, giunge a superare la dialettica del linguaggio per suggerire una dimensione esperienziale al di là della rappresentazione e del discorso. Il glissando, che viene qui chiamato in causa come materiale, piuttosto che come vocabolo già dotato di significato, diviene lo strumento per creare traiettorie e concatenazioni, oltrepassando formule e definizioni. Per suo tramite si attuano sottili mutazioni di velocità, luminosità e profondità, che pongono costantemente in discussione la posizione dell'ascoltatore rispetto al tutto, rivelandosi a poco a poco e ricostruendo incessantemente l'orizzonte circostante. Nelle parole dell'autrice, «Un glissando rivela sempre qualcosa al di là del linguaggio, al di là dell'inizio e della fine. Può attraversare gli spazi da diverse circonferenze. Può connettere le cose, da un punto all'altro. Rende chiaro il modo in cui si svolge la strada, e che l'essere sul percorso è più importante che arrivare». Attraverso questo oggetto di base, prendono forma piani cangianti che pongono in comunicazione i diversi strumenti in gioco, delineando un dialogo che diviene interazione fra gli archi, da un lato, il pianoforte e il clarinetto basso dall'altro.



Foto Marko Bussmann

Charlotte Seither

Emiliano Turazzi, *Quelli che vivono* (2013)

All'apparente 'disinteresse' di Cage nei confronti della costruzione globale dell'opera si contrappone idealmente l'estrema cura con cui Emiliano Turazzi ha cesellato ogni singola emissione acustica del suo brano, *Quelli che vivono* (2013), qui eseguito in prima assoluta. Ciascun elemento notato in partitura presenta una propria individualità, una precisa fisionomia che tradisce una grande preoccupazione per gli equilibri timbrici, sfumature di colore che si dipanano passo dopo passo verso la definizione di un'architettura sapientemente elaborata. Fondamentale importanza acquisisce in questo contesto la dimensione volumetrica del suono, articolata attraverso la penetrazione fra specifiche scelte di spazializzazione e le svariate soluzioni di produzione sonora. Ne scaturisce un ascolto localizzato e individuale, che pone sotto inchiesta la tradizionale categoria della 'lettura aurale' di un testo musicale unico e immutabile, per favorire forme diverse di percezione e appropriazione da parte dell'ascoltatore, garantendo allo stesso tempo la piena comprensibilità della forma complessiva. Ugualmente importante è la stretta interconnessione fra suono intonato e suono 'ambientale' desunto dall'esperienza quotidiana. Introducendo, grazie all'elettronica e all'impiego di materiali sonori non convenzionali, oggetti sonori che travalicano le possibilità dell'organico strumentale, l'autore stabilisce un elaborato percorso di immersione ed emersione fra sonoro e musicale, oscillando con continue metamorfosi in quella sottile terra di confine che separa le due categorie.

Nicola Bizzaro



Emiliano Turazzi

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, Emanuele Casale, Stefano Gervasoni, Helmut Lachenmann, Misato Mochizuki, Gérard Pesson, Emilio Pomarico, Stefano Scodanibbio e Mauro Lanza, 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 e Pierre-André Valade. L'ensemble è ospite delle più importanti istituzioni musicali italiane e straniere, tra cui il Festival di Milano Musica, MITO-SettembreMusica, 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 ensemble è 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 del Teatro alla Scala. All'estero si esibisce presso la Tonhalle di Dusseldorf, Konzerthaus di Dortmund, Istituto Giapponese e Istituto Italiano di Colonia, SMC di Losanna, SWR di Stoccarda, ORF di Innsbruck, Teatro Forteza di Maiorca, LACMA di Los Angeles. Nel gennaio 2008 l'ensemble debutta a Tokyo, grazie alla collaborazione con il Cemat, in una serie di concerti dedicati a diversi compositori italiani. Questi concerti sono ripresi e trasmessi da Rai RadioTre e da Rai International. La prima produzione discografica di mdi, con musiche di Stefano Gervasoni, è stata pubblicata da Aeon e ha ottenuto il prestigioso riconoscimento "Coup de coeur - musique contemporaine 2009" conferito 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 e Marco Momi. Dal 2008 gli archi di mdi partecipano al progetto

RepertorioZero, che utilizza esclusivamente strumenti elettrici e concreti. Il progetto R0 debutta al Festival MITO 2008 e successivamente è in cartellone al Conservatorio di Lugano, alla Tonhalle di Zurigo e alla Biennale di Venezia. Nell'ambito della loro collaborazione, mdi ensemble e RepertorioZero hanno inciso il CD monografico "Dulle Griet" con musiche di Giovanni Verrando, uscito nel 2013 per Aeon (AECD 1328 – direttore: Pierre-André Valade).

Dal 2012 al 2014 mdi ensemble è artist in residence presso Milano Musica – Associazione per la musica contemporanea. Al Festival 2012, oltre al concerto in cartellone, mdi ha presentato, al Museo del Novecento, Ascoltare il presente: due incontri con i compositori Fabio Nieder e Francesco Filidei, concepiti per dare l'opportunità al pubblico di interagire con i compositori stessi e gli esecutori, favorendo un ascolto più critico e consapevole delle opere.



Foto Mario Tedeschi

mdi ensemble



Foto Luca Currah

Salvatore Sciarrino

Auditorium Gruppo 24 ORE

martedì 22 ottobre 2013, ore 20.30

**Neue Vocalsolisten
Stuttgart**

Sarah Maria Sun, *soprano*
Susanne Leitz-Lorey, *soprano*
Truike van der Poel, *mezzosoprano*
Daniel Gloger, *controtenore*
Martin Nagy, *tenore*
Guillermo Anzorena, *baritono*
Andreas Fischer, *basso*

Carlo Gesualdo (1560ca.-1613)
Madrigali (1596-1611) 10'
 Non t'amo (dal *Libro III*)
 Poi che l'avida sete / Ma tu, cagion (dal *Libro V*)
 Io tacerò / Invan dunque, o crudele (dal *Libro IV*)

Noriko Baba (1972)
Gôshu (2013) 5'
 Testi dal racconto *Gôshu il violoncellista*
 di Kenji Miyazawa

Carlo Gesualdo
Madrigali (1596-1611) 10'
 Sparge la morte (dal *Libro IV*)
 Se la mia morte brami (dal *Libro VI*)
 Volan quasi farfalle (dal *Libro VI*)

Francesco Filidei (1973)
Dormo molto Amore (2013) 10'
 per ensemble vocale

Salvatore Sciarrino (1947)
12 Madrigali (2007) 44'

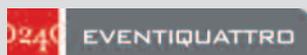
I Parte

1. *Quante isole!* a 6
2. *Ecco mormorar l'onde* a 5
3. *La cicala!* a 6
4. *Rosso, così rosso* a 6
5. *O lodola* a 5
6. *Sole alto* a 6

II Parte (A specchio infedele)

7. *Quante isole!* a 5
8. *Ecco mormorar l'onde* a 6
9. *La cicala!* a 5
10. *Rosso, così rosso* a 6
11. *O lodola* a 7
12. *Sole alto* a 6

In collaborazione con



Festival Gesualdo 2013 - Milano

In collaborazione con RAI-RadioTre
 (Trasmissione in differita)

Gesualdo, Baba, Filidei, Sciarrino

Come in tutte le più felici epoche artistiche, che poi dai posteri vengono definite 'classiche', l'età del madrigale polifonico vede una quantità di componenti, cultura musicale e letteraria, tecnica vocale, editoria e committenza, che tutte spirano concordi nella stessa direzione; per un secolo e più, fra il 1520 e il 1620 circa, il connubio fra musica e poesia s'incentra nel madrigale, sintesi di quella trasfigurazione simbolica della realtà coltivata con passione dal Rinascimento. Da Monteziano, Monteverdi e Gesualdo fino al madrigale dialogico di Orazio Vecchi, la grande poesia italiana dei Petrarca, Ariosto, Tasso, Guarini, Marino (per citare solo le punte) si vede drammatizzata nel rilievo di immagini particolari; al suo contatto, la musica amplia i propri mezzi, si fa ipersensibile in combinazioni armoniche e polifoniche d'inesauribile vitalità. Nata e sviluppata nelle diverse corti e accademie d'Italia, la polifonia vocale era soprattutto destinata all'intrattenimento di coloro che la praticavano (cinque, sei persone attorno a un tavolo che cantavano leggendo la loro parte); eppure si è irradiata oltre questi limiti con le valenze teatrali intuite dalla gestualità barocca, la diffusione devoziona-

le o le aperture popolari e dialettali, arrivando fino al nostro Novecento con le pagine di Dallapiccola, Petrassi, Berio, Nono e Sciarrino.

Carlo Gesualdo, *Madrigali dai Libri III, IV, V, VI (1596-1611)*

Genio segreto tutto solcato di luci e ombre, romantizzato per le fosche vicende famigliari, il principe di Venosa si staglia sullo sfondo del suo castello di Gesualdo, vicino a Napoli, in voluta e malinconica evasione dalla società e dal corso della storia; unica uscita artistica gli anni di Ferrara, intorno al 1594, ambiente di straordinaria vitalità madrigalistica sotto l'influenza di Luzzasco Luzzaschi, e culla di ricerche acustiche che influenzarono Gesualdo nella sua passione per la scrittura cromatica. Con lui la parabola del madrigale rinascimentale si conclude nel segno di un'estrema e irripetibile originalità, approssimabile al fenomeno artistico del manierismo per il gusto dell'accentuazione di particolari che saltano fuori dalla cornice classica; più che dalla frase Gesualdo è calamitato dalla singola parola, che ora s'imprime in blocchi accordali, ora si frantuma nelle linee polifoniche; nei suoi testi (quasi sempre di poeti secondari al suo servizio) ricerca soprattutto parole pregnanti o espressioni metaforiche, 'fuoco', 'morte', 'gioia', 'ardore', 'pena', 'pungente strale', 'cruda sorte', che scatenano la sua immaginazione in una serie di sezioni musicali chiaramente differenziate, spesso separate da enfatiche pause. L'imitazione dei concetti, più dei mezzi melodici o ritmici, privilegia i procedimenti armonici, incontri e scontri di suoni tesi al limite per esprimere, sorprendere, colpire; spesso procede per contrasti, come in 'Sparge la morte' dal IV Libro dove al blocco omoritmico della prima parte segue la polifonia per la sezione espressiva di 'geme, sospira', o il vero incendio di figure sonore, agili come fiamme, che si rincorrono in 'Volan quasi farfalle' dal VI Libro.



Carlo Gesualdo



Noriko Baba

Noriko Baba, *Gôshu* (2013)

Il brano è costruito sulla fiaba *Gôshu il violoncellista* di Kenji Miyazawa, sulla scia del madrigale rappresentativo nei lontani esempi di Orazio Vecchi e Adriano Banchieri, dove una minuscola azione prende il posto della consueta contemplazione lirica; qui l'azione si concentra sul nucleo della fiaba, quando il Cucù va a trovare il Maestro di musica per imparare la musica da lui, pur sapendo articolare solo il suo tipico verso, due note discendenti in intervallo di terza. La rappresentazione dell'episodio si affida ai più differenziati mezzi vocali: s'incomincia da una introduzione in cui le voci imitano il suono degli strumenti di un'orchestra (forse con riferimento all'episodio delle prove d'orchestra presente nel racconto), oboe, flauto, corno, tromba con sordina wah-wah, trombone, archi; nella scenetta vera e propria lo scambio di battute impiega il parlato al naturale e il canto, quasi sempre sillabico, su note singole: salvo un punto in cui la voce di bas-



Francesco Filidei

so, imitando il violoncello, cita il tema più famoso della *Sinfonia Pastorale* di Beethoven. Elemento tematico saliente è l'intervallo di terza discendente che connota il Cucù; attorno si muove tutto un repertorio di gesti vocali, portamenti, fischii o sibili, trilli prodotti dal frullo delle labbra, 'Flatterzunge', ovvero ripetizione velocissima di suoni tramite il tremolo della punta della lingua (come si fa con il flauto), e ancora risatine e colpetti di tosse, per sottolineare le svolte del racconto; naturalmente, l'interesse musicale del tutto è trovare la connessione fra tanti disparati elementi, fra tanto proliferare di segni che a un certo punto confluiscono con un grande crescendo in una sorta di ostinato sul motto del Cucù, su cui taglia corto l'"adesso basta!" di *Gôshu*.

Francesco Filidei, *Dormo molto Amore* (2013)

Alla radice della composizione è una poesia di Stefano Busellato, pubblicata nella raccolta *Chi*

non muore (2012), e legata al tema del sonno già saggiato da Filidei in alcuni lavori. Il pezzo nasce nella semioscurità del respiro, da cui emergono alcune note (Fa) intonate ai minimi percettibili su parole frammentate in lettere ('m') o in sillabe ('dor', 'mo'); fin dall'inizio si afferma quindi la più intima connessione fra suono e parola. Come indica l'autore, il pezzo «esplora suono dopo suono le possibilità armoniche provocate da alcune semplici scale maggiori, pentatoniche o cromatiche, salendo, scendendo, cercando nei contrasti fra durate e nelle lunghe progressioni di trovare quell'equilibrio necessario alle poche parole chiamate in causa: dormo-molto-amore-ore-dopo-non-aver-fatto-morte, parole combinate in modo da dar luogo a significati sempre diversi». Il processo è condotto con studiata lentezza, i segmenti scalari, ascendenti e discendenti, diventano riconoscibili poco alla volta, districandosi da una massa di calma profonda; così le possibilità armoniche si orientano su alcune note polari, il cromatismo si fissa in incontri dissonanti; quindi ('Poco a poco muovendo') anche la ritmica prende vita e i segmenti scalari diventano sempre più distinti come fasce sonore che intersecano lo spazio per moto contrario; si arriva così a un culmine fonico in cui tutte le voci in fortissimo si compattano nella nota Fa sulle stesse parole martellate a sillabe distaccate; in un punto di questo episodio centrale sulla partitura si legge 'sguaiato', a indicare una emissione forzata, naturalistica. Quindi il pezzo ricostruisce gradualmente la lievità onirica dell'inizio, mentre riprendono le scale interne su una base armonica che scivola per semitoni fino al Re bemolle; la densità si disperde e un diminuendo ('calmandosi un poco') riporta alla situazione dell'esordio, chiudendosi sulla nota base di Fa da cui tutto ha avuto inizio.

Salvatore Sciarrino, *12 Madrigali* (2007)

Passando dallo strumento artificiale alla fisica concretezza della voce umana, l'esplorazione del confine fra suono e silenzio, costante nella creatività di Salvatore Sciarrino, scopre una quantità avventurosa di piani, di relazioni interdipendenti di struttura e movimento; la concretezza infatti non va in direzione di una 'affettività espressiva', perché il punto di osservazione di Sciarrino resta sempre oggettivo, attento a captare tutto ciò che pur provenendo dal 'mondo' si rivela con segnali unici, tali da sorprendere l'orecchio e la fantasia: un realismo di partenza che si converte nel sogno, nell'eccitazione inventiva. I *12 Madrigali* sono stati composti nel 2007 per quattro voci maschili e tre femminili su testi di sei *haiku* di Matsuo Bashō (1644-1694), tradotti in italiano dal compositore; i sei *haiku* (l'antica forma poetica giapponese, consistente in tre soli versi con un numero preciso di sillabe) sono stati musicati da Sciarrino due volte, la seconda con sottili variazioni della prima, come attraverso 'uno specchio infedele'. Le immagini delle poesie sono distillate da realtà naturali: mare, isole, vento, rocce, sole, onde, cicale, allodole; nell'introduzione alla partitura l'autore parla di una 'ecologia sonora', non solo come ritorno al silenzio, ma sopra tutto come «riscatto di una forma espressiva lontana tanto dalla freddezza emozionale quanto dalla retorica». La sintassi e il vocabolario usati in questo 'riscatto' sono amplissimi: dal lamento o portamento prolungato alla cantillazione rapida come un balbettio, dalle onomatopee (l'ostinato ritmico delle cicale, n. 9, che si avvicina e si allontana come portato dal vento) alle trame polifoniche e all'emozione di cogliere sul fatto la vita intima dei fenomeni vocali; l'ascoltatore sembra percepire le voci di un mondo familiare, in realtà filtrate da un Altrove, lontano come un riflesso.

Giorgio Pestelli

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

Carlo Gesualdo principe di Venosa
Madrigali

“Non t’amo”, o voce ingrata,
la mia donna mi disse;
e con pungente strale
di duol e di martir, l’alma trafisse.
Lasso, ben fu la piaga aspra e mortale,
pur vissi e vivo.
Ahi, non si può morire
di duol e di martire.

Poi che l’avida sete
c’hai del tristo e lagrimoso umore
non è ancor spenta, o dispietato core,
spengala il sangue mio
c’or verserà dal mio trafitto petto
un doloroso rio.

Ma tu, cagion di quella atroce pena
che a la morte mi mena,
mira, mal grado tuo, pietoso effetto
de la tua crudeltà, del mio tormento:
che, morendo al mio duol, morte non sento.

Io tacerò, ma nel silenzio mio
le lagrime e i sospiri
diranno i miei martiri.
Ma se avverrà ch’io mora
griderà poi per me la morte ancora.

Invan dunque, o crudele,
vuoi che’l mio duol e’l tuo rigor si cele,
poi che mia cruda sorte
dà la voce al silenzio ed a la morte.

Sparge la morte al mio Signor nel viso
tra squallidi pallori
pietosissimi orrori.
Poi lo rimira e ne divien pietosa,
geme, sospira, e più ferir non osa.
Ei, che temerla mira,
inchina il capo, asconde il viso, e spira.

Se la mia morte brami,
crudel, lieto ne moro.
E dopo morte anco te solo adoro.
Ma se vuoi ch’io non t’ami,
ahi che a pensarlo solo
il duol m’ancide e l’alma fugge a volo.

Volan quasi farfalle a i vostri almi splendori,
o bella donna, i pargoletti Amori;
indi scherzando intorno al chiaro lume,
chiaro sì ma cocente,
provan l’altra virtù, quella ch’è ardente,
ne le tenere piume, e intorno a voi
cadendo a mille a mille tranno da le faville
di lor penne riarse il foco, e poi,
fanno l’incendio onde avvampate voi.

Noriko Baba

Gôshu

Testi dal racconto *Il violoncellista Gôshu* di Kenji Miyazawa

Avanti! che cosa vuoi?
Vorrei imparare la musica da lei.
Musica? Ma se il tuo canto è un semplice cu-cù,
cu-cù!
Sì, è vero ma intonarlo è comunque molto
difficile.
Che cosa è difficile?! Per voi è difficile cantare a
lungo, non cantare.
Ma è proprio questa la difficoltà: fra un 'cu-cù'
cantato così e un 'cu-cù' cantato così, non trova
forse una grande differenza?
Non la trovo.
Allora lei non se ne intende. Per noi cuculi,
anche diecimila 'cu-cù' sono tutti diversi fra loro.
Che storia! Se te ne intendi tanto, che bisogno
hai allora di venire da me?
Perché io vorrei imparare correttamente il
solfeggio.
Che diavolo di solfeggio?!
Prima di andare all'estero, devo proprio
impararlo.
Che diavolo di estero?!

Maestro, per cortesia, mi insegni il solfeggio, io
la seguo cantando.
Che noioso! Ora suonerò tre sole volte per te,
poi te ne andrai via subito, capito?!
(Gôshu ha suonato do-re-mi-fa al violoncello)
No, no, così non va.
Che noioso! allora fallo tu.
Ora le faccio sentire io.
Cu-cù
Allora? Questo per te sarebbe do-re-mi-fa ? Per
voi la Sesta sinfonia e do-re-mi-fa sono quindi
la stessa cosa?!
No, non sono la stessa cosa.
Allora, che differenza c'è?
La difficoltà consiste nel continuare a lungo
Allora sarà così
Cu-cù, Cu-cù Cu-cù Cu-cù Cu-cù
Cu-cù, Cu-cù Cu-cù Cu-cù
Adesso basta!
Cuu-cu, cuuuuu, cu, cu cu, cu, cu
Ehi, uccello, è finita! Vattene !

Francesco Filidei

Dormo molto Amore

Testo da *Chi non muore* di Stefano Busellato

Dormo
molto amore
dopo molte ore
molte ore dopo
molto
non aver fatto
amore dormo dopo
non aver
fatto molto
dopo non aver
molto
amore dopo amore
ore dopo ore
dormo dopo
molto non fatto
amore dormo
dopo molte
molte ore amore
ora dormo morte
ore

(per F. Serantini)

Salvatore Sciarrino

12 Madrigali

Testi di Matsuo Bashō (1644-94)

tradotti da Salvatore Sciarrino

Quante isole!
In frantumi
lo specchio del mare

Ecco mormorar l'onde
è ritmo
di vento profumato

La cicala!
Assorda nella voce
un'aura di campane

Rosso, così rosso
il sole fugge
vento d'autunno

O lodola
non basta al canto
un lungo giorno

Sole alto
mare di cicale
bevono le rocce

Neue Vocalsolisten Stuttgart

I Neue Vocalsolisten sono un gruppo di ricercatori, esploratori e idealisti. I loro partner sono ensemble specializzati, orchestre, istituzioni operistiche, spazi teatrali sperimentali, studi di creazione elettronica e festival di tutto il mondo.

Fondato nel 1984 quale ensemble specializzato nell'interpretazione della musica vocale contemporanea nell'ambito dell'organizzazione di Musik der Jahrhunderte, i Neue Vocalsolisten sono un ensemble artisticamente indipendente dal 2000.

Ognuno dei sette solisti, che nell'insieme disegnano un vasto ambito, dal soprano di coloratura al basso profondo, gestiscono il lavoro interpretativo in

collaborazione creativa con i compositori. A seconda delle necessità compositive, un gruppo di cantanti specializzati completa e asseconda il gruppo di base.

L'interesse primario del gruppo è la ricerca, esplorazione di nuovi suoni, nuove tecniche vocali e nuove forme di articolazione, dando risalto al dialogo con i compositori. Ogni anno l'ensemble crea circa venti nuove composizioni. Un ruolo particolare riveste il lavoro nell'area del teatro musicale e il lavoro interdisciplinare con l'elettronica, il video, le arti visive e la letteratura, così come la giustapposizione e il confronto tra i repertori della musica antica e contemporanea.



Foto Martin Sigmund

Neue Vocalsolisten Stuttgart



Foto Roberto Masotti

Giorgio Battistelli

Piccolo Teatro Studio

venerdì 25 e sabato 26 ottobre 2013, ore 20.30

**Ensemble "Giorgio Bernasconi"
dell'Accademia Teatro alla Scala****Marco Angius**, *direttore***Riccardo Massai**, *attore***Giorgio Battistelli**, *regia***Angelo Linzalata**, *scene, costumi, luci***Alvise Vidolin**, *live electronics***Giorgio Battistelli (1953)****L'IMBALSAMATORE**

(2001-02)

70'

monodramma giocoso da camera

Testo di Renzo Rosso

In collaborazione con


INTESA  **SANPAOLO**

 In collaborazione con RAI-RadioTre
 (Trasmissione in differita)

L'imbalsamatore

L'imbalsamatore è nato nel 2000 in seguito a una commissione del Teatro Almeida di Londra dove è stato eseguito nel 2001 con la direzione di David Parry. Lo spunto risale al mio rapporto di collaborazione e di amicizia con Renzo Rosso, drammaturgo italiano a mio avviso ingiustamente dimenticato, del quale lessi molti anni fa *Esercizi spirituali*, un lavoro precedente e speculare a *Prova d'orchestra* di Fellini. Fra i testi teatrali che mi aveva sottoposto rimasi immediatamente colpito dalla forza dell'immagine contenuta nell'*Imbalsamatore*, da tutto quel che significava sia dal punto di vista politico, sia dal punto di vista di una domanda sull'umano come tale: la ritualità della conservazione di un corpo, la monumentalizzazione religiosa del Capo, la convinzione che le idee possano sopravvivere alla morte e la constatazione che sono mortali anch'esse, anzi che si disfano proprio come la salma di Lenin cade a pezzi sotto lo sguardo incredulo di Miscin. Che alla fine l'imbalsamatore prenda il posto di Lenin, che il corpo da esporre e da contemplare non sia quello del Capo, ma di un uomo qualunque, mi sembrava una rivalse dell'anonimato che fa la storia, quasi che il Milite Ignoto si fosse travestito da grande condottiero per esporsi alla vista di tutti con l'astuzia dell'inganno. Il corpo morto è un corpo privo di identità. Se si tenta di restituirgliela inserendola in un contesto cerimoniale non si fa che esporre, in realtà, l'uomo qualsiasi, privato di tutto ciò che dentro al corpo contribuiva a dar forma all'esteriorità: gli organi, che sono uguali per tutti, e il pensiero, che è diverso in ciascuno. L'associazione immediata, per me, è quella con la pittura di Francis Bacon, con il fascino brutale della macelleria nella quale le carcasse sono appese, aperte, e lasciano vedere un interno svuotato, privato di tutto il suo segreto, e conseguentemente della vita. La sostituzione finale di Lenin con Miscin conferisce un valore letterale a questa intuizione. Oltretutto si dice – non so se sia la verità, ma la fonte che me l'ha raccontato è attendibile – che la vera salma di Lenin, quella per cui si fanno le code sulla Piazza Rossa, ha bisogno di una manutenzione continua e che per questo, quando l'originale è sotto le cure estetiche di nuovi imbalsamatori, la si sostituisce con quella di alcuni sosia conservati appositamente. Mi sono detto sorridendo che la vita imita l'arte, ma in realtà niente mi sembra più ovvio dell'intercambiabilità dei vari Lenin offerti all'ammirazione pubblica.

Certamente in tutto questo gioca un ruolo importante l'ironia, che Luciano Berio considerava la grande assente nel panorama della musica contemporanea (ovviamente con alcune grandi eccezioni, fra le quali un rilievo speciale spetta a Mauricio Kagel). Qui, però, l'ironia non è parte del procedimento di scrittura, bensì mezzo di espressione, di racconto. Ma per me è stato importante anche un altro aspetto, che legherei a una sorta di autobiografia musicale. Negli anni che precedono la composizione dell'*Imbalsamatore* la stagione del cosiddetto "impegno" si era dissolta improvvisamente, il far musica era andato a sua volta incontro a processo di imbalsamazione, evidente quando si limita a riciclare il già noto o a giocare con le forme del passato considerandole come oggetti da manipolare a piacere.

In questa partitura, come in altre partiture precedenti (ad esempio *Giacomo mio salviamoci e I Cenci*), ho ricavato alla dimensione della prosa un suo spazio naturale, grazie al quale la recitazione assume un aspetto discorsivo che si riflette nella continuità della concezione musicale senza però aderirvi in modo rigido. Questa impostazione aiuta i vari attori a muoversi nella musica e aiuta quest'ultima a sorreggere l'intera arcata drammaturgica senza fungere né da accompagnamento, né da commento. Un tessuto musicale continuo è infatti il *ductus* che guida il discorso e permette ai singoli personaggi di definirsi, di individuarsi, senza forzare le voci a entrare in uno schema ritmico predefinito, senza costringerle alla scansione metrica, poetica, tipica del "verso" musicale. *L'imbalsamatore* è un monologo, ma in realtà è un testo abitato da altri personaggi molto ben scolpiti, a cominciare da Lenin stesso e dalla moglie di Miscin, Irina.

Nel comporre ho adottato un procedimento di accumulazione, o meglio ho creato una sequenza di fotogrammi sonori sottoposti a un lavoro di montaggio che si svolge, tuttavia, con la continuità di cui la musica è capace. Lavorare per sottrazione è anche una maniera per facilitare il processo creativo. Lavorare per accumulazione è una sfida più complessa, perché richiede il controllo di ogni dettaglio. Da questo punto di vista, un aiuto al controllo del materiale musicale viene indubbiamente dalla libertà lasciata alla recitazione, al modo di incastonare il testo nella partitura senza dargli l'ordine di un'adesione puntuale al processo sonoro.

Le atmosfere che avevo in mente rinviavano alla tradizione della musica russa, una tradizione lirica, cantabile, sentimentale se si vuole, che non rinvia solo ai nomi dei grandi autori dell'Ottocento, da Čajkovskij a Musorgskij, ma che passando per Stravinskij e Šostakovič arriva fino ai compositori delle generazioni più recenti, penso a Sofia Gubaidulina o ad Alfred Schnittke. Non ci sono citazioni, è vero, o se ci sono non sono volute. Per me si trattava di evocare un timbro russo, che a tratti diventa lapalissiano, per esempio quando compare un tema di valzer, e in altri momenti magari è più nascosto, ma rimane sempre in qualche misura riconoscibile perché metabolizzato nella condotta del fraseggio. Credo che il fraseggio sia sempre importante nella musica, ma certo qui assume un rilievo speciale di cui ero perfettamente consapevole mentre scrivevo, e che mi riportava a un'ambientazione russa.

L'orchestra ha dimensioni cameristiche, sono 14 strumenti con un percussionista che suona un vasto organico. Ho rinunciato a violini e viole restringendo la famiglia degli archi a 3 violoncelli e 3 contrabbassi, anche nei fiati ho prediletto una timbrica scura. Il fraseggio, compreso quello dei passaggi più lirici, è tutto affidato a questa sorta di profondità del suono che fa da contrappeso all'ironia della situazione, sottolineandola a tratti per contrasto.

Benché piccola, l'orchestra cerca di simulare gesti strumentali ampi. L'enfasi mi è sembrata inseparabile dal faccia a faccia con il corpo di Lenin, tanto dal punto di vista orchestrale quanto da quello del fraseggio lirico. È come se Miscin scoprisse che in Lenin tutto era smisurato – polmoni enormi, fegato enorme, cuore grandissimo, pensieri giganteschi – e questo fosse l'effetto di una retorica dell'enfasi che culmina nel populismo. L'azione è chiusa in una stanza, il dialogo mette l'uno a cospetto dell'altro un corpo vivo e uno morto. Solo i pensieri dell'imbalsamatore vagano al di fuori della stanza, anzi c'è persino una telefonata che lo mette in contatto, per un momento, con la moglie. Ma il mondo esterno irrompe nell'opera solo quando l'enfasi tocca il suo apice, ovvero quando compare l'unica vera citazione musicale dell'opera, quella dell'*Internazionale*. Elementi di psicofonia lacerano gli ambienti interni, in teatro si sente la vera voce di Lenin che viene spazializzata in teatro e, tramite una presa microfónica dei rumori al-

l'esterno del teatro, questi si materializzano in una bolla di presente nel finale dell'opera. La sostituzione del corpo di Lenin con quello di Miscin funziona, allora, come un principio di realtà che smaschera le finzioni della retorica, il che è paradossale proprio perché ciò avviene tramite una finzione ulteriore.

Giorgio Battistelli

Giorgio Battistelli

L'IMBALSAMATORE

Monodramma giocoso da camera

Testo di Renzo Rosso
(2001-2002)

(Edizioni Casa Ricordi, Milano)

PERSONAGGI

Alessio Miscin, imbalsamatore
Due militari, che non parlano

Una grande sala senza finestre, interamente tappezzata di rosso scuro; sul lato destro una porta a due ante con due stipiti a rilievo; al centro, disposto sulla verticale del proscenio, un grande catafalco di marmo nero, chiuso e coperto da una spessa lastra di vetro. attorno al catafalco, a debita distanza, un cordone giallo oro sostenuto da alcuni candelieri di metallo brunito delimita il recinto di sicurezza. luci soffuse, dall'alto e a livello del pavimento. musica in sottofondo di genere funerario-celebrativo.

Entrano due guardie; tolgono i candelieri con il loro cordone e li mettono in un angolo; attenuano le luci diffuse, accendono una luce più forte e diretta che sovrasta il catafalco. poi introducono e sistemano sul lato di sinistra un tavolo, due sedie, un lavamano con due brocche d'acqua, un carrello con un coprивivande chiuso, una bottiglia d'acqua e alcuni bicchieri. spengono la musica si ode il fruscio dell'aria condizionata. una delle due guardie esce.

Entra un uomo, un borghese anziano, Alessio Miscin, età vicina ai sessant'anni; indossa un soprabito logoro con i revers di pelliccia, un cappello elegante, scarpe consumate; ha in mano una borsa da medico; il suo incedere mostra aspetti contrastanti, una cauta e insicura autorevolezza. lo segue la guardia che regge una cassetta di dimensioni medie.

MISCIN

Quante volte ve lo devo ripetere: non la voglio l'aria condizionata! Un lavoro come il mio lo si può forse fare col cappotto? Eh? Con cura, piano. Non mi occorre altro. Ah! La birra! Mi spetta, e da contratto. Bastardi. Salve piccolo grande padre, concedimi il tuo perdono per il ritardo. Io conosco il tuo pensiero al riguardo, però, per questa volta chiedo un piccolo compromesso alla tua inflessibilità... Ah, la sciabola della tua inflessibilità, gli occhi di ghiaccio della tua inflessibilità! Eh! ce ne vorrebbe al giorno d'oggi! Senza esagerare naturalmente... In fondo basterebbe che pronunciassero più spesso il tuo nome, magari di notte, all'improvviso, con degli altoparlanti... La disciplina tornerebbe come per incanto. Non dico il terrore, non sono un estremista. Per quanto... un terrore storico, sereno... ammorbidito dalla nostalgia... Ah se tu tornassi! Certo

non so come ti troveresti, il mondo è molto cambiato sai... A dire la verità stiamo marciando come gamberi, e le bandiere sono in coda... A proposito del mio ritardo: dovevo venire lunedì dell'altra settimana, le date dei nostri incontri sono stampate qui dentro, nella testa... Le code, mio venerato amico, ecco cosa è stato! Le code per il pane, le patate, lo strutto, lo zucchero... la spazzola per il cesso... Che se tu tornassi avresti l'impressione di essere ancora là, tanti anni indietro, gli stessi problemi, i contadini che non consegnano il grano, le fabbriche ferme... Eh già, proprio così... *(va al tavolo, riempie di nuovo il bicchiere di birra e vodka, lo beve tutto di un fiato)* E sai perché ho dovuto farle io le code: Irina mi ha cacciato di casa. Di nuovo, già. Adesso non ho voglia di parlarne... Allora: come andiamo?... Ti trovo bene, davvero. Bel colorito... Devi solo stare attento alla barba e a quei quattro peli che ti sono rimasti sulla testa. Miscin te li sistemerà, ho portato una colla rivoluzionaria, roba americana. Importata da Berlino. Venticinque dollari. Mi spetterebbe il rimborso; sai cosa risponderrebbero all'amministrazione? Che non hanno fondi! Mah! Dove stiamo andando? Per questo non vedevo l'ora di venire. Qui si sta bene, c'è silenzio, una grande pace. Là fuori invece... Te lo ricordi l'Hotel International? La scalinata dell'ingresso? Sono passato a mezzogiorno: c'erano nove prostitute. Come? Se erano belle? Beh sì, la gonna con lo spacco, o tanto corta che gli vedevi le mutande, calze di seta, scarpe di lusso col tacco alto, la pelliccia aperta per mostrare le tette... Alcune giovanissime. È il progresso. Tra vent'anni potremo sposare delle neonate, vedrai. La mattina succhieranno il latte, e la sera... Eh, il sesso amico mio... Sonnacchioso o desto ci tiene nelle sue spire... La sete di potere viene tutta da quel fermento là. Soprattutto chi non riesce a scopare... Se io... Ma sì, un colpetto tra quelle natiche perfette... Solo che quelle vogliono dollari. Dove li trovo? No, guarda, sta andando tutto in vacca. Negozi americani, e tanta folla, dappertutto... Ci sono anche migliaia di preti, non credevo ne esistessero tanti, la faccia compunta, barbe fino allo sterno e denti affilati, devono essere usciti dai tombini. Non li avevate impiccati tutti? Potrei aggiungerti dei capelli finti. Vedrò *(va al tavolo, riempie di nuovo il bicchiere con la solita mistura, lo alza contro la luce*

centrale per valutarne il colore). Limpido lucente nettare di questa terra grandiosa e infelice! Ho saputo che è passato l'eminente Glazunov, Serghiei Efrimovic Glazunov *(beve a piccoli sorsi)*. Una visita di controllo, mi è stato detto. Io non ho rimostranze da fare... *ubi maior...* Però... Io non pretendo attestati o allori, ma un po' di merito ce l'ho se milioni di visitatori ti hanno visto come se fossi ancora vivo, come se da un momento all'altro potessi parlare... Una delle tue celebri arringhe, e intorno a te il delirio... Delirio, magari... Entusiasmo, almeno... Certe facce in quei documentari... Imbambolate dal gelo... Patibolari. Poveretti... *(va ad aprire la cassetta: lentamente, voltandosi continuamente a dialogare con la salma, ne estrarrà alcuni ferri chirurgici, una grossa siringa, un metro, una sonda, che allineerà sul piano del tavolo, e una lampada da otorino che si metterà sulla fronte e che accenderà)* Eh, la storia. Tu un posto ce l'hai, e che posto! Io invece, con quel Glazunov che ronza qua attorno, chissà che non stia tramando di sostituirmi con uno dei suoi portaborse, vedessi la spocchia che hanno! Gli intellettuali! Dio com'eri grande quando ti scagliavi contro di loro! Opportunisti, collitorti!... Io non sono un intellettuale! Tu certo non puoi rammentare come ti trovai quando succedetti a Jakov, colpito da infarto perché due vermi ti uscirono dagli occhi e la verga ti si rizzò in un'erezione spettacolosa! Con i calzoni sollevati come una tenda kirkisa. che poi mi sono anche domandato perché ti ha tolto tutto dentro e quello no. Cosa? Il simbolo della virilità? Andiamo, non ne avevi certo bisogno, lo avevi mostrato ogni giorno di che metallo era, i telegrammi che spedivi all'ebbreuccio con gli occhiali, 'schiacciateli', 'fateli a pezzi', eh, li ho letti li ho letti, i dispacci implacabili. Come se la virilità risiedesse là e non nella testa; quasi sia lui, quello, il cesso, ad avere gli occhi... a guardare... Irina, Irina... Come quando Irina si siede allo specchio e si truca, e non ha niente addosso... Mi si ferma il respiro a fissarle la schiena, e il resto... Quella puttana... Un bellimbusto si è presa, vent'anni meno di lei, i capelli lunghi, gran ballerino. Si fa chiamare Bob, e se lo portava a casa! Me ne aveva già fatta una questa estate, aveva rimorchiato un monaco mongolo di Zagorsk, voleva sapere com'era un monaco a letto... Io me n'ero andato da mia sorella, ho il terrore delle piazzate, lei lo

sa, che vergogna!!... (*riempie nuovamente il bicchiere, questa volta di sola vodka; beve*) E adesso il ballerino! Prima mi ha confessato di essersene innamorata, poi si è messa a sbraitare e a rovesciarmi addosso le minacce più terribili, che dovevo togliermi dai piedi altrimenti avrebbe scritto al dipartimento che ero un pederasta, e io a sognare che le indicavo la porta, 'ora basta! vattene tu', le dicevo, 'sei indegna del mio amore', senza alzare la voce sai, un po' sprezzante, molto deciso, con tanta freddezza... Ah, Vladimir Ilic, aquila mia, io che vivo tra cadaveri, io che ho partecipato alla battaglia di Mosca, io che per un pelo non ho ricevuto l'onorificenza del tuo ordine, io sono un poveruomo, un disgraziato (*finisce il suo bicchiere di vodka*). Alla santa patria! Madre prolifica di tutte le teorie, le utopie, le idiosincrasie, le iconografie... L'ora è giunta, mettiamoci al lavoro. Ecco fatto, siamo soli, salvi e separati dal caos, e così nemmeno il tempo, quell'ingannevole automa, potrà entrare qua dentro. E io allora passo a chiederti, tu che eri la luce, il faro dell'avanguardia: quante sono le cose importanti? Non mi rispondi? Te lo dico io: sette: mangiare, bere, andare di corpo, coprirsi adeguatamente quando la Moskova gela, scopare, dormire e morire. Il resto non conta. Sei d'accordo? Non sei d'accordo. passiamo oltre. Tu permetti? (*lo spoglia*) *Et voilà!* (*dopo aver afferrato una asticciola, verso il pubblico come si rivolgesse a una platea di studenti*) Per prima cosa procederò a un esame sommario della sostanza sottocutanea... Attraverso i varchi da me personalmente instaurati nel corpo del paziente (*esegue*). *Bon, bon, bon!* (*È vicino alla testa, si china a osservare un punto sulle tempie; poi resta piegato e sussurra all'orecchio sinistro del cadavere*) Sai chi era mio padre? Un operaio delle acciaierie Swoda. Sai cosa ha saputo trasmettermi? l'amore per la vodka. per altre cose gli è mancato il tempo. Glazunov! Tu sai come è diventato rettore dell'Istituto Superiore di Medicina Legale? La figlia. È così! Ha spinto la figlia nel letto del ministro della sanità. Spinta!... Mica ha dovuto impegnarsi troppo intendiamoci, la ragazza è soprannominata bocca aspirante... Chissà se anche Irina ha un soprannome... Ah, i vecchi tempi, quando si potevano spedire in Siberia con un'accusa qualunque, a raffreddare le loro labbra bollenti! Settanta sottozero in gen-

naio! Eh sì, lo ammetto: qualche vantaggio lo si aveva. Tu eri venuto da Simbirsk per darcelo. Per darlo agli sfruttati, ai figli degli sfruttati, ai cognati degli sfruttati, ai nipoti ai generi ai cugini degli sfruttati... dopo averlo tolto alla nobiltà marcia, alla vecchia borghesia corrotta... Io sono, io ero della tua scuola, anche se nobiltà e vecchia borghesia chi le ha mai viste?... Ho fatto un sogno stanotte, Vladimir Ilic: ero a Yalta con Irina... mai stato a Yalta... E poi non ero nemmeno io... In fondo anche da svegli l'identità evapora (*va al tavolo, tracanna un altro bicchiere, si volta*). Ma tu sognavi qualche volta? Dormivi di tanto in tanto? O hai aspettato che ti mettessero qui per rifarti del sonno perduto? Quanto devi aver parlato, urlato, spolmonato, bisbigliato su operazioni segrete, scritto, ammonito, ammiccato, ammansito i più turbolenti, aizzato i tiepidi... (*va a prendere in un'altra tasca del cappotto una seconda bottiglia di vodka, la apre e ne beve un ampio sorso; si rivolta verso il tavolo, estrae dalla cassetta una boccetta di liquido*) A migliaia si sarebbero fatti ammazzare per te. Il guaio è che li avete accontentati. A milioni; cinquanta, dicono, presappoco. Che a ottanta chili cadauno, no no sessanta è più giusto, fanno circa tre milioni e mezzo di tonnellate. Di morti. da cui la grande fertilità della nostra terra (*si avvicina alla testa del cadavere*). Ecco quello che ti rimetterà in forze. Miscin è un piccolo uomo, un omuncolo. Ma il suo fetido mestiere, non c'è nessuno che gli stia alla pari. Alla faccia di quella strega di tua madre, Irina; mi chiamava il piccolo chimico! Ah, se l'ho odiata! Mai chiamata 'compagna' ma sempre e solo 'signora' per sfotterla, che se non mi fermavi Irina... Questo te lo ricorderai, che ti proponevo di farla sparire, tu sapevi che non scherzavo, avevo trovato un modo di eliminarla, un sistema spettacoloso, quello della concentrazione, perché avevo scoperto il procedimento usato dagli indios per ridurre le dimensioni di qualsiasi organismo. 'La rimpiccioliamo a quindici centimetri, venti massimo dalla testa ai piedi tutto compreso, che poi i topi faranno il resto', ti dicevo... Già (*si spengono tutte le luci; il buio improvviso è attenuato da un fiavole chiarore lungo le pareti della sala*). Porca vacca, lo vedi? I vantaggi della liberalizzazione: ecco qua. Almeno una volta se accadeva era per i sacrifici del trionfo del comunismo internazionale... (*a tento-*

ni Miscin va a prendere la bottiglia di vodka e si accuccia per terra appoggiando le spalle al lato del catafalco che dà verso il proscenio) Compagni e compagne: mi resta qualcosa forse? La bottiglia. Lo so lo so, che non è da uomo. Ma che cos'è che non è da uomo? Eh? Da uomo è tutto, scrivere i fratelli Karamazov, calpestare gli altri, credere a nostro Signore, infischiarci delle donne e scoparle... è da uomo... Amico mio, la natura se ne fotte della storia (*beve*)... Da uomo è tutto... Anche imbattersi in una femmina e finire che non respiri più ossigeno, azoto... respiri lei, metti le mani in un paio di manette e le consegno la chiave... La incontrai al Ministero dell'Istruzione... Il suo viso, Vladimir Ilic! La bocca! Gli occhi avevano un alone scuro... Io registravo perfettamente la qualità dell'interesse che dimostrava per me ma non servì a mettermi in guardia... Il serpente e il topo (*beve*)... Oh Irina!... Che strana sensazione, un confuso dolore. No. Sì. Amico, io la penso ancora troppo. No. Sì. Maledetto me, mentiva anche quando non ce n'era bisogno... Come quel giorno, eravamo sposati da non più di tre mesi, io avevo già cominciato a chiederle dove andasse in giro tutto il santo giorno... Al partito, vado alle riunioni di partito, e da una di queste riunioni non mi torna a casa con una pelliccia di volpi argentate! Stavo per schiaffeggiarla e lei la apre... Non aveva niente sotto, era nuda... Un mostro; un mostro del paradiso... E io? Com'è che mi avevi definito? Un animale inquieto e sospettoso... Sì, ti facevo anche orrore (*sta ricordando qualcosa, si blocca*)... È una viziosa, amico, mia moglie; è convinta che quando verrà il suo turno farò di lei una mummia come la moglie di Varienko, e ne abuserò. Io credo che lo viva nella sua immaginazione depravata (*si riscuote*)... se il ballerino la porterà un giorno a vederti, scommetto che la riconoscerai, ha una massa di capelli rossi ondulati, occhi di puro smeraldo. Quella bocca... Quelle labbra!... Io qualche volta non resistevo, cascavo in ginocchio, le tenevo le mani sui fianchi, e le rivolgevo delle preghiere... particolari, tu sai cosa intendo... Mi guardava dall'alto... Ero un insetto felice. Sconvolto, straziato, e felice. Perché io sono un insetto notturno... (*torna la luce*) La pausa è finita! (*si rialza a fatica; rimette la bottiglia di vodka sul tavolino*) Basta, basta... Non ci penso quasi più (*si riavvicina alla testa del cadavere*).

Adesso le mie cure sono solo per te. Vladimir Ilic, ascoltami bene: ho creato una formula nuova, stupefacente! Una bomba, vedrai. Studiata apposta per il mio eccelso protettore, perché io tengo conto della personalità dei miei pazienti, di te in primo luogo. Da vivo è ovvio, in quanto anche da morto l'uomo si trascina dietro le sue peculiari qualità gastrocerebrali e morfologiche. Ma sì, sta' tranquillo, ti ho già accennato il caso: l'ho sperimentata sulla moglie di Boris Varienko, vicedirettore del Museo di Paleontologia, detto il fossile vivente, autentica vittima della consorte che gli faceva lavare anche i piatti. Il funerale è stato fatto con la bara vuota, lui se la tiene nella camera da letto: intatta. L'ho resa un manichino morbido. Quello che ci fa non mi riguarda. Anche se è facile supporre che la riempia di botte (*ridacchia. ha riempito una siringa*). Questo farmakos ti renderà più elastico, più duttile. Che era quello che forse volevi essere, se non ti avessero chiuso in quel vagone piombato, perché è là, secondo me, in quell'umiliazione di aver concluso un patto con le maledette teste di piombo dei crucchi che ti è scoppiata dentro la furia selvaggia che covavi da tempo... Sì sì, insomma, quel viaggio nel letamaio del vagone dette una svolta al tuo destino. Oh, bada, è solo un'ipotesi: ma se a Pietroburgo fossi arrivato con un normale biglietto di seconda classe, o di terza, chissà come sarebbero andate le cose, nel fulgido ottobre, e dopo... Certo, la guerra civile... Ma più avanti...Vedi io ho vissuto otto anni in campagna, da mia zia Mira... Mi consenti una osservazione? Si direbbe che tu, col dovuto rispetto, contadini manco col binocolo... Ecco la siringa, non la sentirai neppure... Sei pronto? *Pour commencer, le visage (comincerà a iniettare piccole dosi del preparato su varie parti del cadavere)*... *Bon, bon... Très bien...* Sei stato bravissimo... (*va a riporre la siringa*). Ti starai chiedendo come ho fatto a disegnarli in testa il tuo carattere. Per cominciare, mi sono letto tutto quanto c'era da leggere, roba tua e su di te. Tu stesso, diciamoci la verità, su certe pagine sei andato giù di brutto, ti seguivo a fatica... Io sono un ignorante in politica e, sincerità per sincerità, mi sono fatto due palle così, ma certe cose che hai detto: sacrosante. Il capitalismo monopolistico, i paesi colonizzati... Tutto vero anche oggi. Anche oggi qui!! Una sola cosa non ho proprio capito: mi sono

sforzato: niente. La dittatura del proletariato. Il proletariato che diventa tutto insieme un dittatore. Sono arrivato perfino ad immaginarmi il palazzo dove avrebbe dovuto risiedere questo dittatore: e ho fatto i calcoli; pensando a una élite, cioè i migliori operai che avevamo, il palazzo avrebbe dovuto essere lungo cinquanta chilometri e largo venti, di trenta piani, e dentro questa élite, che per non strafare assommavo a sei milioni. Tu capisci, era impossibile; solo di lampadine avrebbero dovuto essercene cento milioni almeno, e i tavoli, i letti, i bagni, i water... Comunque sia, lasciando perdere questo mistero, resta che per ciò che riguarda il cervello, beh, geniale... Solo che il cervello non basta, io seguo la scuola psicosomatica, devo afferrare il temperamento, lo stile di vita. C'è il cadavere del melanconico, del sanguigno, del timido, il cadavere del pedante... E per ognuno di loro studio la miscela più adatta. Senza contare il fattore astrologico, che a te ti destinava fin dalla nascita a qualcosa di dirompente, a imbastire un immenso casino, e a governarlo, magari per poco. (*si guarda in giro furtivamente*) Qui non c'è nessuno che ci ascolti (*si avvicina alla testa, abbassa la voce*)... Ne hai combinate di tutti i colori eh!? (*si rialza*) il sangue è corso a fiumi, prima di coagularsi. Mai del tutto però. Avete fatto bene, tu e quell'altro, l'erede, il georgiano, pugno di ferro senza guanti di sorta. Oppositori? Plotone d'esecuzione. Intellettuali? Artisti d'avanguardia? Scienziati? Liberi pensatori? Colpetto alla nuca. Ballerini, parassiti, adulteri? Campo di lavoro. Tutto sommato una scrematura ci voleva. Centocinquanta milioni di bocche da sfamare erano troppe, obiettivamente. Da far studiare, da rendere uguali, da sistemare in case decenti. Del resto a cosa serve l'utopia, se non a sfrondare un po' di stupidi, quelli che hanno sempre appetito? (*altro sostanzioso sorso di vodka*) E poi io ti capisco, avevano giustiziato tuo fratello e te l'eri legata al dito. Tuo fratello che penzolava sulla forca con l'osso cervicale spezzato, tu che giuri di fargliela pagare, e quando arriva il momento... Eh! Cazzo! E allora mi dissi: questo qui va trattato con una dose maggiore di alluminio e di sali di calcio, per irrobustire le fibre malate, e nello stesso tempo addolcirle, smussarle. Tu con le femmine d'altra parte in qualche circostanza dovevi essere molto dolce. (*abbassa la voce*) Ol-

tre all'amore segreto e a quella brava compagna bene in carne, donne eh? Qualche asciutta puttana proletaria no? Ti ho immaginato nel tuo ufficio al Cremlino, che fai il giro dello scrittoio, ti ci appoggi, calmo, bonario ma sicuro del tuo fascino tempestoso, appena un'ombra di sorriso, e le dici, 'vieni avanti', 'quanti anni hai?', 'mostra le gambe'. Eh? 'Spogliati'... E lei che ti chiede, tremolante e bramosa 'dove mi metto?' o anche 'come mi metto?'... Io... io lo avrei fatto, io che invece Irina dovevo sempre pregarla, scodinzolando, come un cane bastardo davanti a un osso... Lei veramente era tutt'altro che osso... (*a voce normale*) di cosa stavo parlando? Ah sì, di questo trattamento che ti sto facendo oggi: ti renderà un poco meno resistente ma, dico io, meglio un corpo a termine ma da gran signore che uno immortale ma marmorizzato, no? Quello che eri prima, il cuore di cuoio che avevi assunto per conservare lo stato e che hai trasmesso all'erede, prima lo dimentichiamo meglio è... Il libero arbitrio, la libertà! Libertà un corno! Libertà per che cosa? Per fare qualche sporco affare. È meglio che non ti dica quello che sta succedendo là fuori. Gente miliardaria, traffici di ogni genere, auto di lusso, dollari a fiumi. Mentre i disgraziati, la massa, il libero arbitrio e la libertà glieli mettono da sempre in quel posto. Anche oggi. Col mercato. Con la libertà di mercato. (*si rialza in piedi di scatto*) Ma tu sai... Forse non dovrei dirtelo, sta a sentire: io non ci vado mai, è un locale frequentato da ricconi, sull'Arbat, ma quel giorno, saranno tre settimane, avevo bisogno di un caffè, entro, mi metto a un tavolo, e dopo neanche dieci secondi si siedono accanto a me due tizi, due elegantoni, facce da far paura, sai i mafiosi dei film americani? Vestiti italiani, scarpe italiane. Erano armeni. E mi salutano, ti giuro, sapevano chi ero. Probabilmente mi avevano seguito dall'Istituto. E sai cosa mi propongono? Volevano comprarti! un gruppo di americani era disposto a pagarmi cinquantamila dollari se li aiutavo a trafugare il tuo corpo. Io sulle prime resto basito, ma poi reagisco, e che diamine! che tu valevi almeno due miliardi di dollari, e quelli senza fare una piega rilanciano: dieci milioni. Ecco il punto a cui siamo arrivati. Eh già!... Con quegli altri al di là dell'Oceano che adesso ci insegnano a vivere. Io non ti voglio avvilito, Dio me ne guardi. O offuscare il tuo prestigio. Ma io

ti dico vecchio mio che forse è la stessa storia, sempre. La somma: uguale... C'è tanta fame anche adesso... Tanta povertà... Quasi come prima, al tempo della gloria. Io sono sicurissimo che tu non l'avevi prevista la sofferenza! E l'erede, il georgiano? E gli eredi venuti dopo? Io sono certo che una persona come te, con quel tuo cervello, se avessi immaginato la degradazione, te ne saresti rimasto in Svizzera. Anche perché promuovere una rivoluzione in Svizzera, quello sì sarebbe stato un colpo di genio, altro che con quei morti di fame di San Pietroburgo!... È crepato nel suo letto, il georgiano... E mia madre chissà come, quando, chissà dove. Josif Visarianovic Dugasvili, sei condannato alla pena dei calci in culo fino a che esalerai l'ultimo respiro di merda... La bestia, ascoltami: è sovrana. Percorre al galoppo le ere del pianeta... Io devo tacere, e mi inchino, e ti assolvo, amico mio, perché lo stipendio e le gratifiche corrono. E adesso devo finire il lavoro! (*barcollando va al tavolo, estrae da una scatola un ciuffo di capelli, li mostra al cadavere*) Con questi ti tolgo dieci anni. (*prende il tubo della colla, ne versa un po' sul cranio del cadavere, la spalma; prende uno specchio portatile e lo piazza davanti alla faccia del cadavere*) Che ne dici eh? (*lo imbelletta*) Oh, sei pronto. Così le donne, quando ti guarderanno, se ne usciranno bagnate. Irina non è mai venuta qui, diceva che le bastavo io a farle impressione. Che mi vedeva addosso la morte, sulle mani, sul viso... Ero un appestato, per lei... Anche perché mi ero allineato, ho avuto la tessera... Se me l'avessero chiesto sarei stato capace di fare delle delazioni sui cadaveri... Ma che cos'è che ci ha spinti fino a questo punto? Strisciare ai piedi della bestia? Restare ciechi per cosa? Per respingere il vuoto? Ma se ci stiamo conficcati dentro! Il fiume è vivo; i boschi, i lupi (*raccatta la bottiglia di vodka; beve*). Sono un poeta. Quando sono ubriaco. Qualche volta, quando torno a casa la sera con una bottiglia, se mi capita di guardarmi allo specchio non vedo nessuno (*anticipata da un sibilo una delle due scarpe del cadavere si rovescia sul piano del catafalco; si alza della polvere*) Cosa sta succedendo? Ehi! Che cosa diavolo mi combini?! (*si precipita sul cadavere, prende in mano la scarpa*) E il piede dov'è finito? (*afferra il calzino che vestiva il piede, lo rovescia: ne scivola fuori un pugno di sabbia scura*) Per Dio!

Sabbia! E il tarso? Il calcagno? Lo scafoide? Sabbia anche loro! Che scherzo è questo?! Avranno spento il condizionatore durante le pulizie, bastardi! Oppure è un sabotaggio. Dio Dio Dio!!! (*va al tavolo, estrae dalla cassetta un libro, lo consulta*) Effe, gi, ma, me... Ecco: 'mineralizzazione'... Si verifica quando... (*seguita dal sibilo e dalla polvere anche l'altra scarpa casca orizzontale; Miscin torna al catafalco, ripete i gesti di poco prima*) I piedi se ne sono andati. Non era questo il momento. (*urla*) Non era questo!! (*voce normale*) Calma. (*torna di corsa al libro, lo sfoglia con mani trepidanti*) Ecco ecco ecco: sali di rame e paraffina (*cerca nella cassetta i due prodotti, li trova, li aspira con una siringa*). Sali di rame... Paraffina (*un sibilo più marcato e ancora polvere; Miscin si blocca; si volta lentamente; vede la polvere; depone la siringa; corre al catafalco*) La gamba destra. anche la gamba destra! Coscia inclusa! Aspetta un momento (*corre verso il tavolo; si blocca a metà strada*), amico mio cerca di resistere. (*afferra la siringa, torna al cadavere, gli infila l'ago all'altezza dell'addome, poi sullo sterno. Lo sfaldamento prosegue: è la volta della gamba sinistra*) Non importa, non importa: con due legni e qualche panno ti rifarò gambe e piedi. (*ansima; si mette a camminare intorno al catafalco nervosamente*) È inutile nascondere: la Siberia!... Importante sarebbe che il resto reggesse. (*il dissesto continua: sono il bacino e il petto a sbriciolarsi; la polvere si spande su Miscin, che tossisce*) Almeno la testa è rimasta. però che cosa me ne faccio della sola testa? (*un breve sibilo, più acuto dei precedenti: la testa si riduce anch'essa a un grumo di sabbia*) Ecco, appunto! Bello che sparita. Dove te ne sei andato?! Non c'è più... Non c'è più niente! (*qualche singhiozzo*) Niente!! La catastrofe! e adesso? Ignavia, ignoranza, incompetenza; già me le sento addosso le accuse. Non mi resta che tagliare la corda: a Tula, dalla zia Mira. Anche... Anche spararmi sarebbe una soluzione. Avvelenarmi anche... Oppure studiare a fondo le cause fisico-chimiche del dissolvimento e presentare una memoria al prossimo convegno di Boston. Ne ricaverai 500 dollari e una notorietà internazionale non trascurabile. O quanto meno europea. (*si attacca alla bottiglia di vodka e la finisce*) E potrei fermarmi a Londra. Rifugiato politico. Un negozietto da imbalsamatore. Uccelli, ma soprattutto

cani e gatti. Molto amati dagli inglesi. Gran popolo. che diavolo sto sognando? Una sete tremenda. *(va al tavolo, si scola la terza bottiglia di birra; crolla a terra)* Ma perché a suo tempo non l'hanno sotterrato!? Già. L'idolatria. Un cadavere è un cadavere, coglioni. Bastavano le fotografie! Che te le ritrovavi anche nella culla, le sue e quelle di quell'altro, il georgiano, quella specie di prete feroce... Oh andate a farvi fottere tutti, capi e condottieri del cazzo, un'idea buona e nove sanguinarie, coperte di menzogne e di sterco. Il mondo migliore, tutti uguali, e da venti giorni non si trova una cipolla neanche a pagarla in oro! Ah sì, meglio prima! Almeno ti potevi inaffiare di vodka, specie dopo aver assistito alle parate... E Irina che mi diceva 'ma guardali, là sul palco, con quei colli bovini e la fronte di due centimetri, il deretano ingrassato a prosciutto del baltico e caviale!'... Però!! Lasciarmi così nella merda... Eh già: l'ha fatto con tutti, lui, la grande guida del proletariato! *(breve pausa)* Non intendo assolutamente piangermi addosso. E neppure pisciarmi, addosso. Irina, mi manchi molto. Il passato è il passato, non puoi rivomitare... Con chi parlo adesso che lui è svanito? Quante avrei potuto dirgliene in questi anni... Siamo andati d'accordo... Avevo finito per assomigliargli, così mi hanno detto. È un fatto, che col passare del tempo, se capita coi cani e i loro padroni... Per assomigliargli... Lo so, lo so... Non c'è altro da fare. *(va al tavolo; da alcune ampolle aspira con la siringa varie sostanze; torna al catafalco, afferra uno dopo l'altro i vari capi di abbigliamento del cadavere, incluse le scarpe, li scuote per spolverarli, e dopo essersi tolto i suoi li indossa. il fagotto dei suoi lo mette dentro un armadio a muro di servizio. dalla cassetta estrae una scatola per il trucco, si cosparge il viso di bianchetto; si guarda allo specchio portatile)* Non male... Indubbiamente però un problema c'è: l'indagine! Eh già! Perché se quello è svanito, o è lui o è il Dottor Miscin a essere scomparso, a quelli i conti devono tornare. e poi magari finiranno per andare da Irina! Ottusi, tetri, pervicaci, ci dica compagna Vertova, ha visto suo marito? Gli ha parlato? Che cosa le ha detto? Lei potrebbe dire che sono fuggito. In occidente. Per non assistere al crollo del partito. O perché invaghito di una trapezista... boh... olandese... No no, non se ne accorgeranno. Dovesse anche succedere faranno finta di nulla, non gli conviene.

(prende la siringa e si inietta il preparato in varie parti del corpo. poi si blocca) La dissoluzione senza scampo. La fine. Viverla tra le tue braccia, Irina... *(richiude specchio e siringa nella cassetta e la nasconde nell'armadio. apre un tiretto nella parete di sinistra e afferra un telefono; forma un numero)* Pronto, Irina... Dovresti venire qui, al mausoleo... Dirai che mi porti la colazione... Mi troverai disteso sul catafalco... Sì, mi sono iniettato una sostanza speciale, tra poco sarò di pietra... Sì, anche quello sì, duro come il marmo, se ti va potrai approfittarne, ma dopo, sta attenta, dovrai pigiare il pulsante che sta sul lato destro... Sì, per chiudermi sotto vetro, come si fa coi peperoni d'estate... Da domani dirai a tutti che sono all'estero... non ti preoccupare di lui, se ne è andato... Ma sì, prendo il suo posto... Devo lasciarti, i muscoli si stanno irrigidendo... La vita senza di te in fondo... Sì sì, dopo potrai venire a vedermi... e girarmi attorno... Ma sì, potrai anche piangere... Però, ti prego, se verrai: non mettere le mutandine, come stavi sempre per casa... Ti perdono, sì... Ti amo, sì... *(richiude il telefono nel tiretto; si trascina alla porta e la riapre; preme dei pulsanti: la luce centrale risale verso il soffitto e si spegne, le luci generali si riaccendono, diffuse; riparte il fruscio dell'aria condizionata subito sovrastato dalla musica in sottofondo di genere funerario-celebrativo. Miscin osserva la scena. va a distendersi sul catafalco. rialza a fatica, già semi-rigido, il busto)* Sono... assalito da una stupidità fisica... Vuoto dentro e sulle spalle... Questo segreto... che non so più chi sono... Se il Dottor Miscin Alessio, del Dipartimento di Anatomia Conservativa... o lo stanco, malato, forse sifilitico Presidente del Consiglio... dei Commissari... del Popolo... *(si deterge a fatica il freddo sudore sulla fronte)* Le prospettive della rivoluzione mondiale sono... eccellenti... Ciò che abbiamo edificato è una conquista storica colossale... Già!... *(si rialza a stento)* Un ultimo avvertimento: quel Josif Dugasvili, detto Stalin, userà il potere che ha concentrato nelle sue mani... peggio di come l'ho usato io; per cui esigo che il Congresso abbracci per me tutti gli operai, i contadini, i violinisti, e gli imbalsamatori... E, mi raccomando *(si ridistende supino)*... le donne...

Ensemble da camera 'Giorgio Bernasconi' dell'Accademia Teatro alla Scala

L'Ensemble dell'Accademia Teatro alla Scala, specializzato nel repertorio del XX secolo, costituisce una delle molteplici proposte didattiche dell'Accademia Teatro alla Scala, ente di caratura internazionale che, attraverso i suoi quattro dipartimenti – Musica, Danza, Palcoscenico-Laboratori, Management – forma tutti i profili professionali legati al teatro musicale, avvalendosi della docenza dei migliori professionisti del Teatro alla Scala e dei più qualificati esperti del settore. Presieduta da Pier Andrea Chevallard e diretta da Luisa Vinci, l'Accademia offre percorsi formativi di altissimo livello per cantanti lirici, professori d'orchestra, maestri collaboratori, ballerini, scenografi, costumisti, truccatori e parrucchieri, sarti, attrezzisti, meccanici, falegnami, macchinisti, lighting designer, fotografi di scena, manager, tecnici del suono, videomaker. Il progetto didattico, nato nel 2007 nell'ambito del Corso di Perfezionamento per Ensemble da camera specializzato nel repertorio del XX secolo grazie al sostegno del Fondo Sociale Europeo, del Ministero del Lavoro e della Regione Lombardia, è frutto della collaborazione con Giorgio Bernasconi (scomparso nel 2010) che ha voluto proporre una lettura

diversificata della letteratura musicale del XX secolo, con l'obiettivo di promuoverne la conoscenza presso i giovani musicisti che raramente hanno l'occasione, in conservatorio, di confrontarsi con questo repertorio. Dal 2012 la direzione didattica è affidata a Marco Angius e l'Ensemble ha assunto la denominazione Ensemble da camera Giorgio Bernasconi. Il percorso formativo, che spazia fra autori italiani e stranieri dal primo Novecento fino a compositori contemporanei, prevede la preparazione di programmi musicali sotto la guida di noti direttori, specializzati nel repertorio contemporaneo, con l'ausilio delle Prime Parti dell'Orchestra del Teatro alla Scala e comprende un'intensa attività concertistica presso il Teatro alla Scala e in sedi prestigiose. Ad oggi, sotto la guida di Giorgio Bernasconi, Francesco Angelico, Marco Angius, Francesco Bossaglia, Olivier Cuendet, Georges-Elie Octors, Fabián Panisello, Renato Rivolta, Jonathan Stockhammer, Yoichi Sugiyama, l'Ensemble, costituito da quindici giovani musicisti, ha tenuto concerti in noti teatri e nell'ambito di festival di rilievo proponendo anche prime esecuzioni italiane: a Milano al

Teatro alla Scala e nell'ambito del Festival MITO SettembreMusica, a Venezia per il Festival di Musica Contemporanea della Biennale Musica, a Caserta al Teatrino della Reggia, a Como al Teatro Sociale, a Roma al Palazzo del Quirinale per i concerti Euroradio, a Cremona al Teatro Ponchielli, a Cortina nell'ambito del Festival Dino Ciani. Fra gli ultimi impegni più significativi si segnala per le Wiener Festwochen di Vienna l'esecuzione di Quartett di Luca Francesconi, con la direzione di Peter Rundel e la regia di Alex Ollé de La Fura dels Baus, opera liberamente tratta da Le relazioni pericolose di de Laclous, che ha riscosso un notevole successo al suo debutto al Teatro alla Scala nella stagione 2010-2011, in una coproduzione con le Wiener Festwochen e l'Ircam.



Foto Rudy Amisano

Ensemble da camera 'Giorgio Bernasconi' dell'Accademia Teatro alla Scala

Marco Angius

Marco Angius è un direttore di riferimento per il repertorio musicale contemporaneo. Ha diretto Ensemble Intercontemporain (Agorà 2012), Tokyo Philharmonic, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale di Bologna, Orchestra Sinfonica G. Verdi di Milano, Orchestra della Svizzera Italiana, Orchestre de Chambre de Lausanne, Orchestra della Toscana, Sinfonica di Lecce, I Pomeriggi Musicali, Luxembourg Philharmonie, Muziekgebouw/Bimhuis di Amsterdam, La Filature di Mulhouse, Teatro Lirico di Cagliari. È stato invitato da numerosi festival quali Biennale Musica di Venezia, MITO, Warsaw Autumn Festival, Ars Musica di Bruxelles, deSingel di Anversa (con l'Hermes Ensemble di cui è principale direttore ospite), Traiettorie, Milano Musica, Romaeuropa Festival. Già assistente di Antonio Pappano per il Guillaume Tell di Rossini (Emi records, 2011), è fondatore dell'ensemble Algoritmo con cui ha

vinto il Premio del Disco Amadeus 2007 per Mixtim di Ivan Fedele e con cui ha realizzato numerose registrazioni tra cui Luci mie traditrici di Salvatore Sciarrino (per la Euroarts di Monaco in DVD e per Stradivarius su CD). Con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai ha inciso tutta l'opera per violino e orchestra di Ivan Fedele (Mosaïque, Stradivarius) e, con l'Ensemble Prometeo, l'integrale degli Imaginary Landscapes di John Cage.

Marco Angius è autore di una monografia sull'opera di Salvatore Sciarrino (Come avvicinare il silenzio, Rai Eri, 2007), Ali di Cantor (La musica di Ivan Fedele, Esz 2012) e di numerosi scritti sulla musica contemporanea tradotti in varie lingue.

Tra le produzioni più recenti: Jakob Lenz di Rihm (Teatro Comunale di Bologna), La volpe astuta di Janáček (Accademia Nazionale di Santa Cecilia), L'Italia del destino di Luca Mosca al Maggio Musicale Fiorentino e l'intensa attività concertistica con l'Ensemble dell'Accademia Teatro alla Scala, giovane formazione di cui è anche coordinatore.



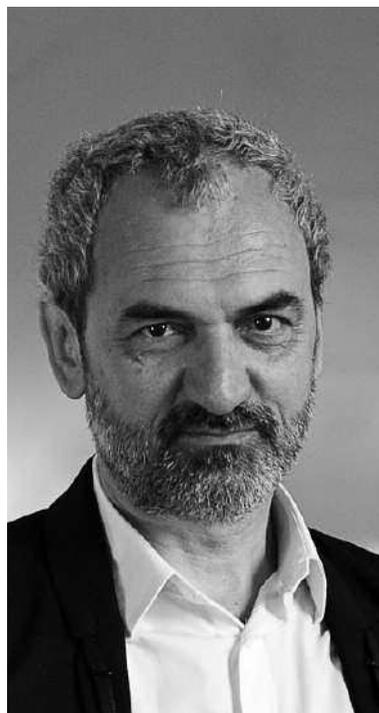
Marco Angius

Riccardo Massai

Laureato in lettere, disciplina storia dello spettacolo, ha lavorato con Pierluigi Pieralli (Pier'Alli), Gabriele Bartolomei, Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Sylvano Bussotti, Giancarlo Sepe, Lanfranco Puggelli, Michele Placido, Stefano Massini, Paolo Bonacelli, Gianrico Tedeschi, Mariangela Melato, Maria Paiato; dal 2006 inizia la sua collaborazione, prima nell'opera lirica al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino poi nella prosa al Piccolo Teatro di Milano e in altri teatri stabili, come regista assistente di Luca Ronconi. Oltre ad aver collaborato con alcune delle maggiori strutture italiane (dal citato Piccolo Teatro di Milano al Teatro Stabile di Genova, all'Orchestra Regionale Toscana, col Massimo di Palermo e il Comunale di Treviso) e con Festival (Due Mondi di Spoleto, Città Spettacolo di Benevento, Magna Grecia in Calabria e Teatri di Pietra), è chiamato più volte come voce recitante in RAI, cura diverse regie di opere liriche a Palazzo Pitti di Firenze ed arricchisce la sua esperienza con la regia di film e concerti di musica pop (Anna Oxa); è direttore artistico e cura le regia della compagnia Archètipo con residenza al Teatro Comunale di Antella a Bagno a Ripoli (FI) da dieci anni. Ha affiancato per lunghi periodi all'attività tradizionale quella di teatro sociale, con detenuti minorenni, per più di dodici anni con non vedenti (Festival Internazionale di Teatro Zagabria) e per nove anni con ragazzi disabili intellettivi anche presso il Teatro della Pergola di Firenze. Nell'anno (2012) ha portato al Teatro Maly di Mosca, S. Giovanna dei Macelli di Brecht regia di Ronconi, l'ultima produzione del Piccolo Teatro, per il quale, a rappresentare l'Italia, ha partecipato alla conferenza internazionale East Meets West a Cracovia; ha curato la regia di Metamorfosi di Ovidio presso il Museo Archeologico Nazionale di Firenze, ha partecipato come attore al Progetto Opera per la classe di composizione dell'Accademia Chigiana tenuta da Giorgio Battistelli ed ha partecipato come attore al Mix Festival di Cortona nell'Histoire du soldat di Stravinskij con l'Orchestra della Toscana. A novembre cura la regia di Lì ma

Giorgio Battistelli

dove, come, racconto di J. Cortázar, (prima nazionale), interpretato magistralmente da Giovanni Crippa. Nella presente stagione (2013) come regista assistente ha seguito Luca Ronconi al Piccolo Teatro di Milano nella produzione Panico di R. Spriegelburd e sempre con Ronconi, con il Centro Teatrale Santa Cristina, per Pornografia di Witold Gombrowicz, spettacolo presentato al Festival dei Due Mondi di Spoleto. Ha già collaborato come attore nel monodramma giocoso L'imbalsamatore di Giorgio Battistelli partecipando ad aprile alla 54° Biennale di Musica contemporanea di Zagabria in Croazia, dove ha prestato il proprio lavoro come attore anche per la produzione di Icarus Ensemble di Reggio Emilia Demoni e Fantasmi nella città di Perla del musicista triestino Gianpaolo Coral in prima assoluta.



Riccardo Massai

Nato ad Albano Laziale nel 1953, Giorgio Battistelli ha studiato composizione al Conservatorio dell'Aquila dove si è diplomato nel 1978, frequentando contemporaneamente i seminari di Karlheinz Stockhausen e Mauricio Kagel a Colonia. Tra il 1978 e il 1979 ha seguito i corsi sul teatro musicale contemporaneo di Jean Pierre Drouet e Gaston Sylvestre. Dal 1981, anno di Experimentum Mundi, ha inizio un'intensa attività di scrittura di opere per il teatro musicale. Le sue composizioni sono state rappresentate presso il Festival d'Automne al Centre Pompidou di Parigi, i Festival di Salisburgo e di Lucerna, la Biennale e la Gasteig di Monaco, la Biennale di Berlino, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, in teatri quali La Scala di Milano, l'Opera di Roma, il Teatro Comunale di Firenze, nei teatri dell'opera di Anversa, Strasburgo, Ginevra, Brema, Mannheim, Almeida di Londra, e inoltre a Hong Kong, Adelaide, Brisbane, Melbourne, Sydney, Wellington, Taipei, Tokyo, New York, Washington, Singapore, La Paz, Pechino. La sua musica è stata eseguita da direttori come Riccardo Muti, Antonio Pappano, Lorin Maazel, Daniele Gatti, Daniel Harding, Adám Fischer, Jukka-Pekka Saraste, Myung Whun Chung, Susanna Mälkki, Zoltán Peskó. Ha collaborato con i registi Robert Carsen, Luca Ronconi, Georges Lavaudant, Mario Martone, Michael Lonsdale, David Pountney, Daniele Abbado, Fura dels Baus e Studio Azzurro, e con interpreti come Toni Servillo, Bruno Ganz, Ian McDiarmid, Philippe Leroy, Moni Ovadia, Vladimir Luxuria. Insignito del titolo di Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres dal Ministero della Cultura Francese e di Commendatore dell'Ordine "al merito della Repubblica italiana", è stato compositore in residenza all'Opera di Anversa, alla Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf e al Teatro San Carlo di Napoli. Ha un'ampia esperienza di direzione artistica maturata presso l'Orchestra della Toscana (dove è tornato dal 2011), la Biennale di Venezia, la Società Aquilana dei Concerti, l'Accademia Filarmonica Romana, la Fondazione Arena di

Verona, il Cantiere d'Arte di Montepulciano. Recentemente si segnalano le prime dei lavori sinfonici commissionati dall'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai (Tail Up, diretto da Susanna Mälkki), dall'Orchestra Sinfonica di Münster (Pacha Mama), dalla Saint Paul Chamber Orchestra (Mystery Play), dall'Orchestra Haydn di Trento e Bolzano (Sciliar). In campo teatrale il 2012 ha visto la prima de Il Duca d'Alba per il Teatro dell'Opera di Anversa, completamento di un lavoro incompiuto di Gaetano Donizetti, e dell'oratorio per il San Carlo di Napoli Napucalisse. In campo didattico, ha insegnato alla Aldeburgh Music e nell'estate 2012 ha tenuto il corso "Progetto Opera" presso l'Accademia Chigiana di Siena. Nel 2013 Battistelli ha intrapreso la lavorazione di Lot, la sua opera su soggetto biblico commissionata dalla Hannover Staatsoper. Nel maggio 2015, per l'inaugurazione dell'Expo di Milano, verrà rappresentata in prima mondiale una nuova opera per il Teatro alla Scala.



Giorgio Battistelli

Foto Roberto Masotti

Angelo Linzalata

Si è diplomato in scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, specializzandosi al biennio di lighting designer all'Accademia del Teatro alla Scala.

Inizia l'attività disegnando le scene per progetti di teatro contemporaneo per il Mittelfest 2002 e il Rec Festival di Reggio Emilia del 2003.

Collabora a due produzioni dell'Accademia del Teatro alla Scala: Ugo conte di Parigi (Teatro Donizetti di Bergamo, Teatro alla Scala, Teatro Bellini di Catania) e Il borghese gentiluomo di Lulli al Teatro Litta di Milano. Nello stesso anno firma le luci del Re pastore di Mozart al Teatro delle Muse di Ancona, Nabucco per il Teatro Lirico di Cagliari, l'Olimpiade di Metastasio, Patto di sangue al 72° Maggio Musicale Fiorentino, Cyrano de Bergerac al Teatro Argentina di Roma (2009).

Collabora come assistente scenografo con lo scenografo Graziano Gregori per importanti teatri e festival: Festspielhaus Baden-Baden, Edinburgh International Festival, Festival Mozart La Coruña, ROF di

Pesaro, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Massimo di Palermo, Teatro Filarmonico di Verona, Teatro Petruzzelli, Teatro La Fenice di Venezia, Beijing National Centre for the Performing Arts, Wiener Staatsoper. Firma le luci di Pinocchio, Amleto e Giovanna al rogo per la compagnia del Teatro del Carretto. Nel 2005 firma le scene di Nabucco, regia di Francesco Micheli per l'Aslico, La traviata prodotta dal Teatro Lirico di Cagliari con la regia di Boris Stetka, L'Imbalsamatore di Giorgio Battistelli produzione dell'Accademia Chigiana di Siena, Die Fledermaus al TNO di Bucharest (2010), Conversazione con Chomsky di Emanuele Casale. Collabora in qualità di scenografo con il regista Daniele Abbado per i seguenti progetti: Il signor Bruschino (Auditorium Parco della Musica di Roma) Miracolo a Milano di Giorgio Battistelli (Teatro Valli di Reggio Emilia 2007), Oberon di Weber (Théâtre du Capitole Toulouse), La traviata al Teatro Municipal de São Paulo (2012).



Angelo Linzalata

Alvise Vidolin

Regista del suono, musicista informatico, interprete di live electronics, nasce a Padova nel 1949 dove compie studi scientifici e musicali. Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di molte opere musicali collaborando con compositori quali Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Adriano Guarnieri, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino, per esecuzioni in festival quali Biennale di Venezia, Maggio Musicale Fiorentino, Milano Musica, Festival delle Nazioni di Città di Castello, Ravenna Festival, Settembre Musica e MITO, Festival d'Automne e IRCAM di Parigi, Festival di Salisburgo, Wien Modern, Münchener Biennale, Konzerthaus e Musik-Biennale di Berlino, Donaueschinger Musikstage, Warszawska Jesień, CCOT Festival di Taipei, e in teatri

quali Scala, Fenice, Opera di Roma, Comunale di Bologna, Almeida di Londra, Alte Oper di Francoforte, Staatstheater di Stoccarda, Théâtre National de Chaillot, Odéon e Opéra Bastille di Parigi, Opéra National du Rhin di Strasburgo. Collabora dal 1974 con il Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova partecipando alla sua fondazione, svolgendo attività didattica e di ricerca nel campo dell'informatica musicale ed è tuttora membro del direttivo. Co-fondatore dell'Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI) ne ha assunto la presidenza nel triennio 1988-1990. Dal 1977 ha collaborato in varie occasioni con la Biennale di Venezia soprattutto in veste di responsabile del Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale (LIMB). Dal 1992 al 1998 ha collaborato

con il Centro Tempo Reale di Firenze come responsabile della produzione musicale e dal 1976 al 2009 è stato titolare della cattedra di Musica Elettronica presso il Conservatorio B. Marcello di Venezia. È inoltre docente di Musica Elettronica all'Accademia Internazionale della Musica di Milano, membro del comitato scientifico della Fondazione Archivio Luigi Nono e socio dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti.

Ha pubblicato lavori di carattere scientifico e divulgativo e tenuto numerose conferenze sui rapporti fra musica e tecnologia. Svolge attività didattica e di ricerca nel campo del Sound and Music Computing, studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici e dai sistemi multimodali.



Alvise Vidolin



Foto Viviana Cangialosi

Piccolo Teatro Studio

lunedì 4 novembre 2013, ore 20.30

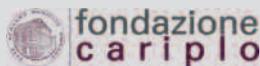
RepertorioZero**Paolo Brandi**, regia del suono**Livia Rado**, voce**Angelo Linzalata**, scene e luci**Lorenzo Gentili-Tedeschi**, violino**Paolo Fumagalli**, viola**Giorgio Casati**, violoncello**Simone Beneventi**, percussioni

RepertorioZero è sostenuto da

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

REPERTORIOZERO.ORG

con il sostegno di



in collaborazione con

*i musicisti di RepertorioZero*
indossano capi di **CoSTUME NATIONAL****THREE ROOMS****Filippo Perocco** (1973)
ancora rode le ossa (2013) 20'
per soprano, percussioni, violino, viola,
violoncello (con risonatori)
Commissione di Milano Musica
Prima esecuzione assoluta**David Coll** (1980)
Inventions on Relevance
and Propaganda (2013) 20'
per percussioni e violoncello amplificati
ed elettronica
Commissione di Milano Musica
Prima esecuzione assoluta**Mauro Lanza** (1975)
Andrea Valle (1974)
Regnum animale (2013) 20'
per trio d'archi amplificato
e dispositivi elettromeccanici
Commissione di Milano Musica
Prima esecuzione assolutaIn collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Three Rooms

Perocco, Coll, Lanza, Valle

In *Three Rooms* è messo in scena uno dei temi centrali del percorso artistico di RepertorioZero: la ricerca sulla liuteria come momento di invenzione di tecniche compositive ed esecutive, come stimolo per una genesi individuale di grammatiche e stilistiche a venire, come reale punto di svolta, infine, per una generazione dichiaratamente disomogenea.

Questo lanciarsi verso il molteplice, chiave interpretativa decisiva per RepertorioZero, implica una lucida e fertile messa in discussione di categorie avvertite come problematiche e dunque da ri-declinare. La scrittura così diventa un compromesso con una permanente evoluzione, sempre inedita, instabile e al contempo necessariamente consistente, poiché in ogni lingua individuale dimora la precisione che garantisce un territorio condiviso. Lo strumento torna oggetto fra altri oggetti da esplorare, corpi da dimenticare per tornare a renderli musicali quasi imponendo

una giustificazione alla loro presenza fisica, così accettando addirittura che ora non possano essere più/ancora suonati, o, al limite, a distanza o con modalità per le quali va inventata scrittura.

Il non sapere ancora come toccare, il non prevedere ancora come ascoltare: lo *zero* è un consapevole 'non-ancora', una volontà di momentanea, impercettibile sospensione e, paradossalmente, uno sguardo all'indietro.

Three Rooms è dunque uno spazio all'interno del quale si manifestano, non necessariamente legate dal punto di vista drammaturgico, tre reazioni differenti a queste tematiche. La scena è articolata in tre parti distinte, ciascuna dotata di una propria identità e costruita specificamente sui contenuti dei singoli brani, in un processo di collaborazione stretta tra lo scenografo, i compositori e l'intera nostra équipe di lavoro.

RepertorioZero



Filippo Perocco

Filippo Perocco, *ancora rode le ossa* (2013)

I.

In diversi miei lavori persiste l'immagine dello scarto, del detrito, della maceria, della rovina.

II.

L'erosione, il rodere, il *grattage* persistono come dei tarli.

III.

Qualche anno fa ho registrato la precaria reazione di un saltarello del mio cembalo.

A causa delle condizioni non ideali in cui giaceva lo strumento, dall'insistente sollecitazione e serrata ripetizione del tasto scaturiva una sorta di verso ossessivo e aperiodico, legnoso e grattato; simile, per me, a quello di un tarlo che rode.

Questi sono gli spunti per il mio nuovo lavoro.

Filippo Perocco

David Coll, *Inventions on Relevance and Propaganda* (2013)

Inventions on Relevance and Propaganda è una farsa musicale: due musicisti si ritrovano gettati sul palco dopo un incidente inspiegabile e sono chiamati al compito di fare un annuncio pubblico. Ritrovatisi in mezzo a uno strano armamentario di metallo, luci e strumenti elettrificati, i due lottano per capire come il loro messaggio possa essere comunicato in modo efficace, e per quale scopo. Dovrebbe essere un avvertimento? Qualcosa che lasci tempo sufficiente per prepararsi? Forse è più un messaggio di svago, il modo migliore per godere di un week-end di tre giorni. Dopo tutto, questo è un concerto, e molti in questo momento potrebbero porsi domande simili. Comunque, è chiaramente una situazione difficile per i nostri due – le loro azioni producono suoni che generano suoni ancora più forti assieme a lampi di luce e immagini. Se siamo fortunati arriveranno alla fine e noi potremmo tornarcene a casa.

David Coll

David Coll ha il sostegno di

NEWMUSIC

USA



David Coll

Foto Israeli Reichman

Mauro Lanza – Andrea Valle, *Regnum animale* (2013)

«Je ne suis plus à jeûn, dit Eusthènes. Pour tout ce jour'hui, seront en sûreté de ma salive Aspics, Amphibènes, Anerudutes, Abedessimons, Aiartnraz Ammobates, Apinaos, Alatrabans, Aractes, Asterions, Alcnarates, Arges, Araires, Ascalabes, Attelabes, Ascalabotes, Aemorroïdes...» Mais tous ces vers et serpents, tous ces êtres de pourriture et de viscosité grouillent, comme les syllabes qui les nomment, dans la salive d'Eusthènes: c'est là que tous

ont leur lieu commun, comme sur la table d'opération le parapluie et la machine à coudre; si l'étrangeté de leur rencontre éclate, c'est sur fond de cet et, de ce en, de ce sur dont la solidité et l'évidence garantissent la possibilité d'une juxtaposition. Il était certes improbable que les hémorroïdes, les araignées et les ammobates viennent un jour se mêler sous les dents d'Eusthènes, mais, après tout, en cette bouche accueillante et vorace, ils avaient bien de quoi se loger et trouver le palais de leur coexistence.

(Michel Foucault, *Les mots et les choses*)



Mauro Lanza

Regnum animale è un evento che unisce aspetti di un concerto e di un'installazione autonoma.

Il concetto principale alla base del lavoro è la tradizione dei bestiari, intesi come cataloghi del molteplice, tra i cui componenti possono essere definite diverse relazioni.

La varietà e l'eterogeneità dei bestiari è all'origine sia della composizione che della configurazione, che comprende strumenti acustici e dispositivi elettromeccanici controllati dal calcolatore.

Il *Regnum animale* messo in scena comprende tre tipi di animali. Gli *Animalia Lignea* sono rappresentati dagli strumenti a corde, violino, viola e violoncello e possono essere intesi come animali di legno, semi-animati, come il materiale di cui sono composti. Essi definiscono l'ambiente in cui gli altri *Animalia* appaiono e costituiscono un luogo di mediazione rispetto agli altri due generi: da un lato gli *Animalia Humana*, gli esecutori, che intervengono in momenti diversi e con diverse configurazioni, introducendo una loro gestualità specifica; dal lato opposto gli *Animalia Mechanica*, un insieme di dispositivi elettromeccanici, teratomorfi eppure domestici, che completano questa tassonomia immaginaria dei corpi sonori.

Mauro Lanza, Andrea Valle



Foto Carlo Furgeri

Andrea Valle

RepertorioZero

RepertorioZero è un gruppo internazionale di compositori e musicisti, ideato a Milano nel 2008 da Andrea Minetti, Paola Elia e Giovanni Verrando, che compie ricerca sul linguaggio e sugli strumenti musicali, collabora con autori provenienti da tutto il mondo e produce concerti ed eventi esclusivi.

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."

Musicisti, performers e registi del suono utilizzano strumenti elettrici, informatici, concreti ed amplificati, lavorando a stretto contatto con i

compositori che sviluppano la propria personale ricerca attraverso opere commissionate da RepertorioZero, o eseguendo brani di repertorio che includano la nuova liuteria. Le linee generali e i contenuti artistici sono delineati dal comitato artistico internazionale di RepertorioZero, con mandato triennale, che produce opere musicali e le commissiona a compositori esterni. Il comitato artistico è nominato dal consiglio di amministrazione che gestisce anche l'associazione, senza scopo di lucro, nelle sue diverse componenti.

In questi anni RepertorioZero ha presentato i propri concerti e prodotti di ricerca in prestigiosi festival ed istituzioni (Festival MITO, Biennale di Venezia, Rai RadioTre, Tonhalle di Zurigo). Nel triennio 2012-2014, RepertorioZero è gruppo in residence presso Milano Musica.



RepertorioZero

Paolo Brandi

Nasce a Napoli nel 1974, si laurea in Fisica presso l'Università degli Studi di Torino, consegue il Master in Ingegneria del Suono con lode presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata, è membro dell'Audio Engineering Society. Si occupa di regia del suono, ingegneria del suono, progettazione di sistemi per la diffusione sonora in vari ambiti, dalla musica classica e operistica alla musica sperimentale d'avanguardia, passando per la world music e il pop rock. Insegna elettroacustica presso la Scuola di Alto Perfezionamento Musicale di Saluzzo. Collabora con Repertorio Zero dal 2008.



Paolo Brandi

Livia Rado

Livia Rado, soprano, si avvicina alla nuova musica entrando a far parte, nel 2007, dell'ensemble L'arsenale diretto da Filippo Perocco. Collabora inoltre con gli ensemble Algoritmo e Prometeo, diretti da Marco Angius. Si è esibita per importanti festival quali La Biennale di Venezia, MITO SettembreMusica, Incontri Asolani (Tv), MATA Festival (NY), Barge Music (NY), New York University, Festival Suggestioni (Boston), Harvard University, L'imaginaire (Strasbourg), Salzburg Taschenoper Festival, La via Lattea (Lugano), Music@villaromana (Fi), Amici

della Musica di Modena, Teatro la Goldonetta (Livorno), L'arsenale Nuova Musica a Treviso, Festival di Nuova Consonanza (Roma), Cantiere d'Arte di Montepulciano, Festival Traiettorie di Parma, Festival PlayIT! (Firenze), Festival Pontino (Latina). Il suo repertorio comprende, oltre ad autori tra cui Schönberg, Nono, Castiglioni, Clementi, Feldman, Aperghis, Sciarrino, Fedele, Furrer, numerose prime esecuzioni di lavori di giovani compositori. Con l'ensemble Prometeo diretto da Marco Angius ha inciso il Pierrot Lunaire di Schönberg per l'etichetta Stradivarius.



Livia Rado

Foto Matteo de Mayda



Foto Roberto Masotti

Morton Feldman

Auditorium Gruppo 24 ORE

giovedì 7 novembre 2013, ore 20.30

John Tilbury, *pianoforte***Smith Quartet****Ian Humphries**, *violino***Rick Koster**, *violino***Nic Pendlebury**, *viola***Deirdre Cooper**, *violoncello***Morton Feldman** (1926-1987)*Piano and String Quartet* (1985)

70'

In collaborazione con

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Morton Feldman, *Piano and String Quartet* (1985)

L'idea che vi possa essere una 'rifrazione' del suono, comparabile alla rifrazione della luce, può essere utile per avvicinarsi alle opere dell'ultimo Feldman. In uno scritto intitolato *Più luce*, che precede di tre anni la composizione di *Piano and String Quartet* (1985), Feldman istituisce un paragone tra l'uso della luce nell'ultimo Monet, e quello che John Cage, compositore fin dagli inizi vicino a Feldman, fa del suono: «Cage, come Monet, ci fa guardare dritto nel sole: la rifrazione del suo suono, come la luce di Monet, scivola dalle nostre orecchie dentro un mondo sonoro non delineato». Altri pittori, sostiene, hanno usato differenti modi di strutturare la luce, usandola dall'alto, come Courbet o lateralmente, come Vermeer; mentre in un pittore come Pollock «la luce non esiste, è un'invenzione». Ma Monet «fu il primo a guardare dentro la luce».¹

Si potrebbe dire che nelle opere degli anni Ottanta Feldman abbia trovato il modo di 'guardare dentro il suono'. Il colore degli strumenti e degli agglomerati di suono prende il sopravvento, in opere la cui durata si espande – dall'ora e un quarto di *Piano and String Quartet*, al secondo *Quartetto*, del 1983, che può durare anche sei ore – per permettere a tutti i riflessi acustici di rivelare e riverberare le loro qualità intrinseche, attraverso la pulsazione, la ripetizione leggermente variata, come se il suono fosse osservabile da più punti di vista, e l'esposizione di questi punti di vista richiedesse uno spazio temporale necessariamente allargato.

È la vita del pezzo stesso, dice Feldman, a richiedere lunghe durate; passando dal concetto di forma musicale (la divisione di un pezzo in parti, che ne fa, nell'immagine anche visiva che ne possiamo trarre, un oggetto strutturato, con precisi confini e proporzioni) a quello di scala, dove l'ascoltatore è costretto a seguire istante dopo istante l'evoluzione del discorso musicale. Il concetto di scala è ripreso dai pittori del gruppo degli Espressionisti astratti con cui Feldman intratteneva stretti rapporti, in particolare da Mark Rothko, che nelle sue grandi tele presenta aree di colore perfettamente proporzionate rispetto alla dimensione del quadro senza che però vi sia alcuna geometrizzazione. È come se quei colori si distendessero spontaneamente entro le loro naturali proporzioni, si prendessero lo spazio necessario. E questo comporta un passaggio dall'idea di opera come oggetto da contemplare a quella di esperienza da vivere, centrale in tante avanguardie del secolo

scorso: «Dipingere un quadro piccolo è porsi al di fuori della propria esperienza (...). Comunque si dipinga un quadro più grande, *vi si è dentro*. Non è qualcosa che si può controllare».²

Piano and String Quartet, commissionato per il New Music America Festival di Los Angeles del 1985, è dedicato alla pianista coreana Aki Takahashi e al Kronos Quartet. La prima è interprete riconosciuta delle opere pianistiche di Feldman e dedicataria di *Triadic Memories* per piano solo del 1981. Il Kronos Quartet entra invece nella tradizione esecutiva feldmaniana con l'esecuzione del primo Quartetto, del 1979, ma soprattutto come dedicatario del secondo Quartetto del 1983, dalle già citate enormi proporzioni.³

Feldman costruisce *Piano and String Quartet* partendo da una logica di 'assemblaggio', di accostamento di moduli - *patterns* - che caratterizzano le opere dell'ultimo periodo del compositore. Vi sono cioè alcuni elementi basilari che ritornano, che vengono fatti succedere l'uno all'altro secondo una logica non sistematica e tra i quali non esistono gerarchie: «Per me i *pattern* sono in realtà raggruppamenti autonomi di suoni che mi consentono di staccare e di passare ad altro senza preparazione».⁴

I *pattern* possono essere di natura ritmica o accordale, possono cioè essere moduli che si estendono in un breve lasso di tempo oppure aggregati verticali. Questi, per lo più costruiti attorno a intervalli di seconda minore e maggiore e dunque tipicamente dissonanti, impediscono all'orecchio di individuare dei punti di riferimento e dunque di rientrare in un sistema dove i suoni vivono di rapporti reciproci, dissonanza-consonanza, tensione-distensione, causa-effetto, costringendolo a cogliere il colore del suono come puro timbro. L'effetto di proiezione all'interno del suono è accentuato, in *Piano and String Quartet*, oltre che dalla dinamica, sempre in pianissimo (*ppp*), dall'uso delle pause e del pedale. Nelle opere pianistiche di Feldman il pedale è tenuto sempre abbassato in modo da creare un alone di risonanza, ovvero i suoni non hanno un attacco e uno smorzamento ben definiti, ma sembrano emergere da uno sfondo sonoro uniforme, come se fossero «senza origine».⁵

In *Piano and String Quartet* ogni arpeggio è seguito, in gran parte del pezzo, da uno spazio 'vuoto', dove continuano a risuonare le vibrazioni delle corde del piano. Questo fa sì che, dopo ogni sono-

rità, inizialmente espressa dal piano e dagli archi, oppure solo dal piano, rimanga un'eco della sola parte pianistica. Il silenzio è per Feldman lo spazio necessario perché il suono «sia effettivamente percepito».⁶ E anche visivamente, nella partitura, lo spazio 'bianco', peraltro non riempito da pause ma lasciato semplicemente vuoto, dà il senso di uno spazio di decantazione e di contemplazione che permette al suono di respirare e a chi ascolta di coglierlo appieno.

L'alternanza di spazi pieni e vuoti che all'ascolto risuona con regolarità, è in realtà caratterizzata, dal punto di vista della scrittura e dell'esecuzione, da leggere asimmetrie. Sia le battute lasciate vuote che quelle 'piene' sono ora più lunghe ora più brevi, secondo variazioni infinitesimali, che non permettono all'orecchio di coglierle ma permettono alla continuità musicale di essere percepita come qualcosa di vivo, di organico come contrapposto a una regolarità meccanica. È proprio questa caratteristica organicità che emerge anche nella struttura temporale del pezzo, una sorta di grande e profondo 'respiro' che si fa talvolta più affrettato, talvolta più dilatato ma non si trasforma mai in semplice pulsazione.

Tuttavia la logica compositiva di Feldman non è riducibile a una semplice espressività intuitiva legata al gusto per il materiale sonoro, o a una imitazione naturalistica. Vi è un sottile gioco con i meccanismi della percezione. Attenzione, memoria, ascolto, concentrazione, simmetria/asimmetria, variazione/ripetizione, sono i temi cruciali per comprendere le composizioni dell'ultimo decennio feldmaniano. La passione per i tappeti orientali che il compositore manifestò in questo periodo riporta a un ideale estetico. I tappeti, in particolare quelli della tribù Yuruk, popolo nomade dell'Anatolia, sono presi a modello di un metodo compositivo non basato sui concetti di causa ed effetto, dove la memoria dei motivi si basa su grandi repertori tramandati di generazione in generazione, dove tutto è frutto di buon artigianato, dove le proporzioni emergono naturalmente dalla disposizione dei motivi scelti, dove la simmetria non è meccanica ma basata su moduli ripetuti su base idiomatica. L'idea, derivata dai tappeti anatolici, di una «simmetria sproporzionata»⁷ è esattamente alla base della strutturazione ritmica di *Piano and String Quartet*, che si apre con 5 battute di uguale durata (3 minime) alternate a battute in ordine di 8, 7, 6, 5 e 7 ottavi ciascuna e procede secondo una logica analoga.

I *pattern* che caratterizzano quest'opera sono riconducibili a un numero ristretto: tra questi si possono menzionare l'accordo arpeggiato, accompagnato dagli archi e con risonanza del pedale, che caratterizza l'incipit del pezzo; alcune brevi figure melodiche del piano basate su seconde maggiori e minori; la melodia del violoncello, composta da note di uguale durata; l'arpeggio lento degli archi che entrano in successione uno dopo l'altro. Vi è poi una lunga sezione finale, che dura circa mezz'ora, caratterizzata da accordi degli archi in tempo leggermente più mosso, con frammenti melodici sempre ripetuti, cui il piano si associa secondo un ritmo indipendente; gli archi per una lunga parte si sfasano tra loro, poi tornano all'omioritmia iniziale per concludere.

Feldman gioca con i ritorni, ponendo le note di un accordo, o i *pattern* stessi, in differente ordine, magari modificando un solo suono. Le piccole variazioni dei motivi dei tappeti sono riconducibili alle continue permutazioni di accordi che trasformano i suoni in elementi allo stesso tempo familiari e irriconoscibili. L'attenzione è guidata in territori inesplorati, in luoghi dell'anima ricchi di richiami latenti, dissimulati, resi vaghi per mezzo di una sapiente tecnica compositiva. Feldman non offre una «baby-food memory»,⁸ una memoria già 'omogeneizzata': la memoria viene anzi volutamente disorientata, l'orecchio reso vigile a cogliere ogni sfumatura affinché l'ascolto possa diventare un'esperienza attivamente vissuta.

Sara Gennaro

¹ Morton Feldman, *Pensieri verticali*, Adelphi, Milano 2013, pp. 209-210.

² *A Symposium on How to Combine Architecture, Painting and Sculpture*, in "Interiors", n. 10, Maggio 1951, p. 104.

³ Si veda Mark Swed, note al CD Kronos Quartet with Aki Takahashi: Morton Feldman, *Piano and String Quartet*, Elektra Nonesuch 1993.

⁴ Morton Feldman, *Pensieri verticali*, cit., p. 199.

⁵ John Tilbury, *On playing Feldman*, note al cd Morton Feldman: *For Bunita Marcus*, London Hall 1999.

⁶ Morton Feldman, *Pensieri verticali*, cit., p. 243.

⁷ Ivi, p. 192.

⁸ Morton Feldman, Michael Whiticker, *Conversation Without Cage*, all'URL <http://www.cnvill.net/mfwhctcr.htm>

John Tilbury

John Tilbury ha vinto una borsa di studio al Royal College of Music di Londra dove ha studiato con Arthur Alexander. È stato successivamente allievo di James Gibb. Si è trasferito a Varsavia per studiare con Zbigniew Drzewiecki, a seguito di una borsa di studio finanziata dal Governo Polacco.

Ha eseguito concerti e registrazioni di musica nuova, con prime esecuzioni, in diversi paesi del mondo.

Ha collaborato con compositori quali David Bedford, Howard Skempton, Dave Smith, Michael Parsons, John White, Michael Finnissy, Earle Brown, Morton Feldman, John Cage, Christian Wolf, Terry Riley e Cornelius Cardew.

Le sue registrazioni per pianoforte solo comprendono Sonatas and Interludes per pianoforte preparato di Cage, le musiche di Cornelius Cardew dagli anni Settanta alle composizioni più recenti, Howard

Skempton, Christian Wolff e l'opera completa per pianoforte solo di Morton Feldman. La sua registrazioni dell'opera completa per pianoforte e archi di Morton Feldman con lo Smith Quartet è stata registrata in tre DVD, il primo dei quali è stato pubblicato nel 2010 e il secondo nel 2012.

È anche noto come improvvisatore per la sua appartenenza all'AMM, uno dei più influenti gruppi di libera improvvisazione che è divenuto famoso negli anni Sessanta. Recentemente John Tilbury ha ricevuto dei riconoscimenti come attore, in particolare per la sua interpretazione dei lavori di Samuel Beckett e Harold Pinter.

La biografia della vita e delle opere di Cornelius Cardew scritta da John Tilbury, Cornelius Cardew – a life unfinished, è stata pubblicata alla fine del 2008 e ha avuto la nomination per il Premio Royal Philharmonic.



John Tilbury

Smith Quartet

Ormai nella sua terza decade lo Smith Quartet rimane al massimo dell'espressione del nuovo mondo musicale. Ha patrocinato i lavori dei più celebri compositori, commissionando più di 150 nuove composizioni come recenti lavori di Michael Nyman, Donnacha Dennehy, Joe Cutler, Django Bates e Gabriel Prokofiev. Lo Smith Quartet ha collaborato con Steve Reich, particolarmente per il suo lavoro Different Trains, con il quale si è esibito per il BBC's BAFTA e ha vinto il premio per il film, realizzato all'interno del campo di concentramento, che celebrava il sessantesimo anniversario della liberazione di Auschwitz. Costantemente proteso

a superare le tradizionali esibizioni nelle sale da concerto, il gruppo ha condiviso il palcoscenico con diversi artisti come il gruppo rock Pulp and Malian e la cantante Rokia Traoré e ha lavorato frequentemente con danzatori, tra cui le recenti esibizioni alla Royal Opera House con la Shobana Jeyasingh Dance Company. Il Quartetto ha inciso il suo quarto album, Dance, nel 2011 con l'etichetta Signum Classics. Le registrazioni precedenti includono i quartetti di Philip Glass e Different Trains di Steve Reich. La stagione 2011/2012 ha previsto la prima esecuzione del nuovo lavoro commissionato a Michael Nyman, un ritorno al Minimal Festival di

Glasgow in cui hanno eseguito i lavori di David Lang con Bang On A Can Allstars, Andriessen, l'enorme lavoro per quartetto d'archi di Morton Feldman e hanno eseguito Nyman per la Shobana Jeyasingh Dance Company alla Royal Opera House e Stoccolma. La stagione 2012/2013 prevede un ritorno al Festival di Düsseldorf, con l'esecuzione di Glass per la compagnia teatrale De Oscuro al Wales Millennium Centre, concerti a St John's, Smith Square London, Capstone Theatre Liverpool, St George's Bristol (Filmic Festival) e la prima esecuzione del nuovo lavoro di Deirdre Gribbin al Greenwich International String Quartet Festival.



Smith Quartet



Foto Vico Chamia

György Kurtág con la moglie Márta e, alla sua sinistra, Luciana Pestalozza

Teatro alla Scala

lunedì 11 novembre 2013, ore 20

Stadler Quartett**Frank Stadler**, *violino***Izso Bajusz**, *violino***Predrag Katanic**, *viola***Florian Simma**, *violoncello***Luciano Berio** (1925-2003)*Glosse* (1997)

6'

per quartetto d'archi

Quartetto per archi (1956)

7'

Luca Francesconi (1956)*Quartetto n. 1*

15'

musica per quartetto d'archi (1977)**György Kurtág** (1926)*Secreta* (2011)

3'

*Musica funebre in memoria
di László Dobszay*

Prima esecuzione italiana

6 Momenti Musicali op. 44

10'

Invocatio

Footfalls

Capriccio

In memoriam Sebők György

... rappel des oiseaux ...

Les adieux (alla maniera di Janáček)

Leoš Janáček (1854-1928)*Quartetto n. 2 "Lettere intime"* (1928)

26'

Andante

Adagio

Moderato

Allegro

in collaborazione con

TEATRO ALLA SCALA



INTESA  SANPAOLO

forum austriaco di cultura ^{mil}

ARCAPLANET
I supermercati per animali

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

«C'è sempre, predisposto per noi, un rumore di storia e di esperienze musicali, una virtualità di scelte, dai quali noi continuiamo a estrarre, precisandoli e anche trasformandoli, funzioni e processi musicali»¹. Quando Luciano Berio nel 1981 così si esprimeva a proposito delle trasformazioni del linguaggio musicale, non faceva che puntualizzare la particolarità di un proprio percorso di ricerca per il quale era sempre stato essenziale l'entrare nel corpo vivo della musica, dominandone le strutture ereditate dalla storia per trasformarle e aprirle a nuove sensibilità. Così, il suo primo quartetto nasce nel 1956 sotto il diretto influsso di Bruno Maderna, che l'anno precedente allo stesso Berio aveva dedicato il proprio Quartetto, ed è proprio Maderna a introdurre l'amico alle novità che si stanno elaborando nel serialismo postweberniano. Berio si avventura con entusiasmo in queste nuove sperimentazioni, di cui il suo Quartetto è distillatissimo esempio, acquisizione di nuovi "gesti" musicali da cui far poi germinare un proprio autonomo percorso compositivo. Nella produzione di Berio per quartetto d'archi, il

giovanile Quartetto e *Glosse*, del 1997, occupano le posizioni estreme, divisi nel tempo da due altre, più ampie e corpose, composizioni, *Sincronie* (1963-64) e *Notturmo (Quartetto III)* (1993): una produzione non ampia, ma significativa, che se non ha la dirompenza della continuità creativa delle *Sequenze*, con altrettanta lucidità e incisività ne rispecchia però l'indagante concretezza.

Eseguito per la prima volta a Reggio Emilia dal Quartetto Lotus nel giugno del 1997, *Glosse* è il risultato di una commissione del IV Concorso Internazionale per Quartetto d'Archi "Premio Paolo Borciani". Da tempo Berio stava pensando a un nuovo quartetto: «Ho selezionato gli appunti che andavo raccogliendo – annotò il compositore – e, modificandoli qui e là, li ho collegati assieme evitando l'impressione di uno sviluppo omogeneo o di una variazione continua. Ho rinunciato dunque a un 'quarto quartetto' e al suo posto è nato *Glosse*, fatto di brevi commenti a un quartetto virtuale o, più precisamente, a un quartetto che non c'è». La riflessione sul linguaggio musicale giunge a una nuova evoluzione in questa breve composizione, in



Luciano Berio e al pianoforte Luca Francesconi.

cui la perpetua ricerca – Berio specifica, in calce alla partitura, di aver introdotto un tipo di pizzicato per lui inedito – sfocia in una sorta di metadiscorso che prende le mosse da una realtà solamente concepita, non concretamente realizzata: ripensare ciò che è unicamente pensato, rivelando l'autentico proprio nel non smettere mai di interrogarsi.

Il *Quartetto n. 1* di Luca Francesconi appartiene al novero di quelle opere dimenticate per anni, poi improvvisamente ripescate dai casi della vita e finalmente restituite alla conoscenza del mondo. Una storia 'commovente e irritante', emblematica, secondo lo stesso compositore, di come in Italia il talento di un giovane trovi il cammino disseminato di ostacoli. Scritto a soli ventun'anni nel 1977, quando era studente di composizione al Conservatorio di Milano, Francesconi si trovò di fronte alla dura realtà di una totale mancanza di sostegni di sorta a un giovane compositore che volesse verificare, con un ascolto reale, lo stato dei suoi progressi, trovandosi nell'assoluta impossibilità di far eseguire la sua nuova composizione. «Non sapevo se quello che scrivevo avesse senso o fossero solo gli appunti di un pazzo». Dunque, una lunga ricerca all'estero di ambienti meno ostili; poi l'affermazione, il riconoscimento internazionale. Trentasette anni dopo, amici americani gli chiedono di ripescare la sua composizione dal cassetto dove da decenni giaceva. Il quartetto viene eseguito negli Stati Uniti in forma privata e probabilmente solo parziale: a Francesconi, che nel frattempo ha dedicato al quartetto d'archi altre tre composizioni, ne giunge una registrazione, che ascolta con «un misto di gioia e rabbia furiosa» per gli anni e le possibilità perduti inutilmente, irrevocabilmente.

La prima esecuzione ha luogo solo nel febbraio del 2010 al Teatro Sociale di Como dal Quartetto della Scala. Si tratta di una composizione con tutti i crismi dell'autorevolezza di chi sa già compiutamente dominare una forma fra le più difficili e cariche di storia che la musica conosca. I quattro strumenti entrano, uno alla volta, quasi con cautela, a poco a poco infittendo una trama sempre più articolata, che pare sfaldarsi e nuovamente si ricompone. La definizione rigorosa del movimento viene interrotta due volte: prima da un espanso 'cadenzando' di violino secondo e viola, poi da un passaggio del violoncello solo che porta al 'Lento' conclusivo, a uno 'statico' finale, con curatissima definizione degli attacchi e dei vibrati, a svanire su lunghe note tenute, infine su un solitario Si bemolle del secondo violino.

Per György Kurtág il quartetto d'archi ha sempre rappresentato un tramite di personalissima rilevanza espressiva. È con il Quartetto op. 1 (1959) che Kurtág apre ufficialmente il catalogo delle sue opere e al quartetto d'archi il compositore ungherese è ritornato nel 1978 con i *12 Mikroludien op. 13* e nel 1989 con l'*Officium breve op. 28*. Nei *6 Momenti musicali op. 44*, scritto per il Concorso Internazionale per Quartetto d'Archi di Bordeaux del 2005, si intrecciano quelle private rifrazioni che in tutta l'opera di Kurtág, costellata sempre di citazioni, evocazioni, dediche, determinano il costituirsi di un mondo di relazioni spirituali in cui si ritrovano momenti interiorizzati della tradizione musicale insieme a espressioni di affinità nei confronti di familiari, amici o artisti, legami che si prolungano talvolta oltre il distacco, nei non pochi "in memoriam" del suo catalogo.

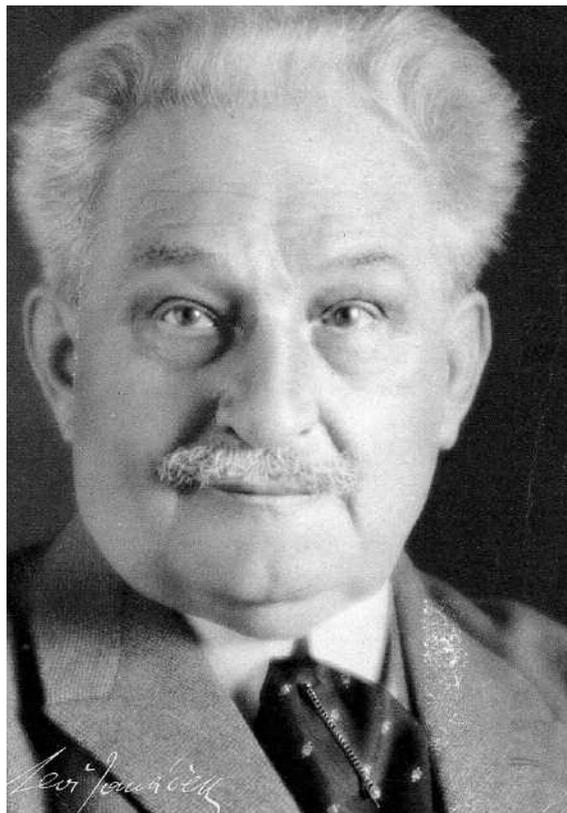
Dedicati al figlio György, i sei pezzi dell'op. 44 richiamano nel titolo ascendenze schubertiane, mentre l'ultimo, "Les Adieux (alla maniera di Janáček)", riprende, ampliandolo, un brano dallo stesso titolo compreso nella raccolta pianistica *Játékok*, con un'espressività 'parlata' che riprende lo stile del grande compositore ceco. Apre una movimentata 'Invocatio', seguita da 'Footfalls' [Passi], cui è posta in calce una poesia di Endre Ady, *Non viene nessuno*, trepidante attesa di una donna che non verrà. Alle spigolosità di 'Capriccio' segue la tensiva cantabilità dell'"in memoriam" per il pianista György Sebők, poi la leggerezza di '... rappel des oiseaux...', uno studio sugli armonici, prima della conclusione nel nome di Janáček.

Secreta è invece una breve composizione scritta nel 2011, una 'musica funebre in memoriam László Dobszay, musicologo, profondo conoscitore della musica sacra e popolare ungherese e già dedicatario, insieme a Janka Szendrei, di *Ligature e versetti* per organo (1990, poi in parte inclusi nel libro VI di *Játékok*). La composizione porta la data del 26 agosto, il giorno stesso della scomparsa di Dobszay, ed è stata eseguita per la prima volta dal Quartetto Keller il 17 ottobre 2011 a Budapest, in occasione di un concerto in sua memoria. È un doloroso, commosso addio, un 'Largo' in cui i quattro strumenti si rimandano l'un l'altro, quasi a sostenersi, il peso di una contratta emozione, fino a un accorato 'sciolto, parlando' che passa da uno strumento all'altro, per concludersi in un 'cupo' *ppp* di viola e violoncello, su cui poggiano gli armonici dei violini.

Leoš Janáček scrisse di getto il suo secondo e ultimo quartetto nella solitudine di Hukvaldy, il suo paese natale, in sole tre settimane, all'inizio del 1928. È l'ultima grande pagina da lui scritta, concepito come rovente lettera d'amore per Kamila Stösslová, la donna sposata di molti anni più giovane di lui, di cui Janáček si era innamorato e che dominò l'immaginazione emotiva dei suoi ultimi dieci anni, ispirandogli i grandi personaggi femminili delle sue ultime opere. Janáček aveva pensato di intitolare il quartetto 'Lettere d'amore', quasi a voler esprimere in musica la copiosissima, intensa corrispondenza con la Stösslová, ma poi optò per il meno compromettente 'Lettere intime', per non esporre la loro singolare relazione 'all'indiscrezione della gente stupida'. La strumentazione originale comprendeva la viola d'amore e solo in un secondo tempo Janáček tornò alla normale viola. Ricorrente è l'impiego della *sčasovka*, termine mai compiutamente spiegato da Janáček, ma che sta a indicare una piccola figurazione ritmica velocemente ripetuta, che conferisce al tessuto musicale una dirompente urgenza espressiva. I quattro movimenti, tradizionalmente disposti, costituiscono in realtà una travolgente successione di stati emotivi che vanno dalla nostalgia all'incandescente passione, da ritmi di danza a effusive tenerezze, quasi un parossistico susseguirsi di scariche psichiche per un amore pervasivo e impossibile.

W. Edwin Rosasco

¹ Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Laterza 1981, p. 72.



Leoš Janáček

Stadler Quartett

Fin dalla sua fondazione nel 1992 al Mozarteum di Salisburgo, lo Stadler Quartett si è confrontato con la musica contemporanea. Circa 150 lavori, fra i quali numerose composizioni dedicate, sono stati presentati in prima esecuzione e testimoniano che l'ensemble, fino ad oggi residente a Salisburgo, rappresenta un modello in questo campo.

Accanto all'elaborazione della letteratura contemporanea, per lo Stadler Quartett assume un importante ruolo la cura del repertorio quartettistico tradizionale; il costante confronto con la musica di oggi agevola un luminoso approccio al presunto vecchio noto repertorio. Alla base della concertazione dello Stadler Quartett sta sempre l'ottimale qualità del suono e la chiarezza della struttura di una composizione. Perciò padronanza e precisione tecnica costituiscono la base naturale; eppure la resa di un pezzo non deve limitarsi a semplice 'artisticità' – anche se le esigenze tecniche toccano i limiti dell'eseguibile.

Il Quartetto lavora a stretto contatto con molti compositori contemporanei: George Crumb, Chaya Czernowin, Henri Dutilleux, Johannes Kalitzke, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Peter Ruzicka e Jörg Widmann. La possibilità di potersi confrontare direttamente con i compositori riguardo alle loro opere (di recente ancora con György Kurtág alla Mozartwoche di Salisburgo) instaura per il

Quartetto un affascinante rapporto con la musica di oggi.

Il Quartetto è stato ospite, fra l'altro, dei Darmstädter Ferienkurse, del Konzerthaus di Vienna, del WDR di Colonia, della Biennale di Monaco di Baviera, del Festival Éclat di Stoccarda oltre che a Bilbao, Oslo, Roma, Seul e Varsavia. Nella sua patria elettiva Salisburgo il Quartetto è ospite tradizionale in vari festival: Festival di Salisburgo – dove ha avuto luogo anche la spettacolare realizzazione dello Helikopter-Streichquartett di Karlheinz Stockhausen – Biennale, Mozartwoche e 'Dialogue' di Salisburgo.

Un costante arricchimento del repertorio è dovuto al legame con l'Österreichisches Ensemble für Neue Musik il cui nucleo

fondamentale è costituito dal Quartetto stesso. Assieme ai membri dell'OENM il Quartetto ha vinto il Preis für Neues Hören della Internationale Sommerakademie del Mozarteum. Il primo CD, realizzato nel 1998 con lavori di Richter Herf, Hueber, Kotschky e Hába, era dedicato esclusivamente alla musica microtonale. Per un documentario cinematografico su Betty Freeman (2005) lo Stadler Quartett ha interpretato Different Trains di Steve Reich. Presso Kairos è apparsa nel 2007 una registrazione di Six Covered Settings di Johannes Kalitzke; nella primavera del 2010 è stato pubblicato (CD e DVD) la 'integrale' dei Quartetti per archi di Helmut Lachenmann; nel 2012 è apparso presso Neos un CD con lavori di Friedrich Cerha.



Stadler Quartett



Jon Øivind Ness

Auditorium di Milano

sabato 16 novembre 2013, ore 20.30

Oslo Sinfonietta**Christian Eggen**, direttore

Vikintas Baltakas (1972) <i>(co)ro(na)</i> (2005) per ensemble Prima esecuzione italiana	9'
Jon Øivind Ness (1968) <i>My Bloody Mudfish</i> (2013) per ensemble Prima esecuzione assoluta	15'
Rolf Wallin (1957) <i>Onda di ghiaccio</i> (1989) per 16 strumenti Prima esecuzione italiana	10'
Kent Olofsson (1962) <i>Enneagram</i> (2000-01) per ensemble da camera Prima esecuzione italiana	24'
Magnus Lindberg (1958) <i>Corrente</i> (1992) per ensemble	11'

In collaborazione con

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Baltakas, Ness, Wallin, Olofsson, Lindberg

Per molti compositori del Nord Europa, la musica scaturisce da un'idea 'impura' del suono, inteso come una materia viva, palpitante, spesso associata a fenomeni di natura o a generi musicali lontani dalle tradizioni colte. Il linguaggio musicale di Vikintas Baltakas (che ha studiato a Vilnius con Kutavicius e Barkauskas, poi in Germania con Rihm e con Peter Eötvös, che è stato suo grande mentore, quindi a Parigi con Emmanuel Nunes) è caratterizzato da una continua manipolazione del materiale sonoro, da un grande virtuosismo della scrittura strumentale, da una proliferazione di elementi che determinano forme imprevedibili («il suono stesso è per me una cosa organica, quasi una cosa vivente, costituita di molti vividi elementi»). Baltakas ha spesso raggruppato i suoi lavori in ampi cicli, partendo da alcuni *pattern* elementari (colori, textures, strutture ritmiche o armoniche) che in ciascun pezzo si manifestano sotto diverse prospettive, creando un mosaico di sviluppi possibili. Ne è un esempio *(co)ro(na)*, lavoro per ensemble del 2005 che fa parte del ciclo *Ouroboros* (nome di un antico simbolo alchemico raffigurante un serpente che si morde la coda, formando un cerchio), all'interno del quale costituisce una sorta di scherzo brillante. Baltakas ha preso un frammento del primo pezzo del ciclo (un punto coronato con un lungo suono trilla-

to, dalle dinamiche cangianti), e lo ha usato come oggetto sonoro a se stante, sviluppandolo nei suoi aspetti ritmici e agogici, giocando sul continuo innesto di nuovi timbri che modificano le caratteristiche della superficie sonora, caricandola di tensione. Il lavoro nasce anche come una sfida, per dimostrare le potenzialità dinamiche di un momento di stasi (come una corona) trasformato in un campo di energia: «è come guardare un colibrì librarsi a distanza – sembra quasi immobile ma l'energia e il reale movimento sotto quella superficie è enorme».

La musica di Jon Øivind Ness, considerato l'*enfant terrible* della nuova musica norvegese, ha invece trovato terreno fertile nell'ibridazione tra processi tipici dell'avanguardia musicale con elementi 'ille-gali', tratti soprattutto dalla musica pop degli anni '80, e dalle tradizioni musicali dell'isola di Inderøy, dove Ness ha trascorso gran parte della sua infanzia. Allievo di Olav Anton Thommessen e Lasse Thoresen, il compositore norvegese mette in gioco processi contrastanti, non per il gusto del collage polistilistico, ma come sfaccettature di un nuovo linguaggio tonale. Il risultato è una musica piena di arguzia e humour, veloce come quella di John Zorn, fatta di break improvvisi, di materiali frammentati, di repentini cambiamenti di direzione,



Vikintas Baltakas

Foto ackermann

con una fitta rete di allusioni, citazioni e autocitazioni. In *Dandy Garbage* del 1993, Ness prende spunto dal romanzo *Le meteore* di Michel Tournier (tra i protagonisti c'è un 'dandy dei rifiuti' che crea una propria estetica basata sulla spazzatura) intrecciando citazioni da un Lied di Schubert («Du bist die Ruh»), da una sinfonia di Per Nørgård, dalla musica 'synth-pop' della band degli Heaven 17, e creando lui stesso una sorta di estetica trash, contrapposta al mito della purezza nella composizione. Questo lavoro, originariamente per 25 strumenti, è stato rielaborato venti anni dopo (su richiesta di Andrea Pestalozza) per un organico di 19 strumenti, innestando anche materiale nuovo: non si è trattato quindi di una semplice trascrizione, bensì di un confronto dialettico tra la musica ironica, ritmica, veloce, un po' frivola, dell'originale, e una materia sonora più drammatica, piena di cupe turbolenze, tipica delle composizioni più recenti di Ness. Con un risultato «insieme umoristico e serio, e forse più buffo e più serio che in ogni altro mio lavoro».

Il gusto per il mix stilistico si coglie anche nella musica di un altro compositore norvegese, Rolf Wallin, che ha iniziato la sua carriera suonando in gruppi di rock e jazz sperimentale, per poi studiare



Rolf Wallin

Foto Benjamin Estlovega

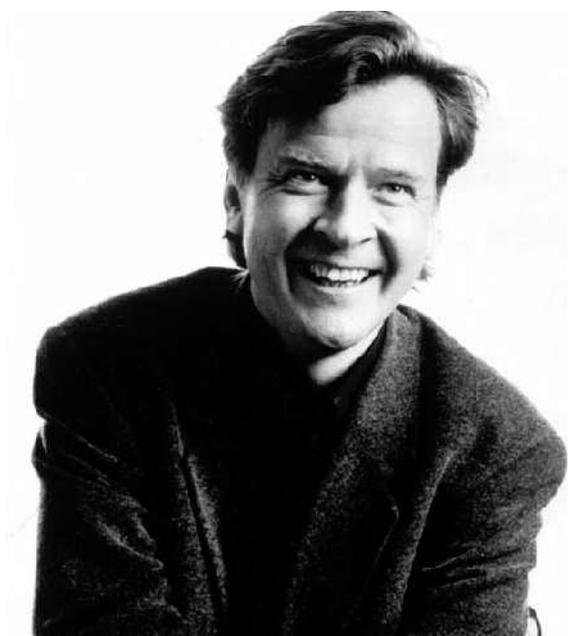
a Oslo con Finn Mortensen e Olav Anton Thommessen, e poi a San Diego con Roger Reynolds e Vinko Globokar. Ma accanto alla varietà degli interscambi stilistici, il suo linguaggio mostra influenze di Xenakis, Berio, Stockhausen, e una vocazione per la formalizzazione dei processi compositivi attraverso formule matematiche e sistemi generati dal computer: in questo modo Wallin ha cercato di applicare alla composizione la teoria dei frattali, di dare forma musicale al contrasto tra stati liquidi e solidi della materia (in *Solve et coagula* o in *Boyl*), di simulare il movimento di un banco di pesci o di uno stormo di uccelli (in *Ning*). La prima composizione nella quale Wallin si è cimentato con i frattali è *Onda di ghiaccio*, pezzo per 16 strumenti scritto nel 1989, il cui titolo allude a un movimento fluido, congelato in uno specifico momento, all'immagine, insieme fisica e astratta, di un'onda di suono dilatata per 12 minuti. Il lavoro ha inizio con una serie di suoni cristallini, affidati ai legni acuti, agli armonici degli archi, all'arpa e al vibrafono, una materia raggelata che prende vita grazie alle improvvise incursioni degli strumenti gravi, delle percussioni, degli ottoni, di figure imperniate sul modello del ribattuto e del tremolo. Si genera così un ordito strumentale mobilissimo e caleidoscopico, pieno di bolle armoniche, di risonanze, di echi di natura (richiamati anche da un campionatore).

Anche lo svedese Kent Olofsson è cresciuto musicalmente a contatto col rock. Nato a Karlskrona nel 1962, ha cominciato la sua carriera come chitarrista del gruppo Opus Est, prima di studiare composizione all'Accademia di Malmö, dove poi è diventato docente. Ha dedicato numerose composizioni alla chitarra (come *Il liuto d'Orfeo*), al teatro e alla danza (soprattutto per la compagnia di Efva Lilja), e ha spesso evocato nella sua musica il mondo dell'antichità (ad esempio nell'opera da camera Eurydice, nel *Chant des Sirènes*, in *Tarpeian Rock*, *Minotaur Labyrinth*), la polifonia rinascimentale e le tradizioni musicali dell'Oriente. La complessità della sua scrittura è sempre bilanciata da una grande immediatezza del gesto musicale, e da textures di impatto immediato all'ascolto. In *Enneagram*, esteso lavoro per ensemble da camera composto tra il 2000 e il 2001, Olofsson gioca sulle interferenze tra eventi sonori simultanei, generando uno spettro armonico stridente, carico di tensione, che evolve nel corso del pezzo ma conservando sempre una certa durezza. Tutti i parametri, compresa la struttura metrica, sono ricavati dal numero nove



Kent Olofsson

(l'enneagramma è una figura geometrica, una stella a nove punte, che nella tradizione cabalistica rappresenta un simbolo dell'esistenza umana). E la forma, come in molti altri lavori di Olofsson, è concepita come un set di variazioni, basate su nove diversi materiali che si sviluppano seguendo percorsi indipendenti (una melodia di nove suoni, attacchi con echi e risonanze, una texture di tipo granulare, un corale polifonico, dei suoni pedale, una figura



Magnus Lindberg

ritmica ripetitiva, degli accordi sgranati come arpeggi ascendenti, assoli dei legni e degli archi, un lento glissato discendente).

Anche alcuni dei primi importanti lavori di Magnus Lindberg (allievo di Einojuhani Rautavaara e Paavo Heinenen a Helsinki, poi di Donatoni a Siena, quindi di Ferneyhough a Darmstadt e di Grisey a Parigi) nascono dall'idea della massima frizione dei materiali. A metà degli anni '80 Lindberg usava l'orchestra come un unico strumento da spingere ai limiti delle possibilità, e col quale riprodurre il sound lavico dei gruppi rock e punk che aveva frequentato a Berlino. Poi ha riconsiderato alcuni aspetti del suo linguaggio musicale, facendo tesoro dell'insegnamento degli spettralisti francesi. Ha rivalutato la forza propulsiva delle funzioni tonali, e ha cominciato a lavorare sulle trasformazioni di aggregati armonici ottenuti col computer, sostituendo le 'durezze' fino allora ricercate con un materiale più malleabile, armonicamente mobile, come dimostra il trittico *Kinetics - Marea - Joy* (1988-1990). Un altro esempio di questa svolta è *Corrente*, pezzo per 16 musicisti, composto nel 1991 (successivamente trascritto per 5 strumenti in *Decorrente*, e in una versione per grande orchestra col titolo *Corrente II*). Qui Lindberg si basa su figure ritmiche ripetute come ostinati, che generano stratificazioni di linee, continui sfasamenti, effetti di condensamento e di rarefazione, un continuum trascolorante, screziato qua e là da rapidi arpeggi, tremoli, volatili costellazioni dei legni. È quasi uno studio sull'ostinato, ma anche una riflessione originale sullo scorrere del tempo musicale, e un omaggio alla danza barocca della corrente, con una citazione al centro del pezzo (una breve successione armonica tratta da un pezzo di Purcell, *Music for the Funeral of Queen Mary* del 1695), che affiora come uno squarcio improvviso sul passato.

Gianluigi Mattiotti

Oslo Sinfonietta

La Oslo Sinfonietta, il più antico ensemble di musica contemporanea tuttora attivo della Norvegia, è stato fondato nel 1986 dal compositore norvegese Asbjørn Schaathun. Diretto da Christian Eggen, Direttore Artistico e Direttore Principale, coinvolge importanti musicisti e membri free lance provenienti da alcune delle più importanti orchestre della Norvegia: Orchestra Filarmonica di Oslo, Orchestra dell'Opera e Balletto, Orchestra da Camera e Orchestra della Radio. Fra le sue numerose registrazioni: *Birds and Bells* di Ben Sørensen e *Objects of Desire* di Eivind Buene. Nel 1999 ha ricevuto il prestigioso Spellemannspris, equivalente norvegese di un Grammy, per *Boyl* di Rolf Wallin. Si esibisce regolarmente in festival norvegesi e internazionali; vanta partecipazioni al Festival Casa da Música di Porto, Présence Festival di Parigi e Biennale di Venezia.

Christian Eggen

Quando nel 1981 ha iniziato la sua carriera di direttore del Ny Musikk Ensemble, aveva già percorso un'importante carriera come pianista in Norvegia e all'estero. Nel 1984 ha rappresentato la Norvegia alla Biennale for Nordic Soloists, e la sua registrazione di lavori pianistici di Carl Nielsen aveva avuto grande successo di critica. Ha debuttato come direttore d'orchestra a livello internazionale durante i World Music Days nel 1990, e rapidamente è diventato uno dei più eminenti direttori del Nord-Europa, in particolare per le sue esecuzioni di musica contemporanea. Nel 1993 è Direttore Artistico della Oslo Sinfonietta, e dal 1998 è direttore del Cikada Ensemble. Ha suscitato l'interesse internazionale nel 1999 per la sua esecuzione di *Steele* di Kurtág con l'Orchestra Sinfonica della Radio Svedese; collabora con importanti ensemble di musica contemporanea quali musikFabrik di Colonia, Ensemble InterContemporain di Parigi, nonché con orchestre sinfoniche di primo piano. Nel 2008 ha debuttato al Teatro alla Scala con la Filarmonica della Scala. Il suo lungo elenco di registrazioni annovera orchestre

quali la Royal Philharmonic di Londra. Ha lavorato a stretto contratto con numerosi compositori: Cage, Xenakis, Dillon, Lachenmann, Lutosławski, Kurtág, Barrett, Tan Dun, Saariaho e Lindberg. La sua propria produzione comprende colonne sonore e musiche di scena, musica da camera, lavori orchestrali nonché composizioni e installazioni elettroacustiche. Al Festival Internazionale di Bergen nel 1999, ha vinto il Premio della Critica Musicale Norvegese. Ha inoltre ricevuto il Premio Spellemann, il Premio Lindeman nonché l'Oslo Bys Kunstnerpris in riconoscimento del suo contributo alla musica nella città di Oslo. Nel 2005, assieme al Cikada Ensemble, ha ricevuto il Nordic Council Music Prize. Nel 2007 il re Harald V lo ha insignito del titolo di Comandante dell'Ordine Reale Norvegese di Sankt Olav.



Christian Eggen

Oslo Sinfonietta

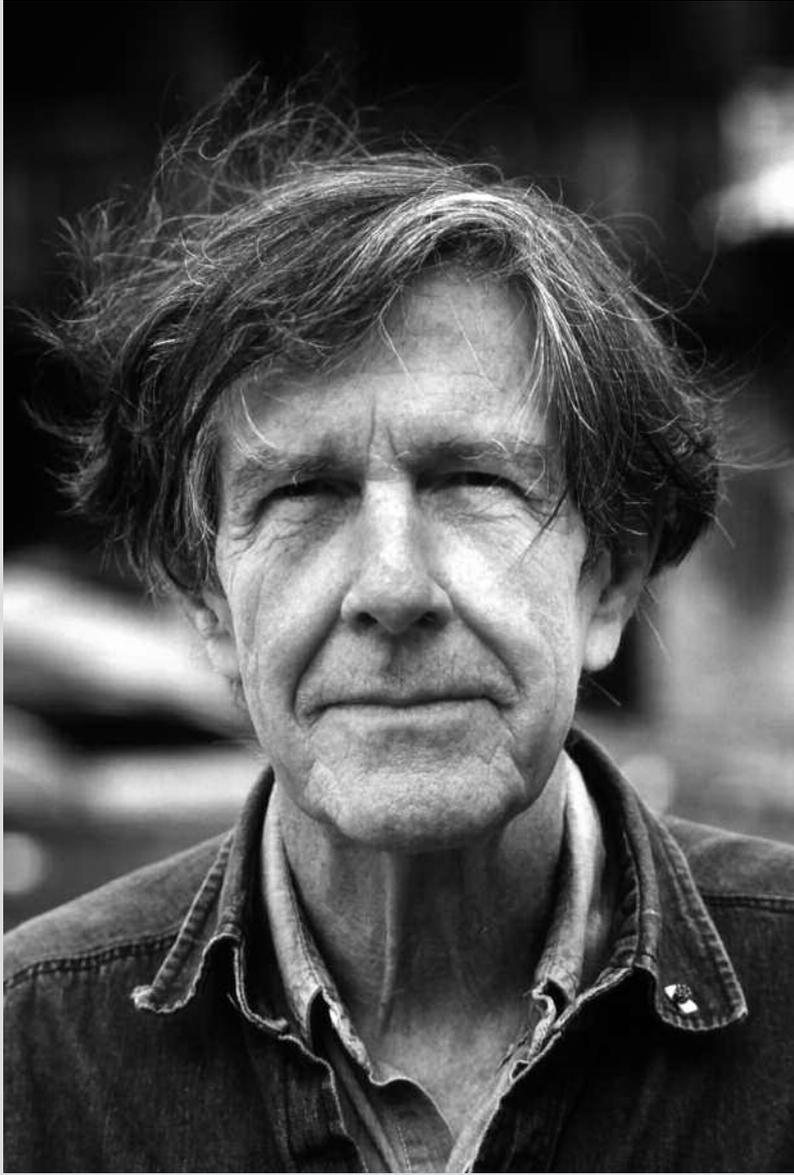


Foto Roberto Masotti

John Cage

Teatro Elfo Puccini

Sala Shakespeare

martedì 19 novembre 2013, ore 20.30

Silvia Bertoncelli, *danzatrice*
Rolf Hind, *pianoforte*
Rui Horta, *coreografia, scene e luci*

DANZA PREPARATA

John Cage (1912-1992)

Sonates and Interludes (1946/48)

70'

per pianoforte preparato

1. Sonata I
2. Sonata II
3. Sonata III
4. Sonata IV
5. First Interlude
6. Sonata V
7. Sonata VI
8. Sonata VII
9. Sonata VIII
10. Second Interlude
11. Third Interlude
12. Sonata IX
13. Sonata X
14. Sonata XI
15. Sonata XII
16. Fourth Interlude
17. Sonata XIII
18. Sonata XIV and XV "Gemini"
after the work by Richard Lippold
19. Sonata XVI

Produzione

Casa da Música e O Espaço do Tempo

in collaborazione con

Gulbenkian Foundation - KunstFestSpiele
 Herrenhausen - Salzburg Biennale - Guimarães
 European City of Culture 2012 - Musica Strasbourg
 - Romaeuropa - Vilnius Gaida Festival

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

RÉSEAU
 PROGRAMME CULTUREL POUR LES RÉGIONS
 EUROPÉENNES DE LA CULTURE ET DE LA MUSIQUE
VARESE

in collaborazione con

TEATRO ELFO PUCCHINI
elfo
 puccini

mo
 MILANO LITRE

John Cage, *Sonatas and Interludes* (1946/48)

Le sedici Sonate e i quattro Interludi per “pianoforte preparato” furono composti tra il 1946 e il 1948. La pianista Maro Ajemian, a cui sono dedicati, li eseguì parzialmente alla Town Hall di New York il 14 aprile 1946; la prima esecuzione completa ebbe luogo alla Carnegie Hall il 12 e 13 gennaio 1946 sempre con Maro Ajemian al pianoforte.

Cage stesso ci racconta la genesi del pianoforte preparato. Una studentessa di colore, Syvilla Fort, gli aveva chiesto alla fine del 1938, quand’egli insegnava a Seattle, di comporre la musica per un balletto intitolato *Bacchanale*, di cui ella avrebbe composto la coreografia. «In quell’epoca – dice Cage – scrivevo ancora, per pianoforte, musica dodecafonica che, sapevo, non sarebbe andata bene per *Bacchanale*, opera primitiva, quasi barbara. La mia musica per soli strumenti a percussione avrebbe fatto al caso, ma nel teatro non c’era posto sufficiente per tutti gli strumenti necessari. Lavoravo, senza alcun esito soddisfacente. Eravamo a tre giorni soltanto dalla rappresentazione. Allora capii improvvisamente che ciò che non andava non ero io, ma il pianoforte. Mi ricordai che Henry Cowell aveva utilizzato le mani dentro il pianoforte, e che aveva persino fatto scivolare un uovo da cucito tra le corde; cominciai dunque a far delle prove anch’io all’interno del pianoforte. Vi misi delle riviste, dei giornali, dei posacenere, delle formelle da torta. Tutti questi oggetti parevano cambiare il suono come desideravo io: lo rendevano percussivo, ma rimbalzavano troppo da tutte le parti. Provai con un chiodo, ma saltava come un folletto. Allora capii che un dado o una grande vite

di legno, inseriti tra due corde, sarebbero andati meglio. Così venivano cambiati tutti gli aspetti del suono. Ottenni rapidissimamente tutta una nuova scala di sonorità, cioè esattamente ciò di cui avevo bisogno. In realtà, il pianoforte era diventato un’orchestra di percussioni, controllata da un solo esecutore».

All’origine del pianoforte preparato troviamo dunque un principio d’economia. Al contrario di quanto troppo spesso avviene quando si impiega, in Occidente, strumenti esotici, ogni ridondanza sonora viene – soprattutto nelle Sonate – meticolosamente evitata. Il fatto è che la scrittura dei rumori non può essere efficace, cioè varia, se non viene esattamente calcolata. Un solo attacco, in certi casi, libererà tutto un fascio di splendori timbrici: converrà dunque lasciarlo sfavillare da solo. Certamente, ci si può accontentare di apprezzare solamente, delle Sonate, l’aneddoto. Ma bisogna evitare di farsi ipnotizzare dall’aspetto inconsueto di un pianoforte-percussione la cui tavola armonica è invasa da un’insolita, metallizzante vegetazione. Bisogna lasciare a questa musica felpata di essere se stessa: al di là, o piuttosto al di qua, dell’apparente bricolage si gusterà veramente tutto il sapore della «rimessa in questione delle nozioni acustiche stabilizzatesi a poco a poco nel corso dell’evoluzione musicale dell’Occidente; perché il pianoforte preparato diventa uno strumento capace di dare con l’intermediazione della ‘intavolatura’ artigianale, dei ‘complessi di frequenze’» (Pierre Boulez).

Daniel Charles



John Cage negli CBS Television Studios, New York (1967)

Per cortesia del John Cage Trust

Il pianoforte preparato di John Cage

John Cage descrive *Sonatas and Interludes*, ultimato nel 1948, come un tentativo di esprimere attraverso la musica le ‘emozioni permanenti’ della tradizione indiana: l’eroismo, l’erotismo, la meraviglia, la gioia, il dolore, la paura, l’ira, l’avversione, e la loro comune tendenza a raggiungere uno stato di quiete. «Ho composto quest’opera – scrive Cage – suonando il pianoforte: ascoltavo le differenze, facevo delle scelte e poi scrivevo velocemente degli appunti a matita: in seguito ho ricopiato questi appunti, ma ancora una volta a matita. Solo alla fine ho scritto l’opera con cura a penna. Il metodo può definirsi ‘improvvisazione ponderata’ (per lo più al pianoforte, anche se a volte le idee mi sono venute lontano dallo strumento). I materiali utilizzati per preparare il pianoforte sono stati scelti nel modo in cui si scelgono le conchiglie camminando lungo la spiaggia».

Sonatas and Interludes si compone di quattro gruppi di quattro Sonate ciascuno, che si alternano agli Interludi. Molte Sonate consistono di due sezioni, ognuna delle quali viene ripetuta, mentre gli Interludi sono più lunghi e presentano una struttura più rapsodica. Il pianoforte preparato è un’invenzione di Cage ed è nato dalle sue convinzioni riguardo allo sviluppo della musica. Già nel 1937 sosteneva infatti che, mentre in passato la materia del contendere in ambito musicale era stata la contrapposizione tra dissonanza e consonanza, nell’immediato futuro essa sarebbe divenuta la contrapposizione tra il rumore e il cosiddetto suono musicale. Ironicamente, ciò che caratterizza *Sonatas and Interludes* è proprio una sottile musicalità. La prima Sonata, ad esempio,

rievoca immediatamente il suono di un’orchestra di gamelan e, nella quinta Sonata, un insieme di gentili suoni di percussioni accompagna una melodia esotica. Uno dei momenti memorabili di tutta l’opera, la penultima Sonata: una nota Fa non preparata del registro centrale canta sullo sfondo del movimento continuo di delicatissimi suoni preparati.

Secondo Cage la preparazione del piano richiede circa tre ore e, se si seguono le sue istruzioni alla lettera, non è sicuramente un’esagerazione. Sulla prima pagina dello spartito si trova una tavola delle preparazioni in cui Cage elenca i materiali da utilizzare (viti, bulloni di varie dimensioni, parti di mobili, dadi e bulloni, elementi di gomma e di plastica) e descrive il modo in cui essi devono essere applicati. Tali materiali vanno inseriti tra le corde del pianoforte a determinate distanze che vengono misurate a partire dalla sordina, ed è proprio questa misurazione che rende tutto il processo tanto lungo. Cage indica distanze come 1 pollice e $5/8$ o 2 pollici e $5/16$, e a volte due o tre preparazioni devono essere applicate a una sola nota. La nota Do intermedia preparata inserendo un bullone tra le corde 1 e 2, a 14 pollici e $1/2$ dalla sordina, un altro bullone tra le corde 2 e 3, a $7/8$ di pollice dalla sordina, e un pezzo di gomma tra tutte e tre le corde a 6 pollici e $1/2$ dalla sordina. Ovviamente, le varie forme e misure dei pianoforti a coda e le diverse interpretazioni che si possono dare di espressioni come “bullone grande” o “bullone lungo” rendono un po’ assurde queste misurazioni tante precise.

John Tilbury

Danza Preparata

Per celebrare il 100° anniversario della nascita di John Cage, Casa da Música mi ha invitato a creare un lavoro basato su *Sonatas and Interludes*, opera di riferimento di Cage per pianoforte preparato. Era una sfida che non si poteva rifiutare. L'influsso di Cage è essenziale nella storia della danza, non solo per la sua lunga collaborazione con Merce Cunningham, ma soprattutto per l'importanza delle sue riflessioni teoriche e conseguenti ripercussioni sulla storia della coreografia.

Danza Preparata sarà il mio prossimo nuovo lavoro, un assolo per un 'corpo preparato' che dialoga con un pianoforte preparato. *Sonatas and Interludes* sarà eseguito da Rolf Hind, già acclamato per le sue performance di lavori di Cage per pianoforte preparato. Dopo il nostro primo incontro e la 'working session' di pochi mesi fa a Porto, è stato naturale il nostro reciproco entusiasmo per questo progetto. Solo che ci mancava un 'corpo preparato'... che mi sarà offerto da una sperimentata e meravigliosa ballerina italiana, Silvia Bertoncelli, interprete di tecnica irriprensibile e molto dotata artisticamente.

In *Sonatas and Interludes*, un insieme di venti brevi pezzi, il pianoforte esige una precisa preparazione (chiaramente descritta in partitura), invasa e contaminata da ogni sorta di oggetti posti fra le corde: il martello e gli 'smorzatoi' nonché un buon numero di viti, bulloni, pezzi di gomma e di plastica, in modo da conferire al pianoforte una qualità di suono unica e sorprendente.

Così come la preparazione del pianoforte viene dettagliatamente descritta in partitura, anche la

stessa composizione risulta immersa in un'atmosfera specifica, posta in relazione con l'influsso della musica e della filosofia indiana sullo sviluppo di Cage. D'altra parte, la metodologia compositiva di Cage, che di frequente si basava sull'improvvisazione e quindi sulla scelta degli elementi più rilevanti, ha realizzato sempre un terreno di famiglia, simile alla mia propria metodologia creativa.

Il rapporto di John Cage fra musica e movimento è per me di speciale interesse poiché il concetto di 'randomness' e di contrappunto mi concede moltissima libertà. Quindi, a ogni nuovo ascolto di *Sonatas and Interludes*, io continuo a scoprire nuove informazioni e nuove prospettive. Una grande intimità è pure presente nel corso di tutto il lavoro che, perfino nei momenti epici, non viene mai meno. C'è sempre un elemento introspettivo e poetico che, comunque, trasmette sempre serenità. E nell'opera di Cage c'è anche un'altra qualità affascinante: il silenzio, la pausa e il 'tempo sospeso' fra le note che conferisce allo stesso silenzio una densità straordinaria, quasi uno spazio unico per esprimere il corpo in movimento. La musica è presente ma mai onnipresente. E questo silenzio, che Cage così spesso ci offre, è un dono nei tempi presenti, qualcosa che io conosco bene, fin dalla mia ultima creazione si basa su 4'33" di Cage... Uno spazio per l'ascolto attivo che è simultaneamente uno spazio di libertà e di tantissimo 'respiro' anche per il corpo in movimento.

Rui Horta
(2011)



Foto Casa da Música

Silvia Bertoncelli

Ha studiato balletto e danza contemporanea a Verona, Bruxelles e Parigi. Nel 2002 ha insegnato alla Accademia 'Isola Danza' di Venezia, diretta da Carolyn Carlson. Ha danzato in varie compagnie: Compagnia Naturalis Labor, Compagnia Ersiliadanza, Compagnia Arearea, Compagnia Lubbert Das, C.ie Blicke, Compagnia Abbondanza Bertoni. Nel 2009 ha iniziato a danzare per la Rui Dance Company nella produzione *As lágrimas de Saladino*. Nel corso di questa produzione ha incontrato la coreografa Annabelle Bonnéry che l'ha invitata a raggiungere la C.ie Lanabel in Francia per il suo progetto nel 2011. Dal 2003 ha presentato i suoi lavori sia di coreografa sia di ballerina vincendo prestigiosi premi internazionali: Festival 'Percorsi d'Autore' di Venezia e Choreographic Contest di Rovereto durante il Festival Oriente-Occidente.

Rolf Hind

La sua carriera in oltre 25 anni è fiorita in molti direzioni, confermandolo fra i più stimati artisti, come solista, compositore, camerista, docente, collaboratore, progettista nonché in sala di registrazione. La sua attività pianistica lo ha portato in molti dei festival di musica contemporanea europei, come pure alla Carnegie Hall e alla Sydney Opera House, oltre a tournée in Corea, Taiwan e Cuba. Ha lavorato con numerosi prestigiosi direttori d'orchestra quali Ashkenazy, Knussen, Rattle, David Robertson e Andrew Davis, e si è esibito sette volte ai BBC Proms. Fra le orchestre che hanno lavorato con lui: Chamber Orchestra of Europe, Münchener Philharmonie, Orchestra Sinfonica della Radio Danese, Malmö Symphony, Baltimore Symphony Orchestra, Remix Ensemble (Casa da Música), oltre a numerose esibizioni con la London Sinfonietta, LPO, RPO, BBC

Symphony e tutte le altre orchestre della BBC.

L'elenco di compositori che hanno lavorato con lui, o scritto per lui, suona come un 'who's who': Tan Dun, John Adams, Helmut Lachenmann, Unsuk Chin, Elliott Carter, George Benjamin, James McMillan fra i molti.

Il suo interesse per la 'new dance' risulta in varie collaborazioni: nel 2011 con il prestigioso coreografo portoghese Rui Horta ha collaborato a una lunga tournée con Danza Preparata, e ancora Cage è stato presente anche in programmi di recital durante nel 2012. Inoltre, si segnala l'esecuzione del Concerto per pianoforte di Unsuk Chin, a lui dedicato, ad Amsterdam con la Netherlands Radio Orchestra nell'ottobre 2011, e la prima esecuzione danese del Concerto per pianoforte di Hind, Maya-Sesha, ancora con l'Orchestra della Radio sotto la guida di James McMillan nel 2012.



Silvia Bertoncelli, Rui Horta e Rolf Hind

Rui Horta

Nato a Lisbona, ha iniziato a studiare danza all'età di 17 anni presso il Gulbenkian Ballet. Ha studiato, ha danzato e ha insegnato danza contemporanea a New York, città dove ha vissuto dieci anni, per poi tornare in Portogallo dove è punto di forza nello sviluppo di una nuova generazione di ballerini e coreografi portoghesi. Nel 1990 è stato invitato a dare il via a SOAP, una compagnia residente al Künstlerhaus Mousonturm di Francoforte.

Con SOAP ha creato lavori che hanno girato in tutto il mondo nei maggiori teatri e festival: Joyce di New York, Hebbel di Berlino, Harbour Front di Toronto, Spyrall Hall di Tokyo, Maison de la Dance di Lione e Théâtre de la Ville de Paris che ha presentato e coprodotto i suoi lavori per oltre un decennio.

Ha vinto numerosi premi tra cui il Grand Prix du Concours de Bagnolet e il German Producers Prize. Come docente è stato ospite in alcune delle più importanti scuole d'Europa: Laban Centre, Conservatoire National de Paris e Conservatoire National de Lyon. Nel 2000 è ritornato in Portogallo (Montemor-o-Novo), dove ha

creato un centro di ricerca residente multidisciplinare, O Espaço do Tempo, in un vecchio monastero del XVI secolo, oggi importante centro di produzione artistica del suo Paese.

Le sue creazioni continuano a circolare regolarmente a livello internazionale, e sono anche presenti nel repertorio di rinomate compagnie di danza: Cullberg Ballet, Netherlands Dance Theatre II, Ballet du Grand Théâtre de Genève, Ballet de l'Opéra de Marseille, Gulbenkian Ballet, Scottish Dance Theatre, Random Dance, Compagnia di Danza Islandese, Opera Ballet di Gothenburg (Svezia).

È anche assai attivo come scenografo nonché come regista d'opera: The Rake's Progress di Stravinskij al Teatro di Basilea, Flowering Tree di John Adams alla Gulbenkian Foundation, Paint Me di Luis Tinoco al Culturgest di Lisbona e una collaborazione con Casa da Música in 4'33", un omaggio a John Cage con Remix Ensemble e Peter Rundel.

Fra i prestigiosi riconoscimenti ottenuti in Portogallo e in Francia, quello di 'Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres'.

Approfondimenti e variazioni

Morton Feldman

In collaborazione con *Gallerie d'Italia*

Gallerie d'Italia

Sala Mattioli

Piazza della Scala, 6

sabato 19 ottobre, ore 15-18

Ingresso libero fino esaurimento posti

Between categories. Le tele sonore di Morton Feldman

Incontro di studi coordinato da
Gianmario Borio e Veniero Rizzardi
con la partecipazione di
Enrico Crispolti e Francesco Tedeschi

«La nuova pittura mi aveva reso desideroso di un mondo sonoro più diretto, immediato, fisico di qualunque cosa fosse esistita prima.»

Morton Feldman nasce come compositore-pianista: i suoi pezzi giovanili sono esercizi incerti tra Skrjabin e Bartók, una strada che abbandonerà presto. Probabilmente era il tentativo di superare il dilemma tra i due modelli dominanti, Schönberg e Stravinskij, che, come ammetterà in seguito, negli anni Quaranta si paravano sul suo cammino, come su quello di ogni altro giovane compositore. La soluzione fu ascoltare e guardare, oltre, fuori della musica: Pollock, De Kooning, Kline, Rauschenberg, Rothko, Guston... Improvvisamente, dice Feldman, fu come avere per modelli «tanti Stravinskij». Ispirarsi alla pittura non significava a quel punto riferirsi per analogia a un'esperienza visuale, come a un diverso modo di concepire le relazioni tra forme e colori – quanto, piuttosto, elaborare il pensiero di far nascere le forme dai materiali stessi, secondo i dettami impliciti all'esperienza astratta. In questa nuova prospettiva la pedagogia del pianoforte rivelava un potenziale formidabile: non si trattava più di comporre con le note, ma con i suoni. John Cage, con l'esperimento del pianoforte preparato, aveva già rivelato in modo spettacolare che la nota e il suono possono benissimo non essere la stessa cosa. Per Feldman valeva lo stesso principio, ma con diversa sottigliezza: ogni singolo suono del pianoforte diveniva un mondo a sé, qualcosa che nasceva e si estingueva vivendo di vita propria, e valeva più per se stesso che in relazione al suono precedente, o susseguente. Questo principio poteva naturalmente essere esteso a ogni colore strumentale. Non si trattava dunque più di 'comporre', bensì di «disporre i suoni sulla tela del tempo».

La fondamentale scoperta della nuova pittura coincide per Feldman con l'incontro di John Cage, avvenuto nel 1950, e le due esperienze confluiscono in un modo interamente nuovo di concepire la forma, a partire dalle qualità specifiche del materiale sonoro. La metafora pittorica si espande generosamente negli scritti in cui Feldman prova ad accompagnare la sua creazione musicale, rivelando d'altronde la frequentazione assidua di un ambiente artistico, quello della Manhattan degli anni Cinquanta, straordinariamente ricco di personalità imponenti. Feldman è amico di tutti i pittori citati, ma affinità speciali lo legano a Mark Rothko, a cui de-

dica uno dei suoi lavori più eccentrici, *Rothko Chapel*, musica da eseguirsi in uno spazio specifico interamente definito da un insieme di grandi tele, e poi a Philip Guston, da cui si allontanerà nel momento di una svolta figurativa e narrativa che, curiosamente, coinvolge in parallelo ambedue gli artisti. Per quanto immediatamente riconoscibile, la musica di Feldman non si è mai irrigidita in uno 'stile', e ha conosciuto più di un mutamento. Il problema della relazione tra i suoni non era stato risolto una volta per tutte con una semplice negazione; al contrario, Feldman ha continuato a sperimentare diversi modi di trattare le sue 'superfici' e di evitare «l'apparenza dei rapporti di causa-effetto», ossia le tante e diverse retoriche per mezzo delle quali la musica cerca di affermarsi come 'discorso'. Attorno alla metà degli anni Settanta si assiste a qualcosa di completamente nuovo: le occasionali iterazioni, o insistenze, già comparse nei brani degli anni Cinquanta, si applicano non più a singoli suoni o aggregati sonori, ma a brevi figure, a sagome sbalzate in un paesaggio ancora informale. La notazione comincia a snodarsi in una complessa alternanza di moduli metrici e nel frequente uso di suddivisioni 'irrazionali'. Nel 1977 con *Piano* e soprattutto con il suo primo lavoro destinato al teatro, *Neither*, una lunga, statica, scena lirica su un testo originale di Samuel Beckett – risultato anche di una collaborazione con Michelangelo Pistoletto – compaiono 'figure' o motivi elementari, insistentemente ripetuti, che si succedono e si concatenano in una continuità paradossalmente narrativa, estranea alla sua musica precedente. È il momento in cui Feldman sembra avvicinarsi alle nuove correnti minimaliste, forse non per caso, ma a partire da una propria coerente e spontanea evoluzione. Ed è significativo che si avvicini a un pittore neofigurativo come Francesco Clemente, e che si interessi all'arte tradizionale e anonima della tessitura del tappeto, di cui lo affascina la fattura artigianale che non riesce a rispettare un disegno preciso, meccanico, per introdurre invece interessanti «simmetrie imperfette». Una musica così fortemente radicata nella fisicità del fatto acustico è tuttavia comprensibile a partire da concetti propri dell'ambito della visione: «Preferisco pensare che il mio lavoro si situi tra le categorie. Tra il Tempo e lo Spazio. Tra la pittura e la musica. Tra la costruzione e la superficie della musica».

Veniero Rizzardi

Morton Feldman

In collaborazione con il Conservatorio G. Verdi di Milano

Conservatorio G. Verdi
Sala Puccini
via Conservatorio, 12



giovedì 31 ottobre, ore 20.30

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

Giovanni Gorla, Fabricio Malaquias,
Viola Brambilla, Carlotta Petri, flauto
Claire Colombo, oboe
Alessandro Lamperti, Lorenzo Laurino, Sara Mescia,
clarinetto
Luca Barchi, fagotto
Raffaele Bernocchi, Anna Sozzani, corno
Matteo Macchia, tromba
Davide Pogliani, trombone
Francesco Vassena, tuba
Yesenia Badilla, arpa
Valentina Valente, chitarra
Daniela Filosa, pianoforte e celesta
Cristiano Pomante, Salvatore Scucces, percussioni
Francesco Della Volta, Demian Baraldi, violino
Barbara Massaro, viola
Carlo Mainardi, Francesca Montini, violoncello
Chiara Molent, Vittoria Cappè, contrabbasso

Michele Spotti, direttore

Ingresso libero



Foto Roberto Mascetti

Morton Feldman

Dalla musica di Morton Feldman scaturiscono possibili collegamenti tra diverse generazioni di compositori del Novecento e, provando a lasciarsi coinvolgere, il gioco potrebbe talvolta rivelare inaspettate assonanze o intersezioni tra alcuni dei tratti connotativi della cultura americana ed europea. Vengono qui esplorati alcuni

Spazi, superfici e fisicità del suono tra America ed Europa

- Morton Feldman** (1926-1987)
Three Clarinets, Cello and Piano (1971) 9'
- Edgard Varèse** (1883-1965)
Density 21.5 (1936) 5'
per flauto solo
Fabricio Malaquias, flauto
- Charles Ives** (1874-1954)
The Unanswered Question (1908) 8'
versione per ensemble
- Morton Feldman**
Madame Press Died Last Week at Ninety (1970) 6'
per ensemble
- Iannis Xenakis** (1922-2001)
Charisma (1971) 6'
per clarinetto e violoncello
Lorenzo Laurino, clarinetto
Francesca Montini, violoncello
- Edgard Varèse**
Octandre (1923) 7'
per ensemble
- Bruno Maderna** (1920-1973)
Serenata per un satellite (1969) 8'
per ensemble
- In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

percorsi che fanno capo ai concetti, tra loro correlati, di spazio (o meglio, di dislocazione di oggetti sonori nello spazio), di superficie (una sorta di non narrativa del tempo musicale, volta a sospendere i profili evolutivi di una forma tradizionalmente intesa), di fisicità (peso e densità del suono contrapposti alla sua smaterializzazione). I grandi maestri del Novecento ci hanno raccontato anche questa avventura, che continua traducendosi in nuove forme oggi e proseguirà trasformandosi domani: quella del suono e del tempo ricondotti a un archetipo, di volta in volta in grado di rinnovare le coordinate della percezione e il nostro rapporto emozionale con l'oggetto musicale.

Mauro Bonifacio

Morton Feldman

In collaborazione con Gallerie d'Italia

Gallerie d'Italia
Sala Mattioli
piazza della Scala, 6

sabato 2 novembre, ore 17

Francesco D'Orazio, *violino*
Giampaolo Nuti, *pianoforte*

Ingresso libero
fino a esaurimento posti

- Charles Ives** (1874-1954)
Sonata n. 4 Children's Day at the Camp Meeting (1916) 10'
per violino e pianoforte
Allegro
Largo. Allegro. Andante con spirito. Largo cantabile
Allegro
- Morton Feldman** (1926-1987)
Extension I (1971) 5'
per violino e pianoforte
- John Cage** (1912-1992)
Nocturne (1947) 5'
per violino e pianoforte
- Stefan Wolpe** (1902-1972)
Form (1959) 5'
per pianoforte
- Morton Feldman**
Spring of Chosroe (1977) 12'
per violino e pianoforte
- Elliott Carter** (1908-2012)
Rhapsodic Musings (2001) 4'
per violino solo
- George Crumb** (1929)
4 Nocturnes (Night Music II) (1964) 10'
per violino e pianoforte
Serenamente
Scorrevole: allegro amabile
Contemplativo
Con un sentimento di nostalgia

Il programma traccia un significativo percorso attraverso alcuni importanti aspetti della composizione statunitense degli ultimi cent'anni, muovendo dalla celebre *Sonata n. 4* di Charles Ives (1916) all'ultimo Elliott Carter. Di alcune figure centrali come Morton Feldman, John Cage, George Crumb e Stefan Wolpe vengono eseguiti brani cameristici che offrono occasione di apprezzarne matrici comuni e singolari sviluppi. Si tratteggia così un percorso musicale di grande fascino e raffinatezza intellettuale, nel quale si delineano le personalissime visioni dei compositori sui nodi centrali dei rapporti fra suono e silenzio, fra gesto e forma.

Francesco D'Orazio



Francesco D'Orazio e Giampaolo Nuti

Morton Feldman

In collaborazione con *Gallerie d'Italia*

Gallerie d'Italia
piazza della Scala, 6

sabato 9 novembre, ore 16-19

Ombre sonore: Morton Feldman, New York e l'Europa

Tre concerti di **mdi ensemble**
introdotti e presentati da **Marco Lenzi**

ingresso libero

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



con il sostegno di



Feldman e la New York School

Sala Fontana, ore 16

durata: 45'

Edgard Varèse (1883-1965)
Density 21.5 (1936) 5'
per flauto solo

Stefan Wolpe (1902-1972)
Musik zu Hamlet (1929) 5'
per flauto, clarinetto e violoncello

Morton Feldman (1926-1987)
Projection 1 (1950) 3'
per violoncello solo

Christian Wolff (1934)
Serenade (1950) 5'30''
per flauto, clarinetto e violino

Morton Feldman
Structures (1951) 6' 30''
per quartetto d'archi

Earle Brown (1926-2002)
December '52 (dai *Folio pieces*, 1952-54)
per organico indeterminato [alea]

John Cage (1912-1992)
Five (1988) 5'
per cinque voci o strumenti qualsiasi



Foto Roberto Masotti

Morton Feldman

Feldman e l'Europa**Sala Astratto/Concreto, ore 17**

durata: 50'

Morton Feldman <i>Intersection 4</i> (1953) per violoncello solo	3' 30''
Iannis Xenakis (1922-2001) <i>Charisma</i> (1971) per clarinetto e violoncello	6'
Morton Feldman <i>Durations 4</i> (1961) per violino, violoncello e vibrafono	4'
Aldo Clementi (1925-2011) <i>Duetto</i> (1983) per flauto, clarinetto e due strumenti in eco	7'
Morton Feldman <i>Two Pieces for Clarinet and String Quartet</i> (1961)	5'
Cornelius Cardew (1936-1981) <i>First Movement for String Quartet</i> (1961)	7'
Morton Feldman <i>For Aaron Copland</i> (1981) per violino solo	5' 30''
Wolfgang Rihm (1952) <i>Fetzen 2</i> (2002) per quartetto d'archi	4'

Prima e dopo Feldman**Sala Mattioli, ore 18**

durata: 60'

Aleksandr Skrjabin (1872-1915) <i>Preludio op. 67 n. 1</i> (1912-13) per pianoforte	1' 30''
Anton Webern (1883-1945) <i>Drei kleine Stücke</i> (1914) per violoncello e pianoforte	3'
Toru Takemitsu (1930-1996) <i>Landscape</i> (1960) per quartetto d'archi	8'
Giovanni Lo Curto (1980) <i>Nuovi fiori musicali</i> (2010-11) per flauto, clarinetto, percussioni, pianoforte, violino, viola, violoncello	12'
Morton Feldman <i>Palais de mari</i> (1986) per pianoforte	25'

Nel vasto e variegato scenario della musica del secondo Novecento, l'opera di Morton Feldman si distingue per la straordinaria coerenza stilistica e per originalità di linguaggio: quasi un monolite impermeabile a ogni influsso di mode o tendenze. Eppure essa non è nata in mezzo al deserto, ma in uno dei più vivaci crogiuoli culturali della modernità: la New York degli anni Cinquanta. Molteplici sono dunque, al di là delle apparenze, le relazioni che essa ha di volta in volta stabilito e intrattenuto, attraverso contatti diretti ed esperienze condivise, con gli artisti e gli ambienti che più hanno segnato quella stagione irripetibile di sperimentazione e ricerca: dalla musica (Varèse, Cage) alla danza (Cunningham), dalla pittura (Pollock, Guston, Rothko) alla poesia (O'Hara). E se le radici ebraiche e russe del compositore la collocano in una tradizione di lungo respiro culturale e di grande intensità spirituale, quell'afflato metafisico, quel peculiare senso di strugimento che percorre anche la più statica e silenziosa delle sue opere non è scaturito da un'opposizione dialettica alla frenesia della vita metropolitana, ma di essa si è nutrito: al più delicato sussurro, alla vocazione più misticheggiante della sua musica corrispondevano l'instancabile conversatore e il fumatore accanito di Chesterfield senza filtro. Ed è per questo che tutta l'opera di Feldman, al di là della continuità stilistica, pare continuamente oscillare tra l'immediato e

l'astratto, tra il sublime e l'intimo, tra il sensuale e lo spirituale. Ora, se tutto ciò conferisce a essa un carattere marcatamente occidentale, lontano mille miglia dallo Zen e dal 'nirvana', il suo tono è squisitamente americano, e perciò la ricezione europea è stata lenta e faticosa, segnata per lungo tempo più da predilezioni personali di compositori e interpreti che da riconoscimenti istituzionali. Acerrimo nemico di Boulez e in generale dello Strutturalismo europeo, compositore intuitivo e sistematico, non fu un caso se Feldman trovò inizialmente in Inghilterra il terreno più ricettivo alla sua musica: tra tutte le città europee, Londra era senz'altro, nella metà degli anni Sessanta, la più vicina allo spirito di New York e della *experimental music* americana. Nei paesi dell'Europa continentale continuò invece per molti anni, a parte sporadiche eccezioni, a essere considerata una sorta di corollario della ben più vistosa e influente musica del mentore Cage; fu solo a partire dagli anni Ottanta, in concomitanza all'ultima, straordinaria fioritura creativa del compositore, che la figura e l'opera di Feldman cominciarono a essere considerate nella loro piena autonomia estetica: da allora l'interesse per esse è costantemente cresciuto, testimoniato dalle sempre più numerose esecuzioni e pubblicazioni editoriali e discografiche, che ne fanno ormai un classico del Novecento musicale.

Marco Lenzi

Percorsi di musica d'oggi 2013

In collaborazione con Museo del Novecento

900 MUSEO DEL NOVECENTO

Museo del Novecento
Palazzo dell'Arengario
Sala Arte Povera
via Marconi, 4

**Ascoltare il presente
Confronti sulla musica d'oggi**

sabato 12 ottobre
ore 20.30

Tra parole e suoni
**Emiliano Turazzi e mdi ensemble
raccontano**

Quelli che vivono (2013)
per otto musicisti e supporto

martedì 15 ottobre
ore 18

Tra parole e suoni
**Charlotte Seither e mdi ensemble
raccontano**

Tre acque con ombre (2013)
per violino, viola, violoncello, clarinetto basso, pianoforte

ingresso libero
fino ad esaurimento posti

in collaborazione con

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



con il sostegno di



La musica contemporanea fa risuonare il nostro presente: e per rendere la complessità dei nostri tempi, può adottare linguaggi arditi e inusuali. Per questo, nel caso di nuove creazioni, può risultare illuminante il dialogo con l'autore.

Anche quest'anno mdi ensemble propone due momenti di interazione tra pubblico, interpreti e compositore per avvicinare e comprendere la nuova opera attraverso la

musica e le parole che ne ricercano il significato. I musicisti eseguono il brano due volte, prima e dopo la conversazione con il compositore ospite: un confronto che permette di coinvolgere tutti i partecipanti in un ascolto attivo e critico e di dipingere collettivamente un affascinante ritratto d'autore la cui composizione sarà integralmente eseguita nel concerto del 16 ottobre all'Auditorium San Fedele.



Emiliano Turazzi



Charlotte Seither

Percorsi di musica d'oggi 2013

In collaborazione con Galleria Lia Rumma

Galleria Lia Rumma
via Silicene, 19

martedì 29 ottobre, ore 20.30

RepertorioZero

**ingresso libero
fino ad esaurimento posti**

RepertorioZero è sostenuto da

Deutsche Bank 

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



con il sostegno di



La nuova liuteria, la ricerca sul linguaggio musicale, la collaborazione con scenografi, ingegneri del suono e compositori provenienti da tutto il mondo. Questi e altri temi caratterizzano l'attività di RepertorioZero e costituiscono il cuore di *Outside the box - Incontri con R0*, in collaborazione con Milano Musica, in scena negli spazi della Galleria Lia Rumma.

Durante l'incontro "oggetti sonori", compositori, scenografi e musicisti mostrano come oggetti di diversa forma e complessità (utensili, automi, oggetti d'uso) trasformino la propria funzione originaria acquisendo uno status musicale.

La serata offre un'anteprima del concerto/spettacolo *Three Rooms* che R0 presenta in prima assoluta nell'ambito del Festival di Milano Musica 2013.

Outside the box Incontri con R0 oggetti sonori

Carlo Ciceri, Andrea Valle
e Angelo Linzalata presentano
Three Rooms
oggetti sonori, automi,
bozzetti del concerto

Francesca Verunelli (1979)
#3987 Magic Mauve (2012)
per percussioni ed elettronica

Simone Beneventi, *percussioni*

LIA RUMMA

10'



RepertorioZero

Foto Vasily Danilin

Percorsi di musica d'oggi 2013

In collaborazione Fondazione Sergio Dragoni - Fondo Armando Gentilucci

Galleria d'Arte Moderna
Villa Reale, Sala da Ballo
via Palestro, 6

giovedì 14 novembre, 20.30

mdi ensemble

Paolo Casiraghi, *clarinetto*
Lorenzo Gentili-Tedeschi, *violino*
Giorgio Casati, *violoncello*
Luca Ieracitano, *pianoforte*

ingresso libero
fino ad esaurimento posti

in collaborazione con



Il tempo sullo sfondo Il pensiero e le opere di Armando Gentilucci (1939-1989)

In ricordo di Luciana Pestalozza

Metafore del tempo
per pianoforte

Memoria di un Gondellied
per pianoforte

Le clessidre di Dürer
per clarinetto, violino, violoncello e pianoforte

Testimonianze di
Giordano Ferrari e Luigi Pestalozza

In ricordo di Luciana Pestalozza, la Fondazione Dragoni in collaborazione Milano Musica promuove un progetto triennale dedicato ad Armando Gentilucci. Figura eclettica: docente, direttore dell'Istituto Peri di Reggio Emilia, importante saggista, ma soprattutto compositore dalla raffinata scrittura. Il primo concerto sarà introdotto dalla testimonianza di Luigi Pestalozza e Giordano Ferrari, che hanno conosciuto e studiato a fondo l'opera di Gentilucci. Il tempo e la memoria, temi cari al compositore e ricorrenti nella sua produzione, costituiscono il soggetto del programma.

Andrea Pestalozza



Armando Gentilucci

Foto © Ricordi, Milano

Cronologia della vita e delle opere di Morton Feldman

a cura di Marco Lenzi

1926 Nasce il 12 gennaio a New York in una famiglia ebrea di origini russe.

1938-1948 Prende lezioni di pianoforte da Vera Maurina-Press, un'allieva di Busoni, studia il contrappunto con Wallingford Riegger, quindi la composizione con Stefan Wolpe. Conosce, mentre studia con quest'ultimo, Edgard Varèse e il pianista David Tudor.

1950 Alla fine di gennaio incontra John Cage, evento che segna una svolta nella storia della musica sperimentale americana. Si trasferisce nello stesso edificio in cui abita Cage, al 326 di Monroe Street (la cosiddetta 'Bozza's mansion') dove si costituisce, insieme a David Tudor, all'allora giovanissimo Christian Wolff e a Earle Brown (che arriva poco tempo dopo) un cenacolo di compositori che passerà alla storia con il nome di 'New York School', vero e proprio contraltare alle ricerche coeve dello strutturalismo europeo per la particolare attenzione posta sulla casualità e sull'indeterminazione nel processo compositivo. In dicembre, è presente alla prima esecuzione americana della *Deuxième Sonate* di Pierre Boulez e compone *Projection 1* per violoncello solo, forse il primo pezzo nella storia della musica indeterminato rispetto alle altezze, per il quale mette a punto una nuova forma di notazione musicale.

1951-1954 Tra le molte composizioni scritte in questo periodo, spiccano le serie delle *Projections*, delle *Intermissions* e delle *Intersections*. Con il brano *Intersection for Magnetic Tape*, composto nell'ambito del 'Project for Magnetic Tape' coordinato da Cage, dà il suo primo e unico contributo alla musica elettronica, mentre in *Intermission 6*, per uno o due pianoforti, offre uno dei primi esempi di 'open form'. Inizia a frequentare assiduamente l'ambiente dei pittori dell'Espressionismo Astratto newyorkese, che influenza profondamente la sua estetica musicale: è un *habitué*, con Cage, del Cedar Tavern e partecipa agli incontri dell'Artists Club in Eighth Street. Oltre a quella di Pollock e di Rauschenberg, sarà soprattutto la pittura di Philip Guston e di Mark Rothko a costituire un punto di riferimento costante in tutta la sua vita creativa.

1955-1956 In seguito alla demolizione dell'edificio di Monroe Street e al trasferimento di Cage e Tudor a Stony Point, in campagna, si stabilisce in Lexington Avenue. La produzione di questo periodo, più diradata rispetto alla precedente, è costituita prevalentemente da brevi composizioni pianistiche.

1957-1969 Elabora una nuova forma di notazione musicale nella quale, a differenza della precedente, non sono le altezze ma le durate a essere lasciate indeterminate. Oltre al *Piece for Four Pianos* e ad altre opere importanti come *The Swallows of Salangan* per coro e strumenti e *The King of Denmark* per un percussionista, spiccano le serie delle *Durations* e dei *Vertical thoughts*, per vari organici.

1958 Con lo scritto *Sound-Noise-Varèse-Boulez*, uscito sulla rivista 'It is', inaugura un'attività pubblicistica piuttosto saltuaria ma che rivela i tratti di un pensiero critico profondo e originale, in cui vengono approfonditi temi cruciali al dibattito internazionale sulla musica e più in generale sull'arte contemporanea, soprattutto rispetto al rapporto tra musica e pittura e al confronto tra Europa e Stati Uniti. Scrive la musica per il balletto *Summerspace* di Merce Cunningham.

1959 Nella collana 'New Directions in Music' della Columbia Records viene pubblicato il primo Long Playing interamente dedicato a sue composizioni, per il quale il poeta Frank O'Hara scrive le note di copertina.

1962 L'editore Peters inizia la pubblicazione delle sue opere.

1966-1971 Per la prima volta visita l'Europa. Due viaggi in Inghilterra, durante i quali tiene conferenze e seminari, segnano l'inizio della ricezione europea della sua musica. Stabilisce un duraturo sodalizio con il circolo di musicisti che si raccoglie intorno a Cornelius Cardew, che comprende il pianista John Tilbury e che si adopererà molto per la promozione delle sue opere. Dopo l'Inghilterra, sono la Svezia, la Francia, la Germania e l'Italia i paesi europei in cui la sua musica viene eseguita sempre più frequentemente. In Italia è presente alle 'Settimane' di Palermo, a 'Nuova Consonanza' di Roma, alla Biennale di Venezia.

1966-67 Tra il 9 luglio e il 16 gennaio tiene cinque incontri con John Cage presso la stazione radiofonica WBAI di New York, che saranno pubblicati nel 1993 con il titolo di *Radio Happenings* dalla rivista tedesca 'MusikTexte'.

1967 Insieme al critico d'arte Thomas B. Hess cura la mostra 'Six painters: Mondrian, Guston, Kline, De Kooning, Pollock, Rothko' allestita all'Università di Houston, nel Texas, per il catalogo della quale scrive l'importante saggio *After Modernism*.

1969 Cambia editore passando da Peters a Universal, che pubblicherà tutte le sue opere successive. Esce la prima intervista italiana, curata da Mario Bortolotto per 'Lo Spettatore Musicale'.

1970 In *Madame Press Died Last Week at Ninety*, e soprattutto nella serie *The Viola in My Life*, emerge un nuovo stile nel quale appaiono per la prima volta frammenti melodici articolati da crescendo e diminuendi.

1971 Su commissione della De Ménil Foundation compone *Rothko Chapel* per soprano e contralto soli, doppio coro, viola concertante, celesta e percussioni, che viene eseguita per l'inaugurazione dell'omonima cappella di Houston, nella quale sono permanentemente esposte quattordici tele del grande pittore.

1971-72 Soggiorna per un anno a Berlino, ospite del DAAD, dove compone un congruo numero di opere, tra le quali *Cello and Orchestra*, che inaugura una serie di sei concerti, *Five Pianos, Pianos and Voices, Chorus and Orchestra I-II*.

1972-1987 Per intermediazione del compositore Lukas Foss, ottiene una cattedra all'Università di Buffalo (SUNY), dove insegnerà per il resto della sua vita, coordinando anche le 'Evenings for New Music' presso il 'Center of the Creative and Performing Arts' e dirigendo il Festival 'June in Buffalo'. Fino a quel momento aveva lavorato come impiegato presso la ditta del padre, una fabbrica di abbigliamento per bambini.

1976 In giugno compie un giro di concerti nel Medio Oriente con alcuni membri del 'Center of the Creative and Performing Arts'; a Shiraz acquista il suo primo tappeto. Allo Schiller Theater di Berlino incontra Samuel Beckett, al quale chiede un testo per una composizione commissionatagli dal Teatro dell'Opera di Roma. Lo scrittore irlandese gli spedisce, poco tempo dopo, una poesia intitolata *Neither*.

1977 L'8 giugno *Neither*, opera in un atto per soprano e orchestra, riceve la sua prima rappresentazione sotto la direzione di Marcello Panni e con le scene di Michelangelo Pistoletto. Accolto negativamente dal pubblico, resterà il suo unico lavoro per il teatro.

1977-1987 Cresce l'interesse per l'arte del tappeto medio-orientale, soprattutto di area anatolica, che imprime un'ultima, decisiva svolta stilistica alla sua musica. Le composizioni si dilatano temporalmente fino a raggiungere durate che oltrepassano ogni standard delle sale concertistiche, dall'ora e mezzo di *Triadic Memories* alle quattro ore di *For Philip Guston*, fino alle sei ore ininterrotte del *Second String Quartet*.

1982 Compose *Three Voices* per Joan La Barbara.

1984 Ai Ferienkurse di Darmstadt, la prima europea del *Second String Quartet* (eseguito dal Kronos Quartet in una versione ridotta di 'sole' quattro ore) è accolta da quindici minuti di applausi scroscianti.

1985 Compose *Coptic Light*, la sua ultima composizione per orchestra. Walter Zimmermann raccoglie e pubblica, per la prima volta riuniti, gli scritti del compositore (M. Feldman, *Essays*, Beginner Press, Kerpen).

1986 Viene pubblicata in maggio la prima monografia sul compositore, una miscellanea di studi, nella collana 'Musik-Konzepte' curata da Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn. Compose *Palais de mari*, l'ultimo lavoro pianistico.

1987 In giugno sposa l'allieva Barbara Monk. Poche settimane dopo il matrimonio gli viene diagnosticato un cancro al pancreas. Il 4 luglio al Festival Nieuwe Muziek di Middelburg viene eseguita la sua ultima composizione, *Piano, Violin, Viola, Cello*. Muore il 3 settembre a Buffalo.



Foto Roberto Masotti

Morton Feldman

Catalogo delle opere di Morton Feldman

a cura di Marco Lenzi

I Loved You Once

voce e quartetto d'archi [anni Quaranta]
inedita

Dirge. In Memory of Thomas Wolfe

orchestra (1943)

inedita

Prima esecuzione: 15 aprile 1943, New York, High School of Music and Art; Senior Symphony Orchestra, M. Feldman dir.

Jubilee

orchestra d'archi (marzo 1943)

inedita

Night

orchestra d'archi (marzo 1943)

inedita

First Piano Sonata

[in un movimento]

(24 ottobre 1943)

inedita

Dedica: a Béla Bartók

Andante moderato [Preludio]

pianoforte (14 novembre 1944)

inedita

Sonata for Violin and Piano

I: Allegro; II: Andante affettuoso; III: Allegro vivace (1945)

inedita

Self-Portrait

pianoforte (22 giugno 1945)

inedita

Sonatina for Cello and Piano

I: Allegro; II: Larghetto cantabile e tranquillo; III: Allegro grazioso (maggio 1946)

inedita

Journey to the End of the Night

I: Fast, cold and precise; II: [ottavo = 152, strumentale]; III: [senza indicazione di tempo]; IV: Slow, cold and precise

testo liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Louis-Ferdinand Céline

soprano, flauto, clarinetto, clarinetto basso e fagotto (1947)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 28 aprile 1950, University of Minnesota, Museum of National History Auditorium; University Chamber Singers, J. Aliferis dir.

Only

testo di Rainer Maria Rilke

voce sola [1947]

Edizioni Universal

Prima esecuzione: 18 dicembre 1962, New York, Carnegie Recital Hall, 'A musical offering for Stefan Wolpe'; J. Kraft mezzo-soprano

Illusions

pianoforte (1948)

I: Very fast; II: Slow and tranquil; III: Very fast; IV: Very fast

Edizioni *New Music. A Quarterly of Modern composition* (New York) XXIII/4 (ottobre 1951)

Dedica: a David Tudor

Prima esecuzione: 1950, New York, Preview Concert of the Composers' Workshop; D. Tudor

Two pieces

violoncello e pianoforte (dicembre 1948)

I: Allegro; II: Slow

inedita

Episode

orchestra (1949)

inedita

Lost Love

testo di Thomas Hardy

voce e pianoforte (20 maggio 1949)

inedita

Three Dances

pianoforte (nel terzo pezzo anche tamburo e bicchiere) (1950)

I: [ottavo = 160]; II: [ottavo = 168]; III: [senza indicazione di tempo]

inedita

Dedica: a Merle Marsicano

Two intermissions

pianoforte (1950)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 5 luglio 1951, University of Colorado; D. Tudor

Piece for Violin and Piano

(17 dicembre 1950)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 25 maggio 1951, New York, Artists' Club; F. Magnes vl., D. Tudor pf.

Projection 1

violoncello (1950)

Edizioni Peters

Intermission 3

pianoforte (1951)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 5 luglio 1951, University of Colorado; D. Tudor

Nature Pieces

pianoforte (1951)

I: Each measure = 92, soft as possible; II: [quarto = 92]; III: 5/8 = 72; IV: 3/8 = 66; V: 7/8 = 72

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 18 gennaio 1952, New York, Hunter College, musica di accompagnamento della coreografia *Changing Woman* di Jean Erdman

Projection 2

flauto, tromba, violino, violoncello e pianoforte (3 gennaio 1951)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 17 gennaio 1951, Millbrook, New York

Projection 3

due pianoforti (5 gennaio 1951)

Edizioni Peters

Projection 4

violino e pianoforte (16 gennaio 1951)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 25 maggio 1951, New York, Artists' Club; F. Magnes vl., D. Tudor pf.

Projection 5

tre flauti, tromba, tre violoncelli e due pianoforti (1951)

Edizioni Peters

Intersection # 1

orchestra (legni, ottoni, violini e viole, violoncelli e contrabbassi) (febbraio 1951)

Edizioni Peters

Dedica: a John Cage

Four songs to E. E. Cummings

I: !blac; II: air; III: (sitting in a tree); IV: moan
soprano, violoncello e pianoforte (1951)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 11 febbraio 1951, New York, Columbia University, McMillan Theater, 'ISCM Concert'; M. Weltman sop., S. Barab vcl., D. Tudor pf.

Three Ghost-like Songs and Interlude

testi di E. E. Cummings

voce, trombone, viola e pianoforte (12 febbraio 1951)
inedita

Structures

quartetto d'archi (marzo 1951)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 30 maggio 1956, New York, Carl Fischer Concert Hall; Juilliard String Quartet

Variations

pianoforte (24 marzo 1951)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 12 aprile 1951, Seattle, musica di accompagnamento della coreografia *Solo* di Merce Cunningham

[musica per il film *Jackson Pollock* di H. Namuth e P. Falkenberg]

due violoncelli (maggio 1951)

inedita

Prima esecuzione: 14 giugno 1951, New York, Museum of Modern Art; D. Stern vcl. (playback)

Marginal Intersection

grande orchestra: legni [specificati soltanto ott., fl., alto sax (opzionale), cl. b., fg., cfg.], ottoni [specificati soltanto tr., cr. e trb.], percussioni [sei percussionisti con una grande varietà di oggetti di legno, vetro e metallo; xyl., vib.], pf., chit. ampl., due oscillatori [per le frequenze acute e per le gravi], nastro magnetico (contenente rumori di ferramenta) e archi (7 luglio 1951)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 1952, New York, Cooper Union, 'Music in the Making'; Orchestra of the American Federation of Musicians, D. Broekman dir.

Intersection 2

pianoforte (agosto 1951)

Edizioni Peters

Dedica: a David Tudor

Prima esecuzione: 1 gennaio 1952, New York, Cherry Lane Theatre; D. Tudor

Extensions 1

violino e pianoforte (12 novembre 1951)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 15 marzo 1952, New York, Columbia University, McMillan Theater, 'Composer's Forum'; M. Raimondi vl., D. Tudor pf.

Intermission 4

pianoforte (1952)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 10 febbraio 1952, New York, Cherry Lane Theatre; D. Tudor

Intermission 5

pianoforte (1952)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 10 febbraio 1952, New York, Cherry Lane Theatre; D. Tudor

Extensions 3

pianoforte (1952)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 2 maggio 1952, New York, New School for Social Research; D. Tudor

Piano piece 1952

Edizioni Peters

Prima esecuzione (?): 2 marzo 1959, New York, Circle in the Square Theatre; D. Tudor

Intersection

nastro magnetico (1953)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 17 ottobre 1954, Donaueschingen, Donaueschinger Musiktage

Intermission 6

uno o due pianoforti (1953)

Edizioni Peters

Prima esecuzione (?): 15 marzo 1958, Greensboro, North Carolina, Woman's College; J. Cage, D. Tudor

Intersection 3

pianoforte (aprile 1953)

Edizioni Peters

Dedica: a David Tudor

Prima esecuzione: 28 aprile 1954, New York, Carl Fischer Concert Hall; D. Tudor

Extensions 4

tre pianoforti (fine estate 1952 - 27 aprile 1953)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 30 aprile 1957, New York, Carl Fischer Concert Hall; W. Masselos, G. Sultan, D. Tudor

Intersection 4

violoncello (22 novembre 1953)

Edizioni Peters

Eleven Instruments

flauto, flauto contralto, corno, tromba, tromba bassa, trombone, tuba, vibrafono, pianoforte, violino e violoncello (dicembre 1953)

Edizioni Peters

Prima esecuzione (?): 24 giugno 1977, Middelburg

Three Pieces for Piano

(I: 12 marzo 1954, II: febbraio 1954, III: ottobre 1954)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 1 gennaio 1955, New York, Charles Egan Gallery; M. Feldman

Two Pieces for Two Pianos

due pianoforti ([I]: 17 novembre 1954; [II]: 21 novembre 1954)

Edizioni Peters

Prima esecuzione (?): 20 aprile 1955, WHRB, Sanders Theatre; J. Cage, D. Tudor

Piano Piece 1955

(4 gennaio 1955)

Edizioni Peters

Piano Piece 1956 A

Edizioni Peters

Dedica: a Cynthia [Feldman]

Prima esecuzione: 30 novembre 1956, Vienna, Akademie für Musik und darstellende Kunst; D. Tudor

Piano Piece 1956 B

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 17 novembre 1957, New York, Composers' Showcase; D. Tudor

Three Pieces for String Quartet

(I: 29 settembre 1954; II: 18 aprile 1954; III: 10 aprile 1956)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 30 maggio 1956, New York, Carl Fischer Concert Hall; Juilliard String Quartet

Two Pieces for Six Instruments

flauto, flauto contralto, corno, tromba, violino e violoncello (I: 24 giugno 1956; II: 23 settembre 1956)

Edizioni Peters

Piece for Four Pianos

(1957)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 30 aprile 1957, New York, Carl Fischer Concert Hall; J. Cage, W. Masselos, G. Sultan, D. Tudor

Piano (Three Hands)

(1 dicembre 1957)

Edizioni Peters

Dedica: a Lulla [Adler]

Prima esecuzione: 15 dicembre 1957, Cambridge, Harvard University, Paine Hall; J. Cage, D. Tudor

Two Pianos

(5 dicembre 1957)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 15 dicembre 1957, Cambridge, Harvard University, Paine Hall; J. Cage, D. Tudor

Piano Four Hands

(10 aprile 1958)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 2 marzo 1959, New York, Circle in the Square Theatre; M. Feldman, D. Tudor

Two Instruments

corno e violoncello (18 maggio 1958)

Edizioni Peters

Ixion

tre flauti, clarinetto, corno, tromba, trombone, pianoforte, da tre a sette violoncelli e da due a quattro contrabbassi (agosto 1958)

Edizioni Peters

Commissione: Merce Cunningham Dance Company
Prima esecuzione: 17 agosto 1958, New London, Connecticut College, musica d'accompagnamento del balletto *Summerspace* di Merce Cunningham; Merce Cunningham Dance Company; scene: R. Rauschenberg

Last Pieces

pianoforte (quattro pezzi datati rispettivamente 25, 29, 30 marzo, 3 aprile 1959)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 26 aprile 1959, New York, The Village Gate; D. Tudor

Atlantis

due flauti, ottavino, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, controfagotto, corno, tromba, trombone, tuba, arpa, xylofono, vibrafono, pianoforte, violoncello e contrabbasso (28 settembre 1959)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 6 febbraio 1960, New York, YMWHA, 'Music in our time: 1900-1960'; J. Cage dir.

Durations 2

violoncello e pianoforte (2 febbraio 1960)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 25 marzo 1960, New York, New York School for Social Research; S. Barab vcl., D. Tudor pf.

Durations 1

flauto contralto, pianoforte, violino e violoncello (giugno 1960)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 16 aprile 1961, New York, Kaufmann Concert Hall; M. Orenstein alto fl., M. Feldman pf., M. Pollikoff vl., J. Tekula vcl.

The Swallows of Salangan

quattro flauti, flauto contralto, cinque trombe, due tubi, due vibrafoni, due pianoforti, coro misto e sette violoncelli (ottobre 1960)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 5 marzo 1962, Radio-Bruxelles; M. Kagel dir.

Durations 4

violino, violoncello e vibrafono [1961]

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 23 maggio 1961, New York, Rot-schild Foundation for the Arts and Sciences; P. Kraus vib., M. Raimondi vl., D. Soyer vcl.

Durations 3

violino, tuba e pianoforte (16 febbraio 1961)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 26 marzo 1961, New York, Carnegie Recital Hall; M. Raimondi vl., D. Butterfield tba, D. Tudor pf.

... Out of "Last Pieces"

orchestra: 2 fl., 2 ob., c. ingl., 2 cl., cl. b., 2 fg., 4 cr., 2 tr., tr. b., 2 trb., trb. b., chit. ampl., a., pf. (anche cel.), perc. (glck., vib., c. tub., crot., xyl., w. bl., t. bl., tamb. ten., g.cassa), vcelli e cbassi (marzo 1961)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 17 marzo 1961, New York, Cooper Union, Great Hall, 'Music in the making'; H. Shanet, dir.

Two Pieces for Clarinet and String Quartet

(aprile 1961)

Edizioni Peters

Dedica: a David Oppenheim

Durations 5

corno, vibrafono, arpa, pianoforte (anche celesta), violino e violoncello (10 maggio 1961)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 3 agosto 1961, Théâtre La Comédie Canadienne

Intervals

basso-baritono, trombone, percussioni (vibrafono, campane tubolari, crotali, tamburo tenore, grancassa) e violoncello (16 settembre 1961)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 7 febbraio 1962, New York, YM-YWHA, Theresa L. Kaufmann Concert Hall, 'Music in our time: 1900-1960'; W. Wolf basso-bar., J. Thompson trb., R. des Roches M. Neuhaus J. Bergamo perc., P. Price vib., S. Barab vcl.

The Straits of Magellan

flauto, corno, tromba, arpa, chitarra elettrica, pianoforte e contrabbasso (dicembre 1961)

Edizioni Peters

Dedica: a Mauricio Kagel

Prima esecuzione: 11 ottobre 1963, New York, Town Hall, The Contemporary Chamber Ensemble; A. Weisberg dir.

Structures

orchestra: 2 fl., alto fl., 2 ob., c. ingl., 2 cl., cl. b., 2 fg., 4 cr., 3 tr., 3 trb., tba, perc. (crot. e c. tub.), cel., a. e archi (1960-62)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 23 luglio 1968, Mexico City; A. Cohn dir.

For Franz Kline

corno, campane tubolari, pianoforte, soprano, violino e violoncello (26 maggio 1962)

Edizioni Peters

The O'Hara Songs

testo di Frank O'Hara

basso-baritono, campane tubolari, pianoforte, violino, viola e violoncello (dicembre 1962)

Edizioni Peters

Piano Piece (to Philip Guston)

(3 marzo 1963)

Edizioni Peters

De Kooning

corno, percussioni (crotali, campane tubolari, vibrafono, tamburo tenore, grancassa), pianoforte (anche celesta), violino e violoncello (10 marzo 1963)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 4 settembre 1963, New York, Judson Hall; A. Fromm trb., M. Neuhaus perc., F. Rzewski pf., L. Kaplan vl., C. Moorman vcl.

Vertical Thoughts 1

due pianoforti (9 aprile 1963)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 11 ottobre 1963, New York, Town Hall; J. Cage, D. Tudor

Vertical Thoughts 2

violino e pianoforte (25 aprile 1963)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 11 ottobre 1963, New York, Town Hall

Vertical Thoughts 3

testo tratto dal Salmo 144,4

soprano, flauto (anche ottavino), corno, tromba, trombone, tuba, percussioni (campane tubolari, vibrafono, timpani, tom-tom, gong, crotali), pianoforte (anche celesta), violino, violoncello e contrabbasso (giugno 1963)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 11 ottobre 1963, New York, Town Hall; The Contemporary Chamber Ensemble, A. Weisberg dir.

Vertical Thoughts 4

pianoforte (7 luglio 1963)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 11 ottobre 1963, New York, Town Hall; D. Tudor

Vertical Thoughts 5

testo tratto dal Salmo 144,4

soprano, tuba, percussioni (crotali, timpani, tom-tom, grancassa, gong), celesta e violino (12 agosto 1963)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 11 ottobre 1963, New York, Town Hall; N. Killmer sop., The Contemporary Chamber Ensemble, A. Weisberg dir.

Rabbi Akiba

flauto, corno inglese, corno, tromba, trombone, tuba, percussioni (campane tubolari, crotali, timpani, tamburo tenore, grancassa, tom-tom, maracas), pianoforte (anche celesta), soprano, violoncello e contrabbasso (novembre 1963)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 23 febbraio 1964, New York, YMWHA, Theresa L. Kaufmann Concert Hall, Contemporary Chamber Ensemble; P. Price perc., N. Killmer sop.

Christian Wolff in Cambridge

coro misto a cappella (1963)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 25 marzo 1966, Brandeis University; Brandeis University Chamber Chorus, A. Lucier dir.

Chorus and Instruments

corno, tuba, coro misto, percussioni (campane tubolari, crotali, timpani, grancassa, vibrafono), celesta, violino, violoncello e contrabbasso (novembre 1963)

Edizioni Peters

The King of Denmark

percussioni (vibrafono, glockenspiel, crotali, piatti, triangolo, gong, timpani, più ogni sorta di strumenti a percussione in pelle e in metallo risonante) (agosto 1964)

Edizioni Peters

Numbers

flauto, corno, trombone, tuba, percussioni (campane tubolari, timpani, vibrafono, crotali), pianoforte (anche celesta), violino, violoncello e contrabbasso (novembre 1964)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 27 gennaio 1965, New York, YMWHA, Theresa L. Kaufmann Concert Hall

Piano Piece (1964)

Edizioni Peters

Four Instruments

campane tubolari, pianoforte, violino e violoncello (1965)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 21 dicembre 1965, New York, Carnegie Recital Hall, 'Evenings for New Music'

The Possibility of a New Work for Electric Guitar (1966)
inedita

Prima esecuzione: 20 giugno 1966, New York, New York Public Library, Lincoln Center; C. Wolff chit. el.

Two Pieces for Three Pianos

(I: dicembre 1965, II: giugno 1966)

Edizioni Peters

Chorus and Instruments (II)

coro misto, campane tubolari e tuba (1967)

Edizioni Peters

Dedica: alla Brandeis University Choral Union e al suo direttore Alvin Lucier

First Principles

flauto (anche flauto contralto), corno, trombone, due tube, arpa, quattro pianoforti (anche celesta), percussioni, due violini, tre violoncelli e due contrabbassi divisi come segue: I. tre gruppi strumentali: trb., pf., vcl. e cb.; tba, perc. (crot., trgl. e c. tub.), pf. e vcl.; fl., tba, 2 pf., perc. (gong, crot., timp. e c. tub.), vl., vcl. e cb; II. sette gruppi strumentali: trb., 2 pf. e vcl.; fl. (anche alto fl.), pf. e vcl.; vl., pf. e c. tub.; cr., tba, c. tub., vl., vcl. e cb.; cel., pf. e a.; c. tub., pf. e a.; tba, pf. e cb. (I: 1966; II: 1966-ottobre 1967)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: aprile 1968, San Francisco

False Relationships and the Extended Ending

trombone, campane tubolari, tre pianoforti, violino e violoncello (1968)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 31 dicembre 1968, Palermo, Teatro Biondo, Sesta Settimana Internazionale per la Nuova Musica; S. Barbaria trb., G. Cannioto c. tub., A. Ballista, B. Canino e A. Neri pf., G. Di Amico vl., F. Patti vcl., A. Faja dir.

Between Categories

due set di campane tubolari, due pianoforti, due violini e due violoncelli divisi in due gruppi eguali (9 febbraio 1969)

Edizioni Peters

Prima esecuzione: 26 febbraio 1969, New York, YMWHA, Theresa L. Kaufmann Concert Hall

In Search of an Orchestration

orchestra: ott., 2 fl., 2 ob., c. ingl., 2 cl., cl. b., 2 fg., cfg., 2 cr., 2 tr., tr. b., 2 trb., trb. b., tba, cel., pf., a., perc. (in legno, metallo, pelle, assortite), vcelli e cbassi (1967)

Edizioni Universal

On Time and the Instrumental Factor

orchestra: 2 fl., alto fl., 2 ob., c. ingl., 2 cl., cl. b., 2 fg., cfg., 2 cr., 2 tr., tr. b., 2 trb., trb. b., tba, c. tub., a., cel. e archi (1 agosto 1969)

Edizioni Universal

Prima esecuzione: 24 aprile 1971, Dallas, Dallas Symphony Orchestra; R. Dufallo, dir.

Madame Press Died Last Week at Ninety
due flauti, corno, tromba, trombone, tuba (o clarinetto basso), campane tubolari, celesta, due violoncelli e due contrabbassi [1970]

Edizioni Universal

Prima esecuzione: 13 luglio 1970, University of Hawaii, Mae Zenke Orvis Auditorium; Juilliard Ensemble, D. Russell Davies dir.

The Viola in My Life 1

viola solista, flauto, violino, violoncello, pianoforte e percussioni (wood block, temple block, vibrafono, glockenspiel, timpani, tamburo tenore e grancassa) (24 agosto 1970)

Edizioni Universal

Commissione: Pierrot Players

Prima esecuzione: 19 settembre 1970, Londra, Queen Elizabeth Hall; K. Phillips vla, The Pierrot Players, P. Maxwell Davies dir.

The Viola in My Life 2

viola solista, flauto, clarinetto, percussioni (castagnette, maracas, vibrafono, timpani, tamburo militare, tamburo tenore), celesta, violino e violoncello (7 ottobre 1970)

Edizioni Universal

Prima esecuzione: fine 1970, Roma

The Viola in My Life 3

viola e pianoforte (12 ottobre 1970)

Edizioni Universal

The Viola in My Life 4

viola e orchestra: 2 fl., 2 ob., c. ingl., 2 cl., cl. b., 2 fg., 2 cr., 2 tr., 2 trb., tba, a., cel., pf., due set di perc. (I: timp., c. tub., t. bl., w. bl., crot., cast., mar., rull., gassa, glck., vib.; II: timp., mar., w. bl., t. bl., cast., tamb. ten., gassa, vib.) e archi (8 marzo 1971)

Edizioni Universal

Commissione: Biennale di Venezia 1971

Prima esecuzione: 16 settembre 1971, Venezia, 34° Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale; K. Phillips vla, Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F., M. Panni dir.

I Met Heine on the Rue Fürstenberg

flauto (anche ottavino), clarinetto (anche clarinetto basso), percussioni (vibrafono, tamburo tenore, campane tubolari, temple block, glockenspiel, timpani, wood block e triangolo), pianoforte, soprano, violino e violoncello (Pontpoint, maggio 1971)

Edizioni Universal

Commissione: The Fires of London

Rothko Chapel

soprano solo, contralto solo, doppio coro misto, viola, celesta e percussioni (timpani, grancassa, vibrafono, wood block, gong, campane tubolari, temple block, tamburo tenore) (Pontpoint, maggio 1971)

Edizioni Universal

Commissione: Fondazione De Ménil

Prima esecuzione: 9 aprile 1972, Houston (Texas), The Rothko Chapel of the Institute of Religious and

Human Development; R. Des Roches, perc., K. Phillips vla, membri del Corpus Christi Symphony, M. Peress dir.

Three Clarinets, Cello and Piano

(Londra/Berlino, 1971)

Edizioni Universal

Commissione: The Matrix

Dedica: ad Alan Hacker

Prima esecuzione: 16 marzo 1972, Londra, BBC, membri dell'Ensemble The Matrix

Chorus and Orchestra 1

soprano solo, doppio coro misto e orchestra: 2 fl. (anche ott.), alto fl., 2 ob., c. ingl., 2 cl., cl. b., 2 fg., 2 cr., 2 tr., 2 trb., tba, a., pf. (anche cel.), perc. (timp., vib., xyl., glck., c. tub., crot., rull., 3 tamb. ten., gassa, w. bl., t. bl., mar., cast., gong) e archi (Berlino, 10 dicembre 1971)

Edizioni Universal

Commissione: Westdeutscher Rundfunk

Prima esecuzione: 13 aprile 1973, Colonia, WDR 'Musik der Zeit'; D. Dorow sop., The Swingle Singers, Kölner Rundfunkchor (G. Ritter dir.), Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester, Z. Macal dir.

Cello and Orchestra

violoncello e orchestra: 3 fl. (anche ott.; III anche alto fl.), 3 ob. (III anche c. ingl.), 3 cl. in la, cl. b., 2 fg., cfg., 2 cr., 3 tr. in do, tr. b., 2 trb., trb. b., tba, a., perc. (tamb. ten., gassa, t. bl., w. bl., cast., crot., cel., vib., xyl. e timp.) e archi (Berlino, 19 gennaio 1972)

Edizioni Universal

Dedica: a Siegfried Palm

Prima esecuzione: 19 aprile 1973, Royan, Casino, Festival de Royan; S. Palm vcl., Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks, H. Zender dir.

Five Pianos

cinque pianoforti (I anche celesta; gli esecutori cantano a bocca chiusa) (Berlino, 31 gennaio 1972)

Edizioni Universal

Commissione: Berliner Musiktage 1972

Prima esecuzione: 16 luglio 1972, Berlino, Sender Freies Berlin, 'Woche der Avantgardistischen Musik'; J. Cage, C. Cardew, M. Feldman, F. Rzewski, D. Tudor

Pianos and Voices

cinque soprani e cinque pianoforti (Berlino, 13 febbraio 1972)

Edizioni Universal

Commissione: Musik/Film/Dia/Licht-Festival nell'ambito delle Olimpiadi di Monaco 1972

Prima esecuzione: 31 agosto 1972, Monaco, Bayerischer Rundfunk; S. Rist, sop.; membri della Schola Cantorum Stuttgart; C. Cardew, N. A. Huber, M. Feldman, J. Tilbury, C. Wolff pf.

Voices and Instruments

coro misto, due flauti, corno inglese, clarinetto, fagotto, corno, timpani, pianoforte e contrabbasso (Berlino, giugno 1972)

Edizioni Universal

Commissione: Dartington Summer School of Music 1972

Prima esecuzione: 11 agosto 1972, Dartington Summer School of Music

Chorus and Orchestra 2

coro misto e orchestra: 2 fl. (anche ott. e alto fl.), 2 ob. (anche c. ingl.), 2 cl., cl. b., 2 fg. (anche cfg.), 2 cr., 2 tr., 2 trb., a., pf. (anche cel.) e archi (Berlino, maggio-giugno 1972)

Edizioni Universal

Prima esecuzione: 5 febbraio 1973, Londra, Smith Square, ICA/BBC; coro e orchestra della Royal Academy of Music, A. Hacker dir.

Voice and Instruments

soprano e orchestra: ott., fl., ob., cl., cl. b., fg., cr., tr., trb., timp., cel. (anche pf.), a. e archi (ottobre 1972)

Edizioni Universal

Commissione: Sender Freies Berlin

Prima esecuzione: 14 marzo 1973, Berlino, Sender Freies

Voices and Instruments 2

tre soprani, flauto, due violoncelli e contrabbasso (novembre 1972)

Edizioni Universal

Prima esecuzione: 11 febbraio 1973, Buffalo (NY)

For Frank O'Hara

flauto (anche ottavino e flauto contralto), clarinetto, percussioni (xylofono, glockenspiel, vibrafono, campane tubolari, wood block, gong, crotali, triangolo, rullante, grancassa, timpani), pianoforte, violino e violoncello (19 agosto 1973)

Edizioni Universal

opera composta per celebrare il decimo anniversario del Center of the Creative and Performing Arts, State University of New York at Buffalo

Prima esecuzione: 5 dicembre 1973, New York, Carnegie Recital Hall, 'Evenings for New Music'; membri del Centre for the Creative and Performing Arts

String Quartet and Orchestra

quartetto d'archi e orchestra: 2 ott. (anche fl.), 2 fl. (II anche alto fl.), 2 ob., c. ingl., 3 cl. (I anche sop. sax., II anche alto sax.), cl. b., 2 fg., cfg., 2 cr., 2 tr., 2 trb., tba, perc. (sei esecutori: gcassa, timp., crot., glck., vib., c. tub., trgl., 2 xyl., mba., w. bl., t. bl., mar.), arpa, celesta, pianoforte e archi (1 ottobre 1973)

Edizioni Universal

Commissione: Michael Tilson Thomas e Buffalo Philharmonic Orchestra per Cleveland String Quartet

Prima esecuzione: 26 gennaio 1975, Buffalo (NY), Kleinhans Hall; Cleveland String Quartet, Buffalo Philharmonic Orchestra, M. Tilson Thomas dir.

Voices and Cello

due soprani e violoncello (8 novembre 1973)

Edizioni Universal

Dedica: al Five Centuries Ensemble

Prima esecuzione: 29 marzo 1974, La Rouche-Courbon; The Five Centuries Ensemble, C. Plantamura sop., J. P. Thomas, cten., M. Verberne vcl.

Voice and Instruments 2

soprano, clarinetto, violoncello e contrabbasso (8 maggio 1974)

Edizioni Universal

Instruments 1

flauto contralto (anche ottavino), oboe (anche corno inglese), trombone, percussioni (xylofono, glockenspiel, marimbafono, vibrafono, crotali, campane tubolari, triangolo, piatti, wood block, temple block, tamburo militare, tamburo tenore, grancassa, tam-tam, maracas, timpani) e celesta (29 luglio 1974)

Edizioni Universal

Commissione: S.E.M. Ensemble, Buffalo

Prima esecuzione: 16 gennaio 1975, WDR Köln; S.E.M. Ensemble

Piano and Orchestra

pianoforte e orchestra: ott., 3 fl. (II e III anche alto fl.), 3 ob., c. ingl., 3 cl., cl. b., 3 fg., cfg., 2 cr., 3 tr., 2 trb., trb. b., tba, a., pf. (anche cel.), perc. (4 trgl., w. bl., glck., tamb. ten., gcassa, gong, c. tub., mar., mba., timp., vib., crot., 2 piatti) e archi (28 febbraio 1975)

Edizioni Universal

Dedica: a Roger Woodward

Prima esecuzione: 22 novembre 1975, Metz, 4. Rencontres Internationales de Musique Contemporaine; R. Woodward pf.; Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks, H. Zender dir.

Instruments 2

flauto (anche ottavino e flauto contralto), oboe (anche corno inglese), clarinetto (anche clarinetto basso), tromba, trombone, tuba, percussioni (tamburo tenore, grancassa, timpani, gong, glockenspiel, vibrafono, campane tubolari, triangolo, marimba, woodblock, templeblock), arpa, pianoforte e contrabbasso (10 novembre 1975)

Edizioni Universal

Commissione: Fondazione Koussevitsky della Library of Congress

Dedica: alla memoria di Serge e Natalie Koussevitsky

Four Instruments (1975)

violino, viola, violoncello e pianoforte (10 dicembre 1975)

Edizioni Universal

Commissione: Cantilena Chamber Players

Prima esecuzione: 18 gennaio 1976, New York, Jewish Museum; Cantilena Chamber Players: F. Glazer pf., E. Mitchell vl., H. Zazatjian vla, P. Tobias vcl.

Oboe and Orchestra

oboe e orchestra: ott., 3 fl., 3 ob., c. ingl., 3 cl., cl. b., 3 fg., cfg., 3 cr., 3 tr., 3 trb., tba, perc. (timp., 3 piatti, gong, c. tub., 3 trgl.), a., pf. (anche cel.) e archi (17 marzo 1976)

Edizioni Universal

Commissione: Holland Festival 1976

Prima esecuzione: 2 giugno 1976, Rotterdam, De Doelen; H. De Vries ob., Hilversum Radio Philharmonic Orchestra, J. Fournet dir.

Voice, Violin and Piano

soprano, violino e pianoforte (26 marzo 1976)

Edizioni Universal

Commissione: Holland Festival 1976

Prima esecuzione: 7 giugno 1976, L'Aia, Diligentia; R. Alexander sop., V. Beths vl., R. De Leeuw pf.

Orchestra

orchestra: ott., 3 fl., 3 ob., c. ingl., 3 cl., cl. b., 3 fg., cfg., 2 cr., 3 tr., 3 trb., tba, perc. (timp., crot., 6 piatti, 6 gong, glck., vib., c. tub., xyl., mba., t. bl., guiro), a., 2 pf. (il primo anche cel.) e archi (3 luglio 1976)

Edizioni Universal

Commissione: Musica Nova Glasgow per la Scottish National Orchestra

Prima esecuzione: 18 settembre 1976, Glasgow, Musica Nova Festival; Scottish National Orchestra, E. Howarth dir.

Elemental Procedures

soprano solo, coro misto e orchestra: 3 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg., 2 cr., 3 tr., 3 trb., tba, perc. (3 rull., timp. picc., timp., 3 piatti, 4 gong, glck., xyl., mba., 6 w. bl., 3 t. bl., guiro), a., 2 cel. (la seconda anche pf.) e archi (18 luglio 1976)

Edizioni Universal

Commissione: Westdeutscher Rundfunk

Prima esecuzione: 22 gennaio 1977, Colonia, WDR, 'Musik der Zeit'; M. Hannemann sop., Kölner Rundfunkorchester (H. Schemus dir.), Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, L. Zagrosek dir.

Routine Investigations

oboe, tromba, pianoforte, viola, violoncello e contrabbasso (24 luglio 1976)

Edizioni Universal

Dedica: a Marcello Panni e al Webern Ensemble

Prima esecuzione: 26 agosto 1976, Venezia, Teatro La Fenice, 'La Biennale 76'; Webern Ensemble, M. Panni dir.

Neither

opera in un atto su testo di Samuel Beckett

soprano e orchestra: 3 fl. (II anche ott., III anche alto fl.), 3 ob. (III anche c. ingl.), 3 cl. (III anche cl. b.), 3 fg., cfg., 3 cr., 3 tr., 3 trb., tba, perc. (rull., gassa, timp., 4 piatti, 4 tam-tam, 3 gong, glck., vib., xyl., mba., w. bl., t. bl., guiro), a., pf. (anche cel.) e archi (settembre 1976 - 30 gennaio 1977)

Edizioni Universal

Commissione: Teatro dell'Opera di Roma

Prima esecuzione: 8 giugno 1977, Roma, Teatro dell'Opera; M. Hannemann sop., Orchestra del Teatro dell'Opera, M. Panni dir., scene di M. Pistoletto

Piano

pianoforte (16 maggio 1977)

Edizioni Universal

Dedica: a Roger Woodward

Instruments 3

flauto (anche ottavino e flauto contralto), oboe (anche corno inglese) e percussioni (triangolo, glockenspiel, tre piatti) (15 luglio 1977)

Edizioni Universal

Prima esecuzione: 31 luglio 1977, London, Whitechapel Art Gallery; E. Blum fl., N. Post ob., J. Williams perc.

Spring of Chosroes

violino e pianoforte (ottobre 1977)

Edizioni Universal

opera commissionata dal McKim Fund della Library of Congress

Dedica: a Paul Zukofsky

Prima esecuzione: 10 maggio 1979 (?), Washington D. C., Library of Congress; P. Zukofsky vl., U. Oppens pf.

Flute and Orchestra (1 febbraio 1978)

flauto e orchestra: 3 fl. (III anche ott.), 3 ob., c. ingl., 3 cl. (III anche cl. in mib), 3 fg., cfg., 3 cr., 3 tr., tr. b., 3 trb., trb. b., tba, perc. (timp., crot., piatti, 3 tam-tam, 6 gong, 3 glck., vib., c. tub., 12 trgl., xyl., mba., w. bl., 6 t. bl.), a., pf., cel. e archi

Edizioni Universal

Commissione: Saarländischer Rundfunk

Dedica: a Edgard Varèse

Prima esecuzione: 19 maggio 1978, Saarbrücken, Saarländischer Rundfunk, 'Musik im 20. Jahrhundert 1978'; R. Staeger fl., Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks, H. Zender dir.

Why Patterns?

flauto (anche flauto contralto), glockenspiel e pianoforte (aprile 1978)

Edizioni Universal

Prima esecuzione: 21 ottobre 1978, Berlino, 3. 'Meta-Musik Festival'; E. Blum fl., M. Feldman pf., J. Williams glck.

Violin and Orchestra

violino e orchestra: ott., 3 fl., 3 ob., cr. ingl., 3 cl. (I anche cl. in mib), 3 cl., cl. b., 3 fg., cfg., 3 cr., 3 tr., 3 trb., trb. b., tba, perc. (3 rull., timp., 4 piatti, 3 tam-tam, 4 gong, 4 glck., 4 claves, mba., w. bl., t. bl.), 2 a., 2 pf. e archi (1978-79)

Edizioni Universal

Prima esecuzione: 12 aprile 1984, Frankfurt, Hessischer Rundfunk; P. Zukofsky vl., Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, C. Halffter dir.

String Quartet I

(2 settembre 1979)

Edizioni Universal

Prima esecuzione: 4 maggio 1980, New York, Drawing Center, Soho, 'Composers' Forum'; Columbia String Quartet

Trio

violino, violoncello e pianoforte (11 maggio 1980)

Edizioni Universal

Prima esecuzione: 15 aprile 1984, Colonia, Studio Beginner; Clementi Trio: K. Gockel vl., M. Gernster vcl., D. Richards pf.

The Turfan Fragments

orchestra: 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 2 cr., 2 tr., 2 trb., 6 vle, 4 vcelli e 4 cbassi (27 settembre 1980)

Edizioni Universal

Commissione: Radio della Svizzera Italiana

Prima esecuzione: 26 marzo 1981, Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera Italiana, M. Andreae dir.

Principal Sound

organo (11 dicembre 1980)

Edizioni Universal

Commissione: International Contemporary Organ Music Festival 1981 di Hartford (Conn.), con il patrocinio della Hartt School of Music dell'Università di Hartford

Prima esecuzione: 19 luglio 1981, Hartford (Conn.)

Patterns in a Chromatic Field

[conosciuta anche con il titolo *Untitled Composition for Cello and Piano*]

violoncello e pianoforte (13 maggio 1981)

Edizioni Universal

Prima esecuzione: 4 luglio 1982, Middelburg, Kuiperspoorttheater; F. Kitt vcl., H. Ossberger pf.

Triadic Memories

pianoforte (23 luglio 1981)

Edizioni Universal

Dedica: ad Aki Takahashi e Roger Woodward

Prima esecuzione: 5 ottobre 1981, Londra, ICA; R. Woodward pf.

Bass Clarinet and Percussion

clarinetto basso e percussioni (piatti, gong, marimba, timpani) (5 dicembre 1981)

Edizioni Universal

Dedica: a Harry Sparnaay

Prima esecuzione: 1 luglio 1982, Middelburg, Stadhuishal; H. Sparnaay cl. b., R. Jonker e J. Maij perc.

For Aaron Copland

violino (12 dicembre 1981)

Edizioni Universal

For John Cage

violino e pianoforte (24 gennaio 1982)

Edizioni Universal

Prima esecuzione: 13 marzo 1982, New York, Symphony Space, 'Wall to Wall John Cage and Friends'; P. Zukofsky vl., A. Takahashi pf.

Three Voices

testo di Frank O'Hara

soprano e nastro magnetico (I e II parte preregistrate; il soprano canta la III parte) (15 aprile 1982)

Edizioni Universal

Dedica: a Joan La Barbara

Prima esecuzione: 4 marzo 1983, Valencia (Cal.), California Institute of the Arts; Joan La Barbara sop.

String Quartet 2

(27 gennaio 1983)

Edizioni Universal

Commissione: Canadian Broadcasting Corporation

Prima esecuzione: 4 dicembre 1983, Toronto, 'New Music Concerts' dell'Università di Toronto; Kronos Quartet: D. Harrington e J. Sherba vl., H. Dutt vla, J. Jeanrenaud vcl.

Clarinet and String Quartet

(13 agosto 1983)

Edizioni Universal

Commissione: Festival di Newcastle 1983

Dedica: ad Alan Hacker

Prima esecuzione: 9 ottobre 1983, Newcastle, Newcastle Festival; A. Hacker cl., Brodsky String Quartet

Crippled Symmetry

flauto (anche flauto contralto), pianoforte (anche celesta) e percussioni (vibrafono e glockenspiel) (1982-83)

Edizioni Universal

Prima esecuzione: 5 febbraio 1984, Berlino, Akademie der Künste; E. Blum fl., J. Williams perc., N. Viegeland pf.

For Philip Guston

flauto (anche flauto contralto), pianoforte (anche celesta) e percussioni (glockenspiel, vibrafono, marimba e campane tubolari) (9 novembre 1984)

Edizioni Universal

Prima esecuzione: 21 aprile 1985, New York State University at Buffalo; E. Blum fl., J. Williams perc., Y. Mikhashoff pf.

For Bunita Marcus

pianoforte (7 marzo 1985)

Edizioni Universal

Prima esecuzione: 29 giugno 1985, Middelburg, Kloveniersdoelen, 'Festival Nieuwe Muziek'; A. Takahashi pf.

Violin and String Quartet

(7 giugno 1985)

Edizioni Universal

Commissione: Westdeutscher Rundfunk

Prima esecuzione: 30 ottobre 1990, Colonia, Musikhochschule, 'Begegnung der Diaspora mit Israel'; S. Gawriloff vl., Arditti String Quartet

Piano and string quartet

(20 settembre 1985)

Edizioni Universal

Commissione: New Music America Festival 1985

Prima esecuzione: 2 novembre 1985, Los Angeles, County Museum, 7. 'New Music America Festival'; A. Takahashi pf., Kronos Quartet

Coptic Light

orchestra: 4 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg., 4 cr., 4 tr., 4 trb., tba, timp., 4 vib., 2 a., 2 pf., 18 vlni primi, 16 vlni secondi, 12 vle, 12 vcelli e 10 cbassi (11 dicembre 1985)

UE 18435 L, 1986

Commissione: New York Philharmonic Society

Dedica: a Bill Colleran della Universal Edition

Prima esecuzione: 30 maggio 1986, New York, Lincoln Center for the Performing Arts; New York Philharmonic Orchestra, G. Schuller dir.

For Christian Wolff

flauto e pianoforte (anche celesta) (20 maggio 1986)

Edizioni Universal

Prima esecuzione: 23 luglio 1986, Darmstadt, 33 Internationale Ferienkurse für Neue Musik; E. Blum fl., N. Viegeland pf.

For Stefan Wolpe

coro misto e due vibrafoni (1 ottobre 1986)

Edizioni Universal

Commissione: Università del Wisconsin, River Falls

Prima esecuzione: 30 aprile 1987, Università del Wisconsin

Palais de mari

pianoforte (16 ottobre 1986)

Edizioni Universal

Commissione: Bunita Marcus

Dedica: a Francesco Clemente

Prima esecuzione: 20 novembre 1986, New York, Studio di Francesco Clemente; B. Marcus

Words and Music

musica per il radiodramma di Samuel Beckett

due flauti, vibrafono, pianoforte, violino, viola e violoncello [1987]

Edizioni Universal

Coproduzione di Voices International e Westdeutscher Rundfunk Köln

For Samuel Beckett

orchestra da camera: due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe, due tromboni, tuba, arpa, pianoforte, vibrafono, due violini, viola, violoncello e contrabbasso (29 marzo 1987)

Edizioni Universal

Commissione: Holland Festival 1987 per lo Schönberg Ensemble

Prima esecuzione: 12 giugno 1987, Amsterdam; Schönberg Ensemble

Piano, violin, viola, cello

(28 maggio 1987)

Edizioni Universal

Commissione: Xenakis Ensemble per il Festival di Middelburg 1987

Dedica: ad Ad van't Veer

Prima esecuzione: 4 luglio 1987, Middelburg; Xenakis Ensemble

Indice

11	Presentazione
13	Programma generale
21	La musica di Morton Feldman: un'arte di graduale e finissima transizione' <i>Introduzione di Gianmario Borio</i>
27	Concerto n. 1 <i>Testo di Paolo Petazzi</i>
41	Concerto n. 2 <i>Testo di Cesare Fertonani</i>
47	Concerto n. 3 <i>Testo di Nicola Bizzaro</i>
53	Concerto n. 4 <i>Testo di Giorgio Pestelli</i>
63	Concerto n. 5 <i>Testo di Giorgio Battistelli</i>
79	Concerto n. 6 <i>Testi a cura di RepertorioZero</i>
87	Concerto n. 7 <i>Testo di Sara Gennaro</i>
93	Concerto n. 8 <i>Testo di W. Edwin Rosasco</i>
99	Concerto n. 9 <i>Testo di Gianluigi Mattietti</i>
105	Concerto n. 10 <i>Testi di Daniel Charles, John Tilbury, Rui Horta</i>
112	Approfondimenti e variazioni
121	Cronologia della vita e delle opere di Morton Feldman <i>a cura di Marco Lenzi</i>
124	Catalogo delle opere di Morton Feldman <i>a cura di Marco Lenzi</i>

Edizioni del Teatro alla Scala

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Coordinatore scientifico
e responsabile editoriale
Franco Pulcini

Il volume *Morton Feldman/Percorsi di Musica d'oggi 2013*
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 Morton Feldman, 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 2013
presso Pinelli Printing Srl

© Copyright 2013, Teatro alla Scala

Prezzo del volume
€ 10,00 (IVA inclusa)



unamille
centomila
VOCI

**SPAZIO LIBERO
ALLA CONDIVISIONE.**

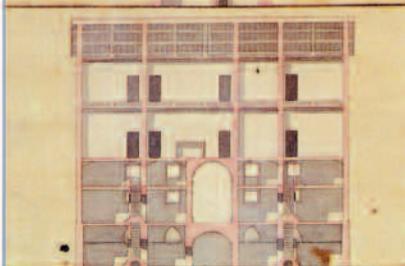
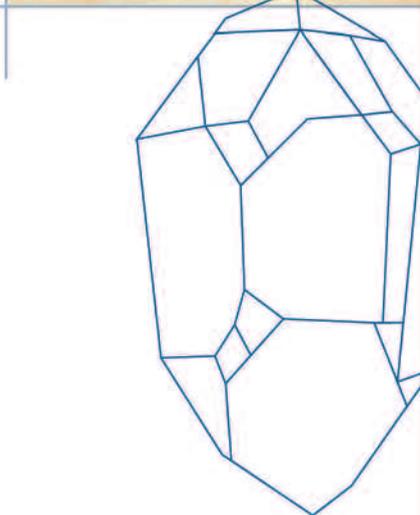
LA FORZA DEI PROGETTI IN COMMUNITY.

FONDAZIONE CARIPLO
SOSTIENE I MIGLIORI
PROGETTI NON PROFIT
PER L'ARTE E CULTURA



fondazione
cariplo

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



La Fondazione Banca del Monte di Lombardia è una Fondazione di origine bancaria, sorta nel luglio 1992 a seguito dello scorporo dell'attività bancaria conferita nella "Banca del Monte di Lombardia S.p.A.". La Fondazione eroga contributi esclusivamente a favore di enti pubblici ed enti privati, senza scopo di lucro e sul territorio lombardo, che perseguono un interesse pubblico, sostenendo iniziative e progetti inerenti i settori del Volontariato Filantropia e Beneficenza, dell'Educazione Istruzione e Formazione, dello Sviluppo Locale ed Edilizia Popolare Locale, dell'Arte Attività e Beni Culturali, nonché della Ricerca Scientifica e Tecnologica, della Protezione e Qualità Ambientale, e della Salute Pubblica Medicina Preventiva e Riabilitativa. Perseguendo esclusivamente scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico opera con la funzione, diretta o mediata, di far crescere la società civile, di prevenire, correggere e migliorare aspetti specifici della realtà sociale, di affrontare bisogni emergenti della vita comunitaria.

ALDO POLI
PRESIDENTE DELLA
FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA



**FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA**



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 21 partner di 13 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 2013 il Réseau Varèse sostiene i seguenti programmi:

Maim Chaya Czernowin

Quartett Luca Francesconi / Alex Ollé

Aliados Sebastian Rivas / Antoine Gindt

Chroma Rebecca Saunders

Danza Preparata John Cage / Rui Horta

33 Veränderungen über 33 Veränderungen Hans Zender

L'attività del Réseau Varèse (concerti, conferenze, riunioni...) è consultabile sul sito <http://www.reseauvarese.com>

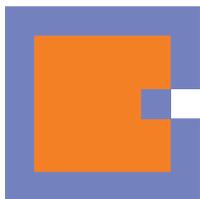
Réseau Varèse

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), **Time of Music** (Viitasaari), **Milano Musica** (Milano), **Gaida Festival** (Vilnius), **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





FONDAZIONE
SPINOLA
BANNA
PER L'ARTE

PROGETTO MUSICA

8ª EDIZIONE
GIUGNO 2014

HELMUT LACHENMANN
QUARTETTO N.3 GRIDO

DANIELE GHISI
NUOVA COMMISSIONE
FONDAZIONE SPINOLA BANNA PER L'ARTE

ALESSANDRO PERINI
NUOVA COMMISSIONE
FONDAZIONE SPINOLA BANNA PER L'ARTE

LUDWIG VAN BEETHOVEN
GRANDE FUGA OP.133

QUARTETTO DI CREMONA
CRISTIANO GUALCO, VIOLINO
PAOLO ANDREOLI, VIOLINO
SIMONE GRAMAGLIA, VIOLA
GIOVANNI SCAGLIONE, VIOLONCELLO

FONDAZIONE SPINOLA BANNA PER L'ARTE



Frazione Banna - 10046 Poirino
Tel. (+39) 011 943 0540 - Fax (+39) 011 943 0614
www.fondazione-spinola-banna-per-l-arte.org



©melodia

ARCAPLANET®
I supermercati per animali

**I NOSTRI PROTAGONISTI
SONO SEMPRE LORO.**

Arcaplanet ti aspetta con oltre **90 punti vendita** in tutta Italia e un vasto assortimento di cibo e articoli per il tuo animale. Scopri il punto vendita più vicino a te sul sito **www.arcaplanet.it**



Adotta anche tu un cane o gatto abbandonato.
Arcaplanet sostiene concretamente la sua adozione.

www.arcadeglianimali.it



Orientati nella ricerca



Specialisti in Psichiatria

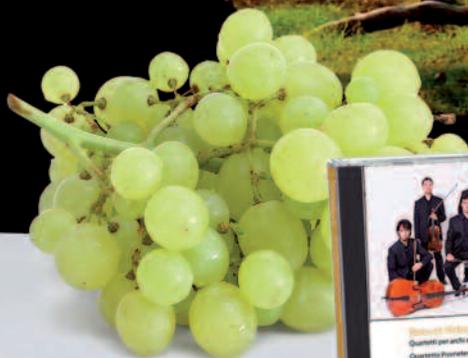
Pionieri in Neurologia

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

Amadeus

Ogni mese ti invita
nel mondo
della grande musica

cd esclusivi
interpreti
straordinari
registrazioni
inedite



UN ANNO
€ 86,00
anziché
€ 132,00

www.amadeusonline.net/abbonamento.php



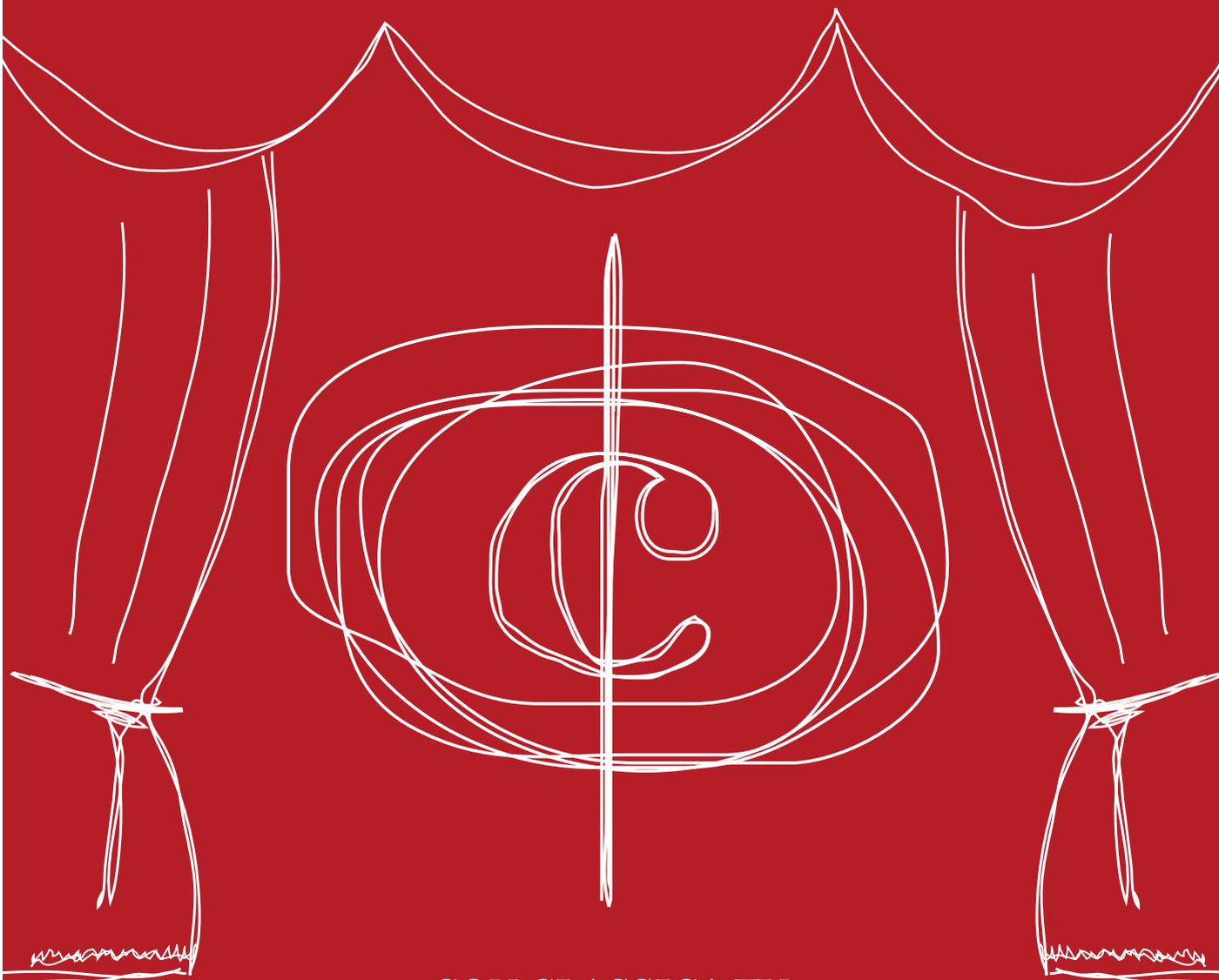
REGALA UN'EMOZIONE UNICA

Nel raffinato negozio del Teatro alla Scala potrete trovare un'estesa selezione di Cd e Dvd d'opera, musica sinfonica e balletto, prestigiosi libri e locandine storiche, oltre a un'affascinante collezione di oggetti e accessori realizzati in esclusiva per La Scala 1778.



LA SCALA
SHOP

**SOGNI UNA POLTRONA TUTTO L'ANNO
ALLA SCALA, AL METROPOLITAN, AL BOLSHOI?**



**CON CLASSICA TV
LA GRANDE MUSICA È A CASA TUA.**

**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.**

Scopri Classica. Vedrai cosa senti.

www.classica.tv


classica

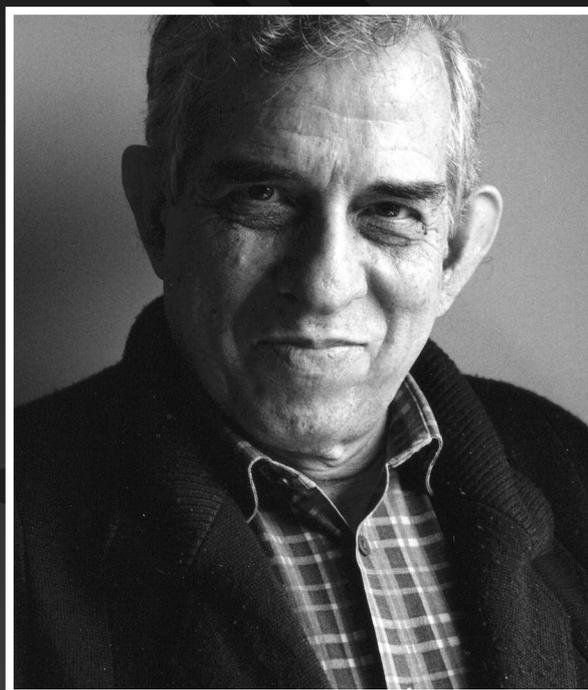
Solo su
sky

22° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

PERCORSI DI MUSICA D'OGGI 2013



Luciano Berio
Quartetto
per archi
Teatro alla Scala
lunedì 11 novembre
Stadler Quartet



Aldo Clementi
Duetto
per flauto, clarinetto e due strumenti in eco
Gallerie d'Italia, Sala Astratto/Concreto
sabato 9 novembre
Mdi Ensemble



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



ABATE ROCCO
ABBADO MARCELLO
ABBATE LUIGI
ADORNO WIESENGRUND THEODOR
ALANDIA EDGAR
ALFANO FRANCO
AMBROSI ALEARCO
AMBROSINI CLAUDIO
ANSERMET ERNEST
ANTONIONI FRANCESCO
ARALLA PAOLO
ARATA PAOLO
ARIONDO NICK
ARRIGO GIROLAMO
AUBER DANIEL-FRANCOIS-ESPRIT
AULETTA PIETRO
AURIC GEORGES
BALDISSERA LIVIO
BANFIELD RAFFAELLO DE
BATTIATO FRANCO
BATTISTELLI GIORGIO
BELLI DOMENICO
BELLINI VINCENZO
BERIO LUCIANO
BERNAOLA CARMELO ALFONSO
BERNARDINI NICOLA
BETTA MARCO
BETTINELLI BRUNO
BIANCHERA SILVIA
BIANCHI GABRIELE
BILUCAGLIA CLAUDIO
BO SONIA
BOCCADORO CARLO
BOESMANS PHILIPPE
BOITO ARRIGO
BOMBARDELLI UMBERTO
BONATO GIOVANNI
BONIFACIO MAURO
BORGAZZI FABIO
BORRADORI PIETRO

BORSOTTI VALERIANO
BORTOLOTTI MAURO
BOSCO GILBERTO
BOSSI RENZO
BOTTER MASSIMO
BRACALI GIAMPAOLO
BRERO GIULIO CESARE
BROPHY GERARD
BROUWER LEO
BRUGNOLI ATTILIO
BUCCI VALENTINO
BUGAMELLI MARIO
BUSSOTTI SYLVANO
CACCIAPIAGLIA ROBERTO
CACCINI FRANCESCA
CAFARO SERGIO
CAMBISSA GIORGIO
CAMPOGRANDE NICOLA
CANINO BRUNO
CAPDEVILLE PIERRE
CAPPELLI GILBERTO
CARABELLA EZIO
CARDI MAURO
CARLUCCIO FRANCESCO
CASALE EMANUELE
CASAVOLA FRANCO
CASELLA ALFREDO
CASTAGNONE RICCARDO
CASTALDI PAOLO
CASTELNUOVO-TEDESCO MARIO
CASTI FABRIZIO
CASTIGLIONI NICCOLÒ
CATALANI ALFREDO
CATTINI UMBERTO
CATTOZZO NINO
CAVALIERI EMILIO DE
CAVALLI FRANCESCO
CECE ANTONIO
CERCHIO BRUNO
CERHA FRIEDRICH

CHAILLY LUCIANO
CHERUBINI LUIGI
CHIARAMELLO GIANCARLO
CHITI GIAN PAOLO
CILEA FRANCESCO
CIADORO GIOVANNI BATTISTA
CIAROSA DOMENICO
CLAUSETTI PIETRO
COLASANTI SILVIA
COLLA ALBERTO
CONFALONIERI GIULIO
CONSTANT MARIUS
COPPOLA PIERO
CORGHI AZIO
CORI LUCA
CORTESE LUIGI
DALL'ONGARO MICHELE
D'AMICO MATTEO
D'ANGELO NUCCIO
DANIEL-LESUR
DANIELI IRLANDO
DAVICO VINCENZO
DE NARDIS CAMILLO
DE PIRRO CARLO
DE SABATA VICTOR
DE SIMONE ROBERTO
DEL CORNO FILIPPO
DENISOV EDISON
DESDERI ETTORE
DI BARI MARCO
DIONISI RENATO
DONATI PINO
DONATONI FRANCO
DONIZETTI GAETANO
DORO ANTONIO
DRAGOSTINOV STEFAN
DUNI ROMUALDO
EINAUDI LUDOVICO
EKIMOVSKY VICTOR
ESCOBAR AMEDEO

MANCA GABRIELE
MANCINI FRANCESCO
MANNINO FRANCO
MANNUCCI ANDREA
MANSURIAN TIGRAN
MANTERO AJMONE
MANZONI GIACOMO
MARCHETTI FILIPPO
MARGOLA FRANCESCO
MARINUZZI GINO JUNIOR
MARINUZZI GINO SENIOR
MARTINOV VLADIMIR
MASCAGNI PIETRO
MASETTI ENZO
MATSUDAIRA YORITSUNE
MAYR GIOVANNI SIMONE
MELCHIORRE ALESSANDRO
MELCHIORRE NICOLA
MENOZZI GIAN CARLO
MICHAEL HERMANN
MIGNONE FRANCESCO
MILESI PIETRO
MILHAUD DARIUS
MINETTI PAOLO
MIRIGLIANO ROSARIO
MOEVS ROBERTO
MOLINO ANDREA
MOLTENI MARCO
MONTANI PIETRO
MONTEMEZZI ITALO
MONTEVERDI CLAUDIO
MONTI VITTORIO
MORETTO VANNI
MORTARI VIRGILIO
MOSCA LUCA
MOZART WOLFGANG AMADEUS
MULÉ GIUSEPPE
MUSCO ANGELO
MUSSORGSKI MODEST PETROVIC
NAPOLI CARLO

NAPOLI GENNARO
NAPOLI JACOPO
NICOLAI OTTO
NICOLINI LUIGI
NIEDER FABIO
NIELSEN RICCARDO
NONO LUIGI
NORDIO CESARE
NOVA RICCARDO
NUSSIO OTMAR
OLCZAK KRZYSZTOF
OLIVERO BETTY
OLIVIERI SANGIACOMO ELSA
OPPO FRANCO
ORLANDINI GIUSEPPE M.
ORTOLANI RITZ
ORTS RUIZ JOSE ANTONIO
PASIELLO GIOVANNI
PANNAIN GUIDO
PANNI MARCELLO
PARIBENI GIULIO CESARE
PARODI RENATO
PASQUOTTI CORRADO
PAUMGARTNER BERNHARD
PEDINI CARLO
PENNISI FRANCESCO
PERAGALLO MARCO
PERZZANI PAOLO
PERGOLESI GIOVAN BATTISTA
PEROSI DON LORENZO
PEROTTI SANDRO
PERSICO MARIO
PETRASSI GOFFREDO
PICCINNI NICCOLÒ
PICCIONI PIERO
PICK-MANGIAGALLI R.
PILATI MARIO
PINELLI CARLO
PISATI MAURIZIO
PIZZETTI ILDEBRANDO

ESPOSITO MICHELE
EVANGELISTI NICOLA

FALLA MANUEL DE
FANTICINI FABRIZIO
FARINA EDOARDO
FARINELLI GIUSEPPE
FASANO RENATO
FENNELLY BRIAN
FERNEYHOUGH BRIAN
FERRARI GIORGIO
FERRARI MAURIZIO
FERRARI TRECATE LUIGI
FERRERO LORENZO
FERRO PIETRO
FIORAVANTI VALENTINO
FIRSOVA ELENA
FLIWE ORAZIO
FLAMMER ERNST HELMUT
FRANCESCHINI MATTEO
FRANCESCO NI LUCA
FRANCHETTI ALBERTO
FRATTINI ROBERTO
FUGA SANDRO
FURLANI PAOLO
GAGNEBIN HENRI
GALANTE FRANCESCO
GALUPPI BALDASSARRE
GANNE LOUIS GASTON
GARAU LUCIO
GARBARINO GIUSEPPE
GARGIULO TERENCE
GARUTI MARIO
GAVAZZINI GIANANDREA
GELMETTI GIANLUIGI
GENTILE ADA
GENTILUCCI ARMANDO
GERVASONI STEFANO
GHEDINI GIORGIO FEDERICO
GHIRARDI GIULIANO
GIACOMETTI ANTONIO

GIANI-LUPORINI GAETANO
GIAZZOTTO REMO
GIORDANO UMBERTO
GIURANNA BARBARA
GNECCHI VITTORIO
GORLI SANDRO
GRANDE ANTONIO
GRISEY GERARD
GUACCERO DOMENICO
GUARNIERI ADRIANO
GUARNIERI ANTONIO DE
GUBAUDILINA SOFIA
GUERRINI GUIDO
GUI VITTORIO
GUO WENJING
HAENDEL GEORG FRIEDRICH
HUMPERDINCK ENGELBERT
INCARDONA FEDERICO
INCONTRERA CARLO DE
INGOLFSSON ATLI
ITOH HIROYUKI
JACHINO CARLO
JANIGRO ANTONIO
JOMELLI NICCOLÒ
KANCHELI GIYA
KORNDORF NIKOLAI
LABROCA MARIO
LA LICATA FRANCESCO
LA ROSA PARODI ARMANDO

LANZA MAURO
LANZA SERGIO
LEONCAVALLO RUGGERO
LASAGNA MARCO
LIBEROVICI SERGIO
LIFCHITZ MAX
LIM LIZA
LIVABELLA LINO
LIVORSI PAOLA
LOLINI RUGGERO
LOMBARDI LUCA
LONGO ACHILLE
LÓPEZ LÓPEZ JOSÉ MANUEL
LUALDI ADRIANO
LUCCHETTI ALESSANDRO
LUCIANI A. RICCARDO
LUPORINI GAETANO
LUZZATO LIVIO
MADDALENA DANIELA
MADERNA BRUNO
MAEDA KATSUJI
MAESTRI FABIO
MAGGI DARIO
MALEC IVO
MALIPIERO
GIAN FRANCESCO

PIZZINI CARLO ALBERTO
PLATTI GIOVANNI B.
POMARICO EMILIO
PONCHIELLI AMILCARE
PORRINO ENNIO
POULENC FRANCIS
POZZOLI ETTORE
PRATELLA FRANCESCO BALILLA
PRATI WALTER
PREVITALI FERNANDO
PROKOFEV SERGEJ
PROSPERI CARLO
PUCCINI GIACOMO
QUARANTA FELICE
RAFAEL JOAO
RASGADO VICTOR
RASKATOV ALEXANDER
RAYEVA OLGA
REFICE DON LICINIO
RENDINE SERGIO
RENOSTO PAOLO
RESPIGHI OTTORINO
RICCI LUIGI
RICCI FEDERICO
RICCI PAOLO
RIVIÈRE JEAN-PIERRE
ROBERTS PAUL
ROCCA LUDOVICO
ROJKO UROS
ROMITELLI FAUSTO
RONCHETTI LUCIA
ROSSELLINI RENZO
ROSSI LUIGI
ROSSI VALERIO
ROSSINI GIOACHINO
ROTA NINO
ROUSSEAU JEAN-JACQUES
ROYÉ GYSBRECHT
SAGUER LOUIS
SALIERI ANTONIO

SALVETTI GUIDO
SALVIUCCI GIOVANNI
SAMORÌ AURELIO
SANTOLUQUO FRANCESCO
SAUGLET HENRI
SAVINA CARLO
SAVONA VIRGILIO
SBORDONI ALESSANDRO
SCARLATTI DOMENICO
SCHIAFFINI GIANCARLO
SCHMIDT MIA
SCIARRINO SALVATORE
SCIUT VLADISLAV
SCOGNA FLAVIO EMILIO
SCOTESE GIUSEPPE
SCUDERI GASPARE
SELTZER DOV
SEMINI CARLO FLORINDO
SERRA MICHELE
SHOHAT GIL
SINGAGLIA LEONE
SINOPOLI GIUSEPPE
SLONIMSKY SERGEI
SOCCIO GIUSEPPE
SOLLIMA ELIODORO
SOSTAKOVIC DMITRIJ
SPONTINI GASAPARE
STROPPA MARCO
SUGIYAMA YOICHI
SURIINACH CARLOS
SZOLLOSY ANDRAS
TABACHNIK MICHEL
TAGLIETTI GABRIO
TANSMAN ALEXANDRE
TARNOPOLSKI VLADIMIR
TAVERNA GIANPIERO
TERRERI MARIA F. R.
TESTI FLAVIO
TESTONI GIAMPAOLO
THEODORAKIS MIKIS

TINTORI GIAMPIERO
TOCCHI GIAN LUCA
TOGNI CAMILLO
TOMMASINI VINCENZO
TORREBRUNO LUIGI
TOSATTI VIERI
TOSI GIORGIO
TRITTO GIACOMO
TROVAIOLI ARMANDO
TURCHI GUIDO
UGOLETTI PAOLO
VACCAJ NICOLA
VACCHI FABIO
VANDOR IVAN
VARESE EDGARD
VASKS PETERIS
VECCHI CRISTIANO
VENTICINQUE RAFFAELE SERGIO
VERDI GIUSEPPE
VERETTI ANTONIO
VILLA ROJO JESUS
VILLA-LOBOS HEITOR
VIOZZI GIULIO
VITTADINI FRANCO
VIVALDI ANTONIO
VLAD ROMAN
VOGEL VLADIMIR
VUSTIN ALEXANDER
WEBER CARL MARIA VON
WOLF-FERRARI ERMANNO
YOUNG DOUGLAS
ZABEL FRANK
ZAFRED MARIO
ZAGO VITTORIO
ZANDONAI RICCARDO
ZANELLA AMILCARE
ZEBELIAN ISIDORA
ZECCHI ADONE
ZINO OTTAVIO
ZIMMERMANN BERND ALOYS





CoSTUME NATIONAL



CoSTUME NATIONAL

STRADIVARI festival

Cremona 14 settembre-13 ottobre 2013

Mostre, convegni e concerti al MdV



Fondazione
Museo del Violino
Antonio Stradivari
Cremona

MdV - Museo del Violino
Palazzo dell'Arte
Piazza Marconi, 5
Cremona

Tel. 0039.0372.801801
Fax 0039.0372.801888

info@museodelviolino.org
marketing@museodelviolino.org

www.museodelviolino.org

Museo del Violino

Progetto
artistico musicale
a cura di



Fondazione Teatro
Amilcare Ponchielli
Cremona

14 Settembre 2013

Apertura Museo

Concerti e Matinée all'Auditorium

Festival Strings Lucerne 14 settembre
ore 21,00
Arabella Steinbacher, *violino* Daniel Dodds, *violino concertatore*

Stradivari-Quartett 21 settembre
ore 21,00

Renaud Capuçon, violino Jérôme Ducros, pianoforte 28 settembre
ore 21,00

Dan Zhu, violino Soyeon Park, pianoforte 5 ottobre
ore 21,00

Antiruggine "in trasferta" 12 ottobre
ore 21,00
Mario Brunello, *violoncello* Andrea Lucchesini, *pianoforte*

Quartetto Noûs 15 settembre
ore 11,00

Edoardo Zosi, violino Maria Grazia Bellocchio, pianoforte 22 settembre
ore 11,00

Amati String Trio 29 settembre
ore 11,00

Quartetto Guadagnini 6 ottobre
ore 11,00

Lena Yokoyama, Anastasiya Petryshak, violini 13 ottobre
ore 11,00

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



POLLOCK