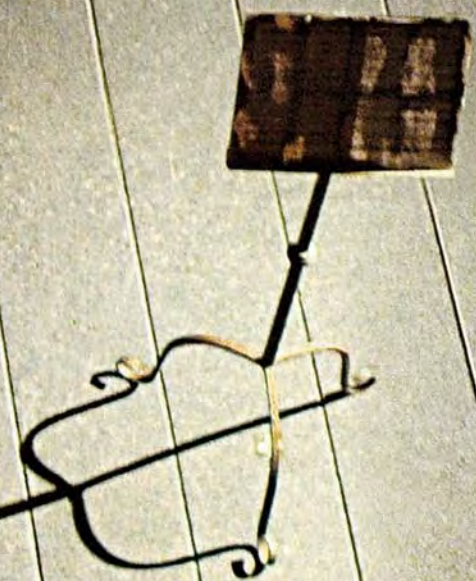


MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA
FONDATA DA LUCIANA PESTALOZZA



**SOSTENERE LA CULTURA
È NELLE NOSTRE CORDE.**



**Intesa Sanpaolo
sostiene il 26° Festival di Milano Musica.**

**Conosciamo il valore della cultura
e ci impegniamo da sempre per favorirne la diffusione.**

INTESA  SANPAOLO

www.intesasanpaolo.com

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



Sponsor istituzionale

INTESA  SANPAOLO

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



TEATRO ALLA SCALA

Salvatore Sciarrino L'eco delle voci

26° Festival di Milano Musica
Percorsi di musica d'oggi
21 ottobre – 3 dicembre 2017

**21 concerti sinfonici e da camera, una mostra,
6 incontri e approfondimenti, 6 rappresentazioni
di *Ti vedo, ti sento, mi perdo* al Teatro alla Scala;
7 prime esecuzioni assolute, 6 prime italiane,
di cui 5 brani commissionati da Milano Musica**

I concerti sono registrati e trasmessi
in diretta o in differita da RAI Radio3

Rai Radio 3

Le citazioni sono tratte
da testi di Salvatore Sciarrino.

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

**Auditorium di Milano
Auditorium San Fedele
Civico Planetario Ulrico Hoepli
Conservatorio G. Verdi
Museo del Novecento
Palazzo Reale
Pirelli HangarBicocca
Teatro alla Scala
Teatro Elfo Puccini
Teatro Gerolamo**

Il 26° Festival di Milano Musica è realizzato

con il contributo di



con il sostegno di



Il Festival di Milano Musica è

soggetto riconosciuto



membro di



in coproduzione con



in collaborazione con



media partner



partner tecnico

audio sistemi - Milano

Milano Musica

Associazione per la musica contemporanea
fondata da Luciana Pestalozza

Soci Fondatori

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

Soci Onorari

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

Alexander Pereira
*Sovrintendente
e Direttore artistico
del Teatro alla Scala*

Pietro Gaffuri
*Direttore RAI Centro
di Produzione di Milano*

Cristina Frosini
*Direttore del Conservatorio
"G. Verdi" di Milano*

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

Soci Sostenitori

Luisa Acerbi
Marzio Giuseppe
Armanini
Maria Baccalini
Giovanni Battistini
Barbara Bianchini
Laura Bosio
Patrizia Brighi
Giovanni Carosotti
Anna Crespi
Alfredo Cristanini
Clara Dell'Acqua
Luisa Donzelli
Monica Errico

Silvia Facchini
Giuseppe Faina
Alberto Ferré
Letizia Ferré
Aldo Fiacco
Alessio Fornasetti
Anna Carla Fornasetti
Lorenzo Giubileo
Donatella Gulli
Giovanni Iudica
Lorenza Sibilia Iudica
Gaetana Jacono
Enrico Lainati
Maria Majno

Consiglio Direttivo

Rosellina Archinto
Presidente

Mimma Guastoni
Vicepresidente

Paolo Martelli
Vicepresidente

Paolo Biscottini
Ralph Fassey
Pietro Gaffuri
Francesco Micheli
Alexander Pereira
Federico Spinola

Direttore
Cecilia Balestra

Consulente Artistico
Marco Mazzolini

Comitato Artistico
Gianmario Borio
Marco Mazzolini
Mario Messinis
Alexander Pereira
Paolo Petazzi

Ufficio Stampa
del Teatro alla Scala
Paolo Besana

Organizzazione
Delia De Matteis
Alexander Moretti

Comunicazione
e promozione
Stefania Cella Colpi
Alice Cinzi

Amministrazione
e sviluppo
Roberta Punzi

Giulio Pestalozza
Fabio Pineider
Elena Plebani
Luigi Riboldi
Antonio Roberto
Daria Salvo
Marialuisa Sangalli
Luciano Severini
Orsola Ricciardi Spinola
Gianluca Spinola
Desi Tinelli
Mario Varaldo

Soci Ordinari

Carlo Ajmar
Laura Ajmar
Annie Alemani
Mario Amonte
Renata Barcella
Andrea Biglia
Romano Boccolari
Sergio Canapini
Candida Caprile
Eliana Carbone
Maria Isabella De Carli

Gillo Dorflès
Landa Ferroni
Paola Forti
Luigi Galimberti Fausson
Elisa Guagenti
Mara Gualdoni
Valeria Lapi Marmo
Corrado Levi
Maria Fortunata Lo Moro
Alberto Maffi
Irene Maffi

Alessandra Manzoni
Beatrice Marangoni
Massimo Marchi
Franco Merlo
Ines Mosconi
Antonino Motta
Anna Munarini Guadagnino
Annamaria Piazza
Francesco Procopio
Annibale Rebaudengo
Paolo Rota

Franca Sacchi
Renata Sarfatti
Maria Teresa Sassone
Ilia Semeia
Marisa Semprini
Marina Vaccarini
Franca Vannotti
Itala Vivan
Bianca Maria Zedda
Anna Zerbinati

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

Fondatori di Diritto



Stato Italiano



Regione Lombardia

Milano



Comune di Milano

Fondatori Pubblici Permanenti

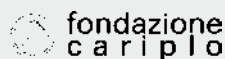


Città
metropolitana
di Milano



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO

Fondatori Permanenti



fondazione
cariplo



PIRELLI



eni



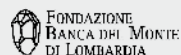
FININVEST



GENERALI



enel



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCA POPOLARE DI MILANO



Telefonica



TOD'S

Fondatori Sostenitori



SEA



INTESA SANPAOLO



a2a



DOLCE & GABBANA



KUEHNE+NAGEL



B M W



LUXOTTICA



UBI Banca

Fondatori Emeriti



MILANO PER LA SCALA
fondazione di diritto privato



ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente	Giuseppe Sala <i>Sindaco di Milano</i>
Consiglieri	Giovanni Bazoli Cristina Cappellini Claudio Descalzi Alberto Meomartini Francesco Micheli Aldo Poli Giorgio Squinzi Margherita Zambon

Alexander Pereira
Sovrintendente e Direttore artistico

Riccardo Chailly
Direttore musicale

Maria Di Freda
Direttore generale

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente	Tammaro Maiello
Membri effettivi	Fabio Giuliani Nunzia Vecchione
Membro supplente	Manuela Simonetti



L'Associazione degli Amici di Milano Musica si è costituita il 22 novembre 2013 con la Presidenza Onoraria di Claudio Abbado, e la partecipazione di coloro che sono vicini all'entusiasmo e all'impegno per la musica di oggi che hanno guidato la vita di Luciana Abbado Pestalozza, la cui energia ha lasciato segni profondi nella cultura e nella società milanese e italiana.

Nata per dare un sostegno al Festival e in particolare ai compositori con commissioni di nuove opere, attraverso un "Fondo per la nuova musica", l'Associazione ha inoltre lo scopo di favorire la conservazione e la conoscenza dell'Archivio personale di Luciana Pestalozza.

Presidente

Giovanni Iudica

Comitato Direttivo

Filippo Annunziata

Rosellina Archinto

Cesare Fertonani

Luca Formenton

Alberto Toffoletto

Soci Fondatori

Filippo Annunziata

Cecilia Balestra

Cesare Fertonani

Luca Formenton

Giovanni Iudica

Mariù Martelli

Andrea Pestalozza

Claudio Pestalozza

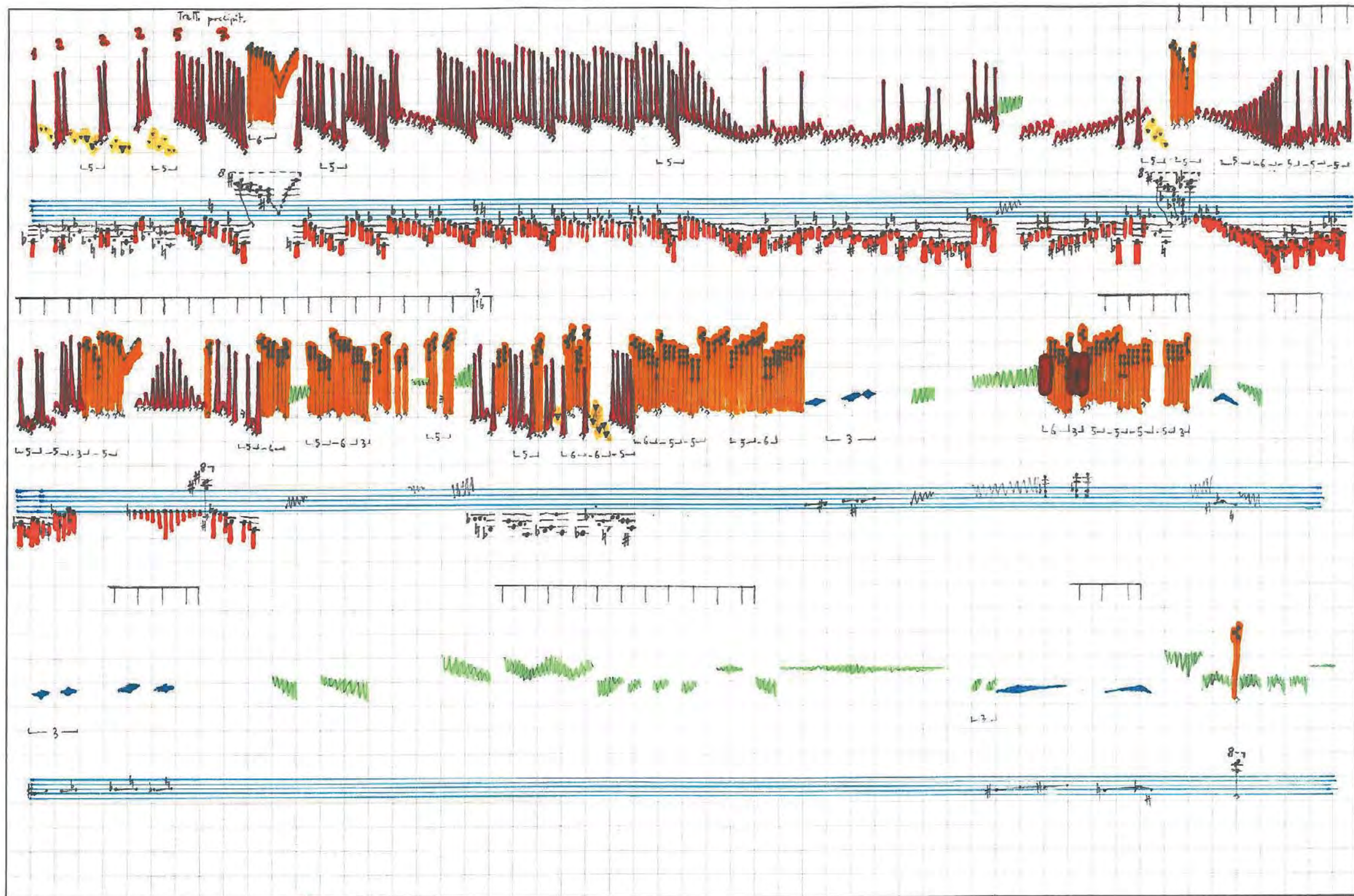
Alberto Toffoletto

*Mi trovo da sempre a lavorare
coi miti e cogli incantesimi.*

Salvatore Sciarrino



Foto di Luca Carrà



*La mia musica fa ascoltare
la realtà in un modo nuovo.
L'universo dei suoni è concepito
come fosse vivente.*

Salvatore Sciarrino



Palermo, Villa Garibaldi, 2007
Foto di Tullio Puglia

L'eco delle voci

Cecilia Balestra

Come vengono prodotti gli incantesimi? così il titolo immaginifico di un brano per flauto solo del 1985, il cui diagramma sarà esposto nella mostra *Salvatore Sciarrino. Il segno e il suono*, a Palazzo Reale. «Come prende forma in noi la musica?», interroga il Coro nella sua nuova opera *Ti vedo, ti sento, mi perdo*, commissionata e prodotta da Teatro alla Scala e Staatsoper Unter den Linden di Berlino, in scena in prima assoluta dal 14 novembre 2017.

L'eco delle voci, sottotitolo del Festival, potrebbe essere l'enigmatica risposta tratta dal libretto della nuova opera «dove uno dei temi è il canto delle sirene, la seduzione del canto delle sirene. Chi si getta in mare rischia la vita. Perché *L'eco delle voci*? Perché in realtà le sirene nella nostra letteratura non si sentono mai cantare: qualcuno si fa tappare le orecchie, qualcuno si fa legare all'albero della nave. Io sostengo – dice Sciarrino – che le pietre stesse, gli scogli stessi delle sirene hanno assorbito l'eco delle voci. . . il segnale non si ripete ma rimane un'eco ancora più struggente. La traccia del canto delle sirene, l'eco, è più seducente del canto stesso, si prolunga dentro di noi.»

Potremmo pensare che Sciarrino abbia immaginato fin dagli esordi un ascoltatore modello, nuovo quanto ideale, e che voglia rivelare al proprio pubblico ciò che esso potrebbe desiderare, anche se non lo sa. Sciarrino lavora e crea per rivelare l'ascoltatore a se stesso, e così facendo la sua musica – che ha “accenti di vero”, come si legge nel libretto, con riferimento a Caravaggio – fa ascoltare, a ciascuno di noi, il mondo in un modo nuovo, suscita meraviglia e, allo stesso tempo, entra in risonanza con il nostro immaginario sonoro.

Un ascoltatore che Sciarrino ha trovato nel mondo, dal Giappone al Sud America, da New York a Berlino, Parigi e Londra. Testimonianza ne sono le oltre cento incisioni discografiche, con un catalogo ad oggi di oltre 240 lavori. E la programmazione del Festival – che riunisce una grande alleanza milanese, a partire dal Teatro alla Scala e dal Comune di Milano – coglie questo orizzonte, nella sua articolazione attraverso repertori, interpreti d'elezione e luoghi unici, quasi “isole delle voci”. I lavori di Sciarrino – dagli anni Ottanta alle composizioni dell'ultimo periodo, dall'integrale dell'opera per flauto solo a quella dei quartetti per archi e ai grandi brani sinfonici – si intrecciano, in ideale dialogo, ad autori del passato – Monteverdi, Beethoven, Schumann, Debussy, Ravel, Bartók – e del presente, da Luigi Nono alle prime esecuzioni di Stefano Gervasoni e Mauro Lanza.

Seguendo il pensiero di Sciarrino, che pone al centro l'ascoltatore, abbiamo scelto spazi con caratteristiche acustiche ottimali per le musiche proposte: dall'immensità di Pirelli HangarBicocca ai riverberi in rifrazione della Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale con gli “incantesimi” del flauto, dallo scrigno mondano del Teatro Gerolamo per i brani cameristici alla volta celeste e buia del Planetario. Parallelamente al Festival, la mostra *Dentro Caravaggio* a Palazzo Reale e quella dedicata a *Lucio Fontana. Ambienti/Environments* in Pirelli HangarBicocca, disegnano percorsi molteplici, legati a passioni, ricerche e affinità elettive di Sciarrino nelle arti visive.

Al nostro amato Salvatore Sciarrino, da parte di noi tutti, la più gioiosa gratitudine per i mondi che ci fa scoprire nella musica e nella vita. Ai tanti – artisti, istituzioni e privati cittadini – che continuano a rendere possibile la proposta della grande musica di oggi, un vivo ringraziamento.

Nota su Salvatore Sciarrino

Marco Mazzolini

Secondo Salvatore Sciarrino, ogni materia formata è un precipitato di storia, già di per sé un giacimento di gesti. Nella forma sonora, ogni suono racchiude e implica un gesto, e l'apparire e il trasformarsi delle figure sonore costituiscono una specie di vicenda. Non solo per allegoria, ma anche perché ciascun suono procede da un atto concreto: è mediante azioni esercitate su strumenti che la forma sonora si rende manifesta all'orecchio. Di tale mappa di azioni, e delle costellazioni storico-psichiche che in esse si rispecchiano, la forma sonora è come il ritratto acustico.

Nella musica di Sciarrino, *azione* non significa lineare svolgimento consecutivo, naturalistico, bensì esplosione di prospettive rifratte nel caos del tempo, modulate sull'ipersensibile e mobilissimo sguardo della psiche. In quanto prisma di sguardi, la forma sussiste di segnali, di intermittenze, di contrappunti immaginari edificati dalla memoria. L'intervallo fra uno sguardo e l'altro, fra una figura e l'altra, fra un suono e l'altro, è buio e inconoscibile. La separatezza fra le cose si può superare solo ciecamente e di salto, per fede e immaginazione: così la forma è anche una specie di sussulto, di trasalimento.

Secondo Sciarrino, «ogni gesto umano racchiude in sé il proprio significato, e si può leggere in trasparenza» (*Riflessioni sulla III Sonata per pianoforte*). I gesti non sono mai soli, si annodano gli uni agli altri come una scrittura, e si possono leggere. E fra il gesto e lo sguardo che lo legge, fra atto e immaginazione, vi è continuità e legame indissolubile. Questo è, secondo Sciarrino, il solo fondamento morale e tecnico di una logica formale. In questo senso Sciarrino è, per indole prima ancora che per convinzione, profondamente antidogmatico: diffida di ogni *auctoritas*, certezza precostituita, schermo pseudoscientifico o simili protesi morali, ed è aprioristico solo nel respingere ogni *a priori*. Un atteggiamento che si riconosce anche nel dettaglio tecnico-stilistico. Nella nota introduttiva ai *Quartetti per archi* n. 8 e n. 9, ad esempio, la monodia viene descritta in questi termini: «non gioco di note preesistenti ma intervalli progressivamente generati dal movimento di un suono, geometrie viventi, organismi». Non, dunque: lo schema d'ordine a priori, la teoria, modella l'immagine intuita; bensì: l'intuizione detta l'ordine perché appare come ordine, sia pure un ordine difficile da mettere a fuoco, perché nuovo. L'immagine intuita è frutto di una sensibilità maturata nel segreto, nell'umiltà e nella pazienza: di per sé, è perfettamente gratuita. Pertanto, l'ordine formale che ne scaturisce è ingiustificato e puramente carismatico. È capriccio ontologico, letteralmente incalcolabile. Infatti, «essere artista significa: non calcolare e non fare conti; maturare come l'albero (...)» (Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*), e offrire, come unico pegno morale della propria opera, niente di più e niente di meno che la propria stessa vita.

La musica di Sciarrino nasce dal legame con una fisiologia non meno sognata che concreta, perché legata a una corporeità trasfigurata dalle immagini della psiche. E attraverso il corpo ambisce a farsi cosmogonia. In questo cosmo il suono tradizionale non è negato, bensì acceso da una nuova respirazione, reso vitreo per insufflazione d'aria e mescolato a suoni "naturalisti". Lo strumento musicale, maneggiato con gesto primario, evoca anime del suono bandite dai linguaggi tradizionali, giungendo a riformulare il rapporto fra natura e artificio.

Il linguaggio tradizionale (compreso quello dell'avanguardia) è immesso in una costellazione più ampia, che ne mette a nudo e ne generalizza le categorie: si liberano così nuove sintassi e nuove parole, che non rinnegano le antiche, bensì piuttosto le reinventano, e alla cui complessità moderna è congiunta una certa arcaica elementarità.

Secondo Sciarrino, soltanto quanto affiora alla luce del linguaggio può essere colto, ma il principio e la fine delle cose sono nascoste nel buio che le separa le une dalle altre, fuori da ogni linguaggio. Ma, se sono irraggiungibili, è solo perché giacciono così profondamente in noi da divenire inudibili e impronunciabili. Per questo, la musica di Sciarrino è ossessivamente allusiva, fatta di affioramenti, allagata nel silenzio. Un silenzio che è cuore impronunciabile del linguaggio, mistero dell'azione, voce muta di quanto è inafferrabile – tutto ciò che l'immaginario di Sciarrino compendia nell'allegoria della notte. E per questo, anche, questa musica si accorda su un temperamento fondamentale, dal quale discende la varietà delle espressioni: la malinconia, lo struggimento per ciò che non può essere raggiunto. Che è mescolanza indiscernibile di euforia e lutto, di senso di ignoto e nostalgia: una specie di perpetuo congedo e di tensione verso il nuovo.

Questa musica, proprio a causa dell'approccio antropologico che la anima, per essere così legata ai meccanismi psicofisici della percezione, sollecita un ascolto *attivo*. Chi la ascolta deve fare appello a strumenti percettivi primari, a sensori che giacciono nel sottosuolo della psiche, sotto la catasta delle sensibilità quotidiane, così spesso atrofizzate dalla consuetudine, dalla distrazione, dalle convenzioni. Chi ascolta deve anzitutto tendere l'orecchio in modo primordiale, ascoltare da vicino, molto più vicino del consueto: deve *brucare* (come diceva Paul Klee) ogni fibra del silenzio per districarne il suono. Inoltre deve orientarsi, percorrere le immagini sonore che si affacciano al suo orecchio, per ritrovare sé stesso nel paesaggio che questa musica gli costruisce attorno. Questa musica, insomma, esorta chi ascolta ad affidarsi a sé stesso: a sentire e pensare incominciando dal proprio orecchio, a rigettare ogni mediazione precostituita, a sgombrare il proprio sguardo dai pregiudizi. In questo modo accade che chi ascolta, così provocato e sedotto, finisca per percepire più sottilmente, assieme alla musica e per mezzo della musica, lo spazio che lo circonda. Uno spazio non solo fisico ma anche, grazie al modo in cui la musica è concepita, storico e psichico. E, soprattutto, in questo modo l'ascolto musicale diviene per l'ascoltatore esperienza vitale, vale a dire occasione e strumento di conoscenza autentica: l'ascoltatore finisce per ascoltare sé stesso, un sé stesso che prima non udiva. Questo invito alla partecipazione attiva mediante la condivisione dell'esperienza, questo legame vitale del suono con chi ascolta e con l'ambiente circostante, quest'opera di emendazione dell'intelletto perseguita ritornando a sé stessi, costituiscono ciò che Sciarrino definisce "ecologia del suono e dell'ascolto". Un'esortazione a sgombrare i pensieri da tutto ciò che li rende sordi, a convertire la percezione in creazione, a costruire, in sé e attorno a sé, uno spazio libero: facendo di sé stessi un luogo ospitale, per il nuovo che certo verrà.

Buon compleanno Maestro

Enzo Restagno

L'8 marzo 1973 mi trovavo in un teatro che da anni non esiste più, quello della Piccola Scala. Si dava *Amore e Psiche*, opera in un atto di un compositore palermitano di ventisei anni che si chiamava Salvatore Sciarrino.

Nell'ambiente della musica contemporanea si diceva che era un autodidatta dotato di rara precocità, che scriveva una musica fatta di soffi e di fruscii, diversa da quella di qualsiasi altro compositore. Confesso che quella sera ci capii poco o nulla, ma quell'esperienza acustica condotta fuori da tutti gli schemi mi intrigava e così me ne uscii dal teatro incapace di trovare un appiglio dal quale partire per mettere a fuoco l'esperienza appena trascorsa.

Oggi sembra incredibile, ma a quell'epoca riflettere su una musica che suonava "diversa" era difficile perché il percorso da compiere col pensiero era costellato di divieti. Dominava un'ortodossia autoritaria che emetteva giudizi inesorabili su tutto ciò che usciva dai paradigmi della "Neue Musik". Paradossalmente fu proprio grazie a quei divieti che riuscii ad avvicinarmi alla musica di Sciarrino e a comprenderne la ragion d'essere.

Amavo allora come oggi, moltissimo, la musica di Bartók e di Ligeti, ma tali predilezioni, specialmente quella per il secondo, potevo appena bisbigliarle; una volta che mi lasciai scappare un giudizio entusiasta sulle micropolifonie di Ligeti fui redarguito in maniera sprezzante da qualche guru che riteneva di avere il monopolio dell'intelligenza musicale. Sono passati molti anni, ma ricordo la prima conversazione con Sciarrino in occasione di un concerto al Teatro Regio di Torino. Durante l'intervallo, incoraggiato dal suo tono di voce affabile, gli dissi che il suo modo di trattare gli strumenti ad arco mi ricordava quello impiegato da Bartók nel secondo movimento ("Prestissimo con sordino") del suo quarto quartetto e quello che compare nel "Trio" dello "Scherzo" del quinto. In entrambi i casi la lievità della dinamica combinata con la velocità vertiginosa delle note, rende la musica simile al ronzio di un alveare, ronzio che a tratti si infittisce e sembra avvicinarsi, mentre in altri momenti si dirada fin quasi a dileguare, e tutto questo con la naturalezza di un respiro.

Dopo qualche giorno ebbi occasione di vedere a Roma Goffredo Petrassi che mi raccontò di aver incontrato Sciarrino il quale gli aveva riferito del nostro colloquio torinese che aveva suscitato in lui una certa impressione. Da quel momento mi sentii incoraggiato: potevo proseguire nella scoperta della musica di Sciarrino attraverso i compositori messi all'indice dall'estetica dominante, non solo Bartók e Ligeti ma anche Iannis Xenakis.

Sciarrino ha scritto un gran numero di brani per flauto solo o in varie combinazioni strumentali adorni di titoli suggestivi, simili talvolta a quelli che troviamo in coda ai *Préludes* di Debussy. A quell'epoca Sciarrino non era certo l'unico compositore a prestare tanta attenzione a quello strumento divenuto proprio in quegli anni un protagonista della "Neue Musik". I suoi componimenti non avevano però nulla in comune con quella che con un po' di ironia chiamiamo oggi "Gazzelloni-Musik".

Sciarrino spiega la fiducia riposta nel flauto dicendo che si tratta di «uno degli strumenti più liberi nel rapporto col fiato e con il corpo umano». E quindi gettando uno sguardo sulla storia, aggiunge: «Tutto parte in definitiva da *Syrinx*, se vogliamo parlare del flauto solo, o un po' prima dal *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Anche il secondo poema di *Shéhérazade* di Ravel s'intitola *La flûte enchantée*, ma il ruolo incantatorio esplose forse con il flauto in sol de *Le sacre du printemps*, e con l'affermarsi della sua triplice presenza (ottavino, flauto, flauto in sol) in *Daphnis et Chloé* (di Ravel) dove diviene a tratti una specie di "super-flauto».

La menzione di *Shéhérazade* e di *Daphnis et Chloé* non solo mi riempì di gioia ma fu la conferma che nell'approccio con la musica di Sciarrino ero sulla strada giusta. E tuttavia a queste ragioni occorre aggiungerne un'altra non meno importante: quel rapporto così costante col flauto – un vero *fil rouge* nell'opera del nostro compositore – nasce dalla sua sensibilità mediterranea, ovvero dal sentirsi partecipe di una storia che per quanto antichissima e sconfinante nel mito, non è affatto estinta: «mi trovo da sempre a lavorare coi miti e cogli incantesimi». Se la luce del mezzogiorno che indugia "pallida e assorta" su un muro di Monterosso poteva far intravedere a Montale l'ombra di una "corrucciata divinità", come si fa ad attraversare gli uliveti che da Avola scendono fino a Marina di Noto senza sentirsi sopraffatti dal frastuono delle cicale? Quella luce e quel suono assordante fatto di milioni di suoni-punto non hanno forse il potere di introdurci in uno scenario in cui si percepisce la presenza degli dei?

Hölderlin definiva "Teofania vespertina" quel momento magico della sera incipiente in cui gli dei della Grecia, divenuti invisibili ai più, si lasciano cogliere dallo sguardo dei poeti e dei musicisti, ma nel cuore profondo della Sicilia, tra gli ulivi, il mare del quale si ode il respiro in lontananza, e il frastuono delle cicale che s'innalza verso una luce accecante, non rischiamo di trovarci di fronte a una teofania meridiana?

Uno dei numerosi frammenti attribuiti a Eraclito narra che il filosofo se ne stava in una giornata d'inverno seduto accanto al fuoco e vedendo passare degli sconosciuti, li invitò ad entrare per riscaldarsi poiché, aggiunse, "Gli dei sono ovunque". Anche Sciarrino è persuaso che gli dei siano ovunque e la sua musica non fa che dimostrarlo. Il flauto è insieme alla cetra lo strumento per eccellenza della mitologia mediterranea ma, come ben si vede nella contesa fra Apollo e Marsia, è quello le cui sonorità introducono all'oscuro, al mistero delle cose e quindi alla sfera dell'irrazionale.

Lo strepito delle cicale a mezzogiorno non può non introdurre benefiche ossessioni nell'orecchio di un musicista. Mi raccontava Iannis Xenakis che quando d'estate andava a campeggiare nelle pianure dell'Attica, si sentiva sopraffatto dalle onde sonore sollevate dalle cicale e che di lì avrebbe tratto ispirazione per quei suoi componimenti fatti di glissandi che s'incrociano all'infinito e di nubi di suoni-punto. Se l'impressione provata davanti a un evento naturale si risolve in compositori come Sciarrino o Xenakis in una proiezione verso l'orizzonte mitico, non dobbiamo dimenticare che altrettanto forte è in loro l'esigenza di superare la fisicità del fenomeno per portarlo sul piano della pura metafisica. E nel caso di Sciarrino questo passaggio dall'orizzonte fenomenico a quello metafisico si tradurrà nel progetto di dare vita a un linguaggio capace di cogliere l'essenza più intima delle cose, quella che di solito ci sfugge a causa della passività con la quale vediamo e ascoltiamo ciò che crediamo di conoscere. Ancora una volta è Eraclito ad ammonirci in uno dei suoi frammenti: «I più non comprendono ciò che si trovano di fronte né lo sanno discernere quando lo abbiano appreso da altri, ma credono di saperlo». L'aver "appreso da altri" e dare quindi per risaputo l'oggetto che ci sta di fronte è la causa dell'inerzia e degli equivoci di cui è disseminato il cammino degli esseri umani e, bene inteso, anche dei musicisti. Per Sciarrino si tratta di un'abitudine contro la quale lotta da più di cinquant'anni e questo suo rifiuto di accogliere passivamente qualsiasi tradizione lo possiamo cogliere meglio che altrove nel teatro.



Città di Castello, 1984
Foto di Nemo Sartheanesi
Milano, Archivio Storico Ricordi

Anche in questo caso ebbi un'occasione fortunata che risale al 1984: Sciarrino aveva composto due anni prima il suo *Lohengrin* (un'opera tratta non da Wagner ma dal testo del francese Jules Laforgue) e la RAI, decisa a presentare una nuova versione di questo lavoro al "Premio Italia", aveva organizzato una tournée nell'Italia del sud che sarebbe partita da Catanzaro per peregrinare quindi con una serie di repliche attraverso la Calabria, le Puglie e la Basilicata. A dirigere l'opera era lo stesso Sciarrino alla guida di un buon ensemble e la protagonista era Daisy Lumini, un'attrice e cantante molto versatile che sarebbe andata qualche anno dopo incontro a una fine drammatica.

Per me l'occasione preziosa consistette nel fatto che la RAI mi diede l'incarico di introdurre ogni rappresentazione con una chiacchierata di 15 o 20 minuti. Credo di aver sciorinato ogni volta una quantità di luoghi comuni attinti da una cultura musicologica dalla quale ancora non ero riuscito a emanciparmi; ma la vera fortuna fu quella di ascoltare una dozzina di volte il *Lohengrin*. A forza di ascoltare la voce di Daisy Lumini, che spesso tramutava le parole in sospiri, glissandi a bocca chiusa, schiocchi di lingua, imitazioni di versi di animali (il mitico cigno!), colpi di tosse, battere di denti, mugolii, risolini, grida represses, sbadigli, gemiti d'ogni sorta, mi resi conto che stavo assistendo a storie molteplici, o piuttosto a un'unica storia portata da quei suoni e da quella voce in un percorso labirintico dove a ogni svolta mi attendeva un nuovo disvelamento. E le contorsioni inenarrabili di quella voce si rispecchiavano ed erano a loro volta il riflesso dell'inquietante trama sonora tessuta dagli strumenti dell'orchestra. Sciarrino ha definito questa sua opera "Azione invisibile" trasformando e portando su un piano surreale il testo di Laforgue: «Ciò che avviene nel mio *Lohengrin* vien fuori dalla bocca. La bocca del personaggio è il centro di raccolta e di irradiazione della realtà. Non abbiamo neanche più bisogno di vedere, ma soltanto di ascoltare».

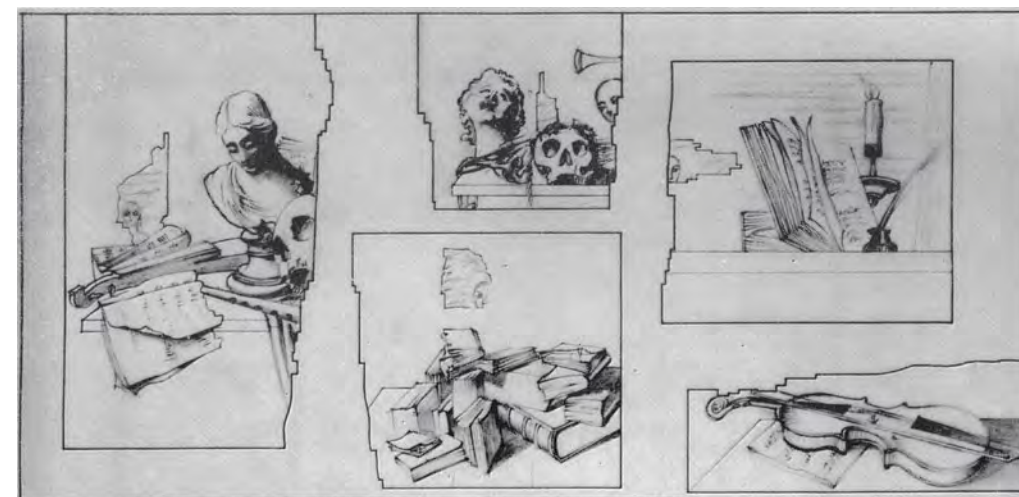
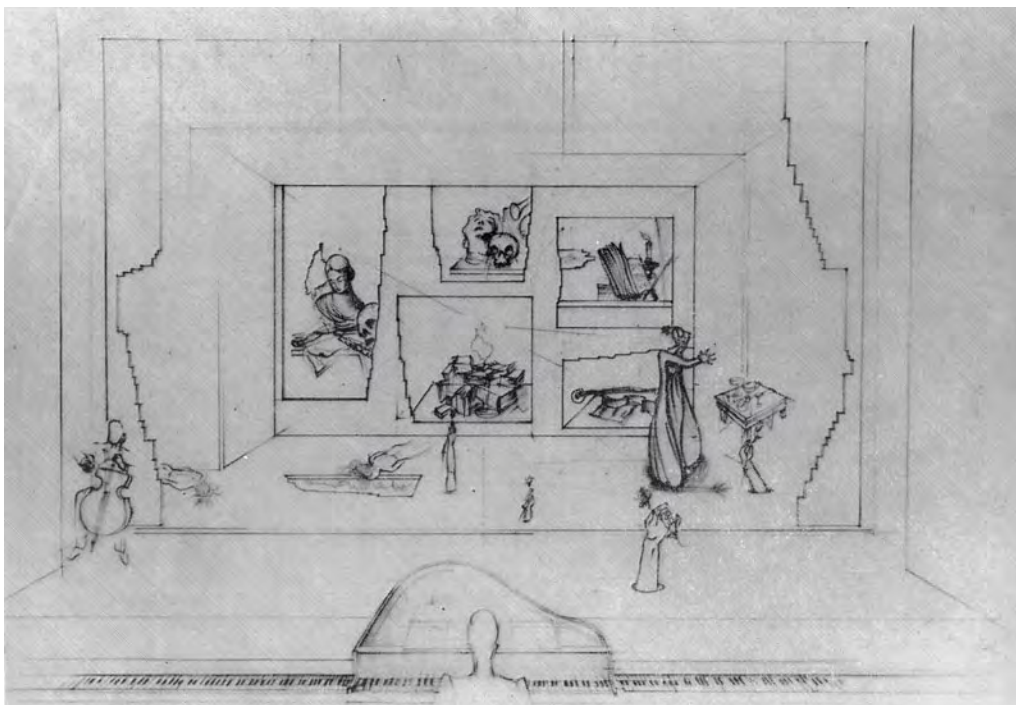
E, in effetti, io ascoltavo e a ogni rappresentazione quella storia mi sembrava sempre più inafferrabile; la sentivo scivolare verso un'ignota profondità. Non ha forse parlato Sciarrino di un "albero micidiale dei sogni" sotto il quale si raccolgono le fantasie più inquietanti?

La vera scoperta fu che l'invisibilità della quale parlava l'autore conteneva l'invito a entrare in una dimensione dell'ascolto più ampia; per entrarci era necessario sviluppare la capacità di cogliere in ambito sonoro delle entità minime: riflessi, reminiscenze e abbagli che potevano sorgere all'improvviso. Dalle immagini sonore contemplate per diritto e per rovescio – le anamorfosi – potevano balenare contesti del tutto inediti. Lo imparai un po' più tardi studiando quello che resta per me uno dei lavori più straordinari di Sciarrino, *Vanitas*, un'opera da camera per voce, pianoforte e violoncello nella quale il processo di rarefazione è portato all'estremo.

Sciarrino precisa che «*Vanitas* è una gigantesca anamorfosi di una vecchia canzone - *Stardust* - della quale conserva in modo misterioso un profumo effimero» e quando sta per iniziare il quarto episodio il compositore ci avverte che questo è il momento in cui si svela l'anamorfosi. In realtà quest'ultima si risolve in un gioco serrato di multipli: *Stardust* si latinizza in *Pulvis stellaris*, termine che diviene a sua volta metafora del vero titolo, giacché, suggerisce l'autore, la *Pulvis stellaris* è ciò che resta di uno "Specchio infranto". A questo punto l'azione teatrale diviene più che mai invisibile ma l'attenzione dell'ascoltatore viene calamitata da quelle fugaci ombre sonore: «Si dilatano le maglie del tempo», osserva l'autore, e «la musica s'apre spontaneamente ad accogliere sottolineature ambientali. In tal senso *Vanitas* è anche un'ipotesi di teatro povero. Poiché nella dilatazione allucinatoria del tempo la musica viene così spazializzata da non sopportare altra messa in scena della propria nudità». Come esempio insuperabile di questa dilatazione allucinatoria del tempo, resta indimenticabile la battuta finale dell'opera nella quale il violoncello dalle regioni ultracute dei suoni armonici inizia un'interminabile discesa verso il grave. Un glissando discendente della durata quasi insostenibile di quattro minuti.

Dopo l'estrema astrazione praticata con *Vanitas* si poteva pensare che al teatro musicale di Sciarrino restasse solo la soluzione-limite definita da Mallarmé *Théâtre de l'esprit*: «Un teatro illimitato, superiore a qualsiasi teatro reale, a qualsiasi orchestra, poiché questi ultimi a quel teatro possono solo alludere». Invece la progettualità di Sciarrino era solo all'inizio e commentando quei suoi primi lavori definì *Vanitas* «un esperimento musicale che nasce rarefatto, quasi trasparente eppure con una drammaturgia vera e propria, anche di immagini che in un secondo tempo furono eliminate dalla partitura non per autocensura, ma perché andava crescendo in me il desiderio di un teatro povero, cioè sottratto alle scenografie, costruito quasi su niente, tutto basato sulla forza di suggestione del dramma; un teatro che comprime tutta la sua forza drammatica dentro il linguaggio musicale: l'interiorizzazione del teatro dentro la musica».

Sciarrino mantenne la promessa e, come si è visto, tre anni dopo arrivò *Lohengrin* col suo vasto repertorio di moduli vocali non certo preesistenti, ma la messa a punto di questi moduli vocali "altri" sarebbe continuata a lungo producendo una serie di lavori che figurano tra i più originali del teatro contemporaneo. Non potendo qui seguire passo dopo passo questo grandioso sviluppo mi limiterò a qualche cenno su un lavoro recente che mi pare la realizzazione più compiuta delle suggestioni che qualche decennio fa accesero la mia fantasia e quella di una schiera di ascoltatori fattasi via via sempre più vasta. Mi riferisco a *La nuova Euridice secondo Rilke* che Sciarrino ha composto su commissione dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, che ne diede la prima esecuzione assoluta il 28 marzo 2015 nell'interpretazione del soprano Barbara Hannigan e dell'Orchestra



In questa pagina e nella pagina precedente:
Pier'Alli, sequenza del progetto di spettacolo
per l'allestimento di *Vanitas* alla Piccola Scala,
Stagione 1981/82, programma di sala, Milano,
Teatro alla Scala, 11 dicembre 1981.

dell'Accademia sotto la direzione di Antonio Pappano. Il titolo *La nuova Euridice secondo Rilke* si riferisce all'interpretazione del mito di Orfeo e Euridice proposta da Rilke in una celebre poesia che col titolo *Orpheus. Eurydike. Hermes* compare nella prima parte delle *Neue Gedichte* (Nuove poesie). Recentemente Sciarrino ha rievocato i suoi primi approcci con la poesia di Rilke e i suoi tentativi di traduzione dei "Sonetti di Orfeo" risalenti al 1983 e ha aggiunto che solo dopo un corteggiamento di trent'anni ha osato affrontare musicalmente *Orpheus. Eurydike. Hermes*, ma la vera ragione di questa lunga frequentazione del mondo poetico di Rilke consiste in un'affinità che non potremmo immaginare più profonda con la concezione dell'ascolto lungamente cercata dal poeta boemo. Trascendere nel senso di estendere a nuovi orizzonti la nostra capacità di ascolto, è il gran tema della decima elegia di Duino nella quale il poeta descrive il viaggio di un giovane oltre l'invisibile barriera che separa la vita dalla morte. Le due regioni non sono separate ma contigue e il passaggio dall'una all'altra induce nell'orecchio del giovane la capacità di cogliere altre vibrazioni fino a quel momento inaccessibili. Sciarrino ha fatto proprio il messaggio poetico-esistenziale di Rilke seguendo la propria inclinazione culturale: la voce del flauto che ci introduce sussurrando nella profondità esoterica dei miti e le misteriose voci dei suoi primi drammi alludono continuamente a una dimensione altra, a una soglia che possiamo varcare solo grazie a uno speciale affinamento della nostra capacità di ascolto. Dopo trent'anni il compositore è riuscito ad accostare la sua musica ai versi in cui Rilke affronta il mito più celebre rovesciandone le coordinate tradizionali. Non è più Euridice a implorare Orfeo di rivolgerle uno sguardo, né potrebbe farlo piena com'è della sua morte che l'ha resa dimentica della vita al punto che quando Ermete le dirà «Si è voltato», potrà solo rispondere «Chi?».

Euridice si è per Rilke mutata in una radice e su questa parola Sciarrino accumula una serie di ripetizioni ossessive, indimenticabili. La sua capacità di forgiare musicalmente la parola si è meravigliosamente evoluta: «I versi sono stati adattati alla drammaturgia scattante che sempre inseguo; quindi limitate riduzioni, neppure previste all'atto di iniziare, ma anche ritorni e simmetrie provocate». Sciarrino è abilissimo nell'uso di questo procedimento: allunga e accorcia le parole, le ripete, le fa riecheggiare nel suono degli strumenti che le traspongono in un diverso orizzonte timbrico, ma soprattutto sviluppa i concetti con un uso magistrale delle onomatopее: una sequela di pensieri, immagini e sensazioni si raccolgono in una parola che si flette, si rialza, si ricompone e proietta innanzi a sé una lunga ombra nella quale si agitano tutti gli elementi che compongono il dramma, prima frantumato in semplici fonemi e poi via via ricomposto con pulsazioni diverse. E concludendo l'esame dei suoi procedimenti compositivi, Sciarrino abbandona il tono oggettivo per una conclusione filosofica che abbraccia ogni cosa ponendola sotto il segno della malinconia: «Normalmente predilige il lamento, la linea discendente, perché il lamento è la voce del mondo. Anche quando non si parla di pianto, il mondo piange, il mondo cade, non sale. Non ho una concezione eroica del mondo, credo nell'Apocalisse senza la resurrezione dei morti. Per me il mondo si lamenta: è il lamento delle cose, che non è di per sé triste, è la loro voce, è la voce della vita».

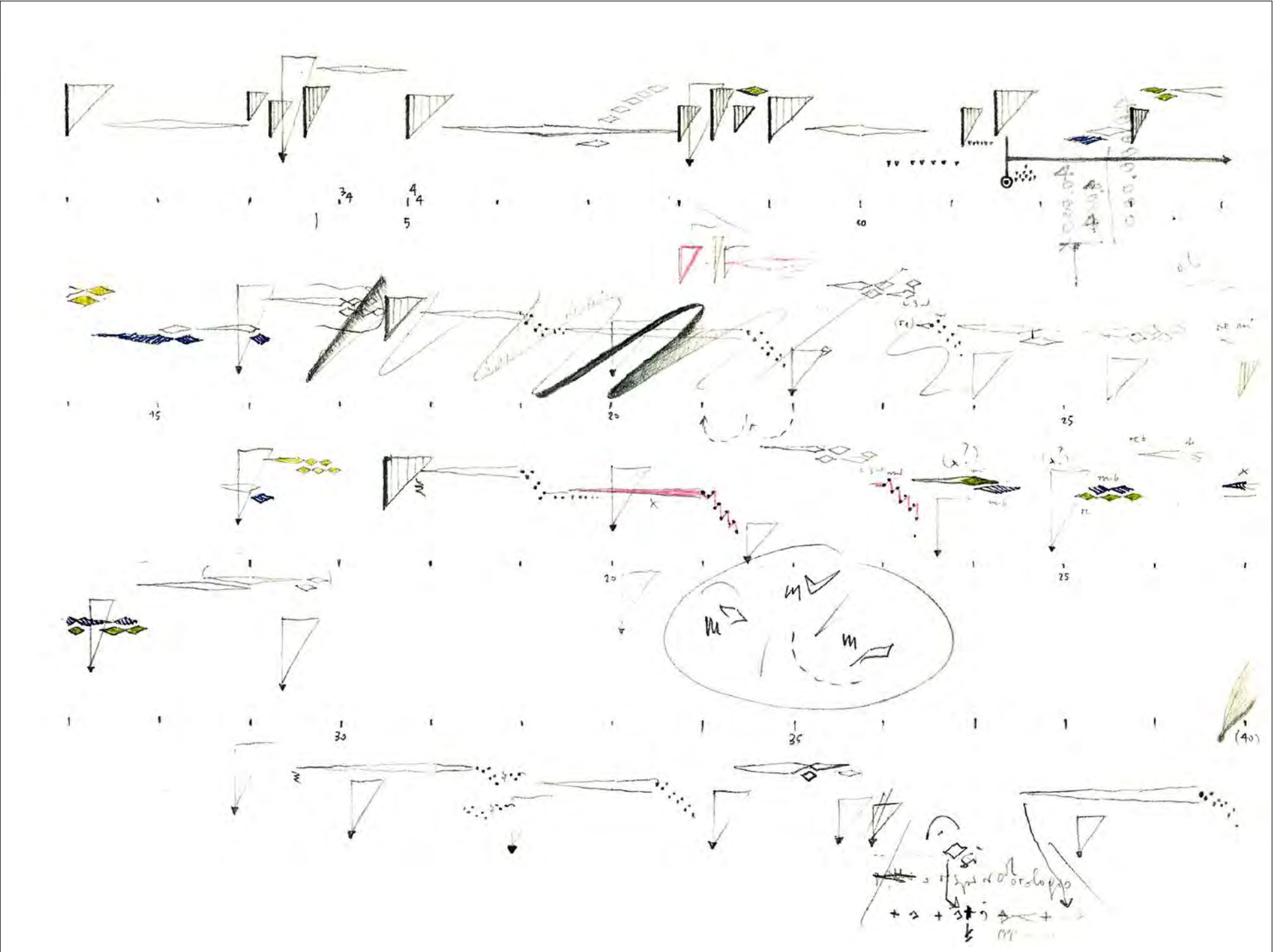


Diagramma per *Vanitas*
 Collezione Salvatore Sciarrino,
 Fondazione Paul Sacher, Basilea
 (per gentile concessione)

Salvatore Sciarrino – il segno e il suono

Angela Ida
De Benedictis
Gabriele Dotto

Se si volesse parafrasare uno dei titoli altamente evocativi prescelti da Salvatore Sciarrino per una sua composizione, per la mostra *Il segno e il suono* si potrebbe pensare al recente *Trovare un equilibrio, è necessario?*

L'allestimento si pone come una delle molteplici e possibili risposte a una domanda che, simile, scaturisce quando la musica non la si percepisce con il senso preposto alla sua ricezione, l'udito, bensì con gli occhi, porte spesso ermeticamente chiuse per la decifrazione di segni la cui complessità – ai non musicisti – risulta spesso sorprendente.

Come l'opera, anche il segno è per Sciarrino «barriera e insieme varco», e i diversi materiali messi in mostra a Palazzo Reale vogliono offrire al visitatore la vertigine delle differenti fasi della scrittura, un'istantanea nell'attraversamento, più o meno equilibrato, di tutte quelle soglie che dall'immaginazione del suono portano per passi successivi alla creazione di una pagina di musica.

«Quando si crea l'opera – afferma Sciarrino – compiamo uno sforzo che è anche, in qualche modo, formulazione di un orecchio interno. Vi sono desti però tutti i sensi, tacitamente, e si influenzano a vicenda. Non immaginiamo solo il suono. Immaginiamo anche gente che interpreta, una sala ideale, qualcuno che ascolta un modo di essere in quello spazio, un tuo modo di essere – immaginandoti di starvi dentro, e anche (cosa vedi?) percepire con sensi immaginari, o a un tratto altre persone che sai in quelle stanze, e tu le vedi, e vedi ciò che loro vedono.» Una vertigine, un «dentro e fuori» che unisce occhi e orecchie, un percorso che il visitatore è invitato a ripercorrere con i propri sensi e in cui trovare un equilibrio non solo non è necessario, ma, forse, è impossibile.

La "sala ideale" allestita a Palazzo Reale è quella dei Ministri e contempla le differenti articolazioni della scrittura e del suono di Salvatore Sciarrino. Il varco, simbolicamente, è aperto dai segni e i suoni di una delle opere più note del compositore, *Come vengono prodotti gli incantesimi?* (per flauto solo), che accolgono il visitatore e l'accompagnano verso l'isola interna in cui affiorano le varie pieghe del «dar forma e mettere insieme le idee musicali».

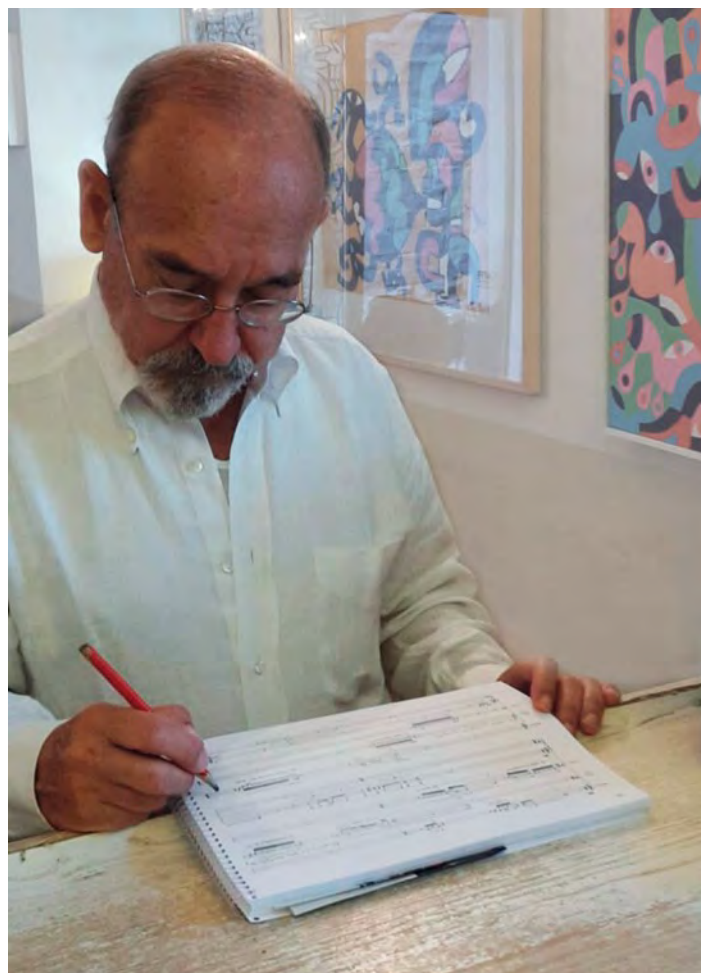
*A somiglianza dell'occhio
che febbrile percorre lo spazio,
può l'orecchio spostarsi nel tempo?
Assolutamente no: la musica scivola
e non si torna indietro.*

Salvatore Sciarrino

Vari i materiali esposti, propri a periodi creativi e a stadi genetici e compositivi differenti. L'immaginazione del suono o, detto altrimenti, la progettazione grafica degli eventi sonori è testimoniata dai diagrammi di flusso tracciati per *Come vengono prodotti gli incantesimi?* (1985), *III Sonata* (1987), *Morte di Borromini* (1988), *Trovare un equilibrio, è necessario?* (2015), insieme che forma il primo blocco tematico dell'esposizione. Tali pagine sono peculiari all'attività creativa di Sciarrino, il primo passo che da oltre cinquant'anni il compositore compie *prima* di passare alla notazione tradizionale: si tratta di una rappresentazione visiva, per l'appunto, di una «visione d'insieme – rivela il compositore – che è come una partitura "prosciugata" ma con delle informazioni in più. In poco spazio permette di abbracciare tutta la composizione, dall'inizio alla fine, e di avere il dominio della forma, del tempo e della relazione tra gli eventi». Si procede dunque, in ricercato disequilibrio, con i blocchi tematici dedicati all'ultima opera messa contemporaneamente in scena al Teatro alla Scala, *Ti vedo, ti sento, mi perdo* (2017); alla visualizzazione di un «serbatoio di segni» tratti dai materiali genetici di *Sonata da camera* (1971); alla scoperta delle varie fasi di definizione del testo verbale di *Vanitas* (1981); all'utopia sovradimensionata della scrittura di una delle prime grandi (e incompiute) prove orchestrali di Sciarrino, *Da a da da* (1970); fino alla scoperta di una dimensione privata dello scrivere (e non solo musica) attraverso le sue pagine di diario, riprodotte in successione anche grazie all'approntamento di un block notes interattivo.

Come frammenti d'esperienza proiettati realmente e virtualmente, altri oggetti (quadri, schizzi, foto) e suoni accompagnano il visitatore nella circumnavigazione di quest'isola da «far suonare con gli occhi», guidati dalla voce dello stesso compositore che, in un'intervista appositamente registrata per l'occasione, si sofferma su alcuni degli aspetti più importanti del suo orizzonte creativo.

Tutti i materiali esposti provengono dalla Paul Sacher Stiftung di Basilea e dall'Archivio Storico Ricordi, che ha promosso l'evento.

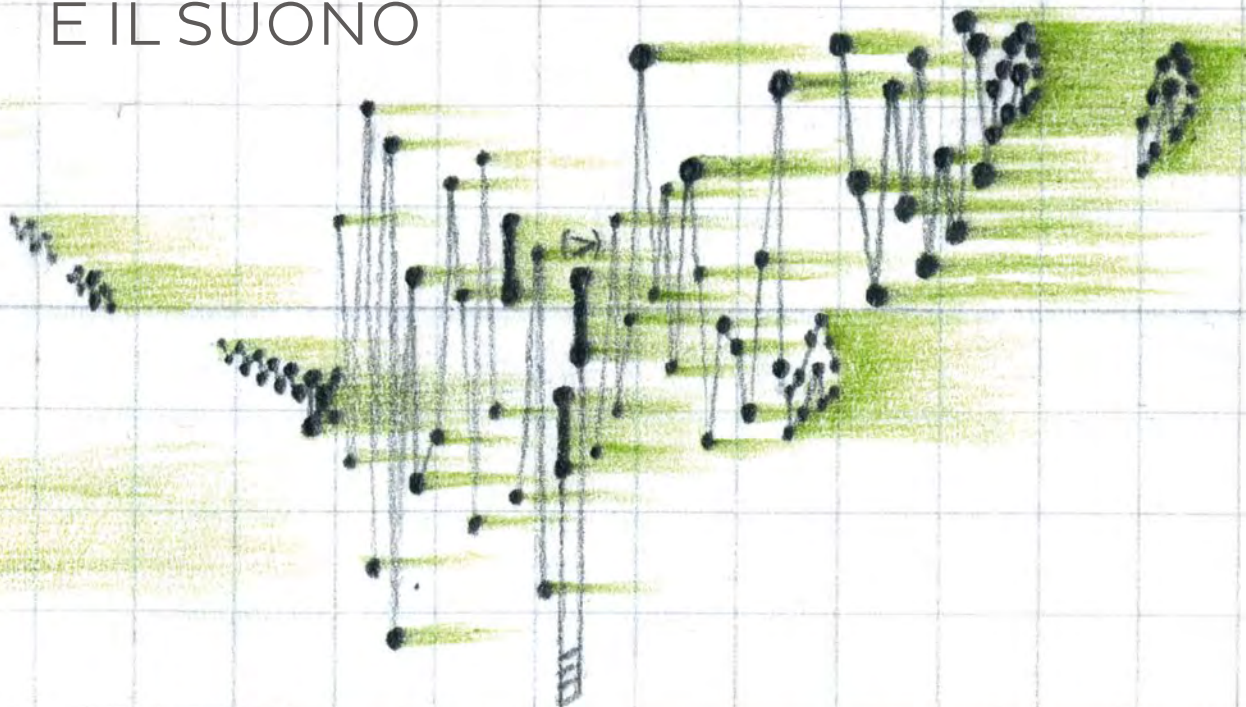


Programma generale

Città di Castello, agosto 2017
Collezione Salvatore Sciarrino,
Fondazione Paul Sacher, Basilea
(per gentile concessione)

SALVATORE SCIARRINO

IL SEGNO E IL SUONO



Palazzo Reale, Milano
Sala dei Ministri

23 Ottobre - 3 Dicembre 2017
Mostra a ingresso libero

www.palazzorealemilano.it
www.archivioricordi.com

Lun 14.30 - 22.30
Mar Mer Dom 9.30 - 20.00
Gio Ven Sab 9.30 - 22.30

Ultimo ingresso un'ora prima della chiusura.
Chiusura anticipata alle 20.00 il 23 Ottobre.

Una mostra

In collaborazione con



PALAZZOREALE



Paul Sacher Stiftung

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

TEATRO ALLA SCALA

1 2

Waiting for the wind
Anteprima

sabato 21 ottobre, ore 15 e 18
Pirelli HangarBicocca

Marco Angius, direttore
Mimma Campanale, coordinatrice
Daniel Gloger, controtenore
Matteo Cesari, flauto I
Chrissy Dimitriou, flauto II
Manuel Zurria, flauto III
Keiko Murakami, flauto IV
Bros Saxophone Quartet
Mario Marzi, sax I
Antonio Felipe Belijar, sax II
Gerard McChrystal, sax III
João Pedro Silva, sax IV
Jonathan Faralli, percussioni

Orchestra di flauti
Orchestra di sax

Salvatore Sciarrino
Un capitolo mancante
per flauto solo

Commissione Milano Musica
con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung
Prima esecuzione assoluta

Studi per l'intonazione del mare
con voce, quattro flauti, quattro sax, percussioni, orchestra di cento flauti, orchestra di cento sax

in coproduzione con
SONG onlus - Sistema Orchestre Giovanili in Lombardia

in collaborazione con
Pirelli HangarBicocca
Conservatorio G. Verdi di Milano
Fondazione Antonio Carlo Monzino
Confagricoltura Milano Lodi e Monza Brianza

con il sostegno di
Intesa Sanpaolo
SIAE - Sillumina

Concerto in abbonamento
Biglietti € 10

Testi da pagina 41

3

L'isola delle voci
Inaugurazione

domenica 22 ottobre, ore 20
Teatro alla Scala

Filarmonica della Scala
Tito Ceccherini, direttore
Anna Radziejewska, soprano

Robert Schumann
Manfred, Overture
in mi bem. min. op. 115
(rev. di G. Mahler)

Salvatore Sciarrino
La nuova Euridice secondo Rilke
per voce e orchestra

Béla Bartók
Il Mandarinino meraviglioso op. 19

Per ricordare **Luciana Pestalozza**
e **Claudio Abbado**

in coproduzione con
Teatro alla Scala
Filarmonica della Scala

con il sostegno di
Intesa Sanpaolo

Concerto in abbonamento
Biglietti € 40/20/10/5

Testi da pagina 49

Fondazione Orchestra Sinfonica
e Coro Sinfonico di Milano G. Verdi
nell'ambito del ciclo
"laVerdi Festeggia"

venerdì 27 ottobre, ore 20
Auditorium di Milano

**Orchestra Sinfonica
di Milano G. Verdi**
Pietro Borgonovo, direttore

Franz Schubert
Sinfonia n. 4 in do min. Tragica D417

Adriano Guarnieri
Live Symphony n. 5
Prima esecuzione assoluta

Biglietti €10 per gli abbonati
del Festival

Testi da pagina 59

Pirelli HangarBicocca

Lucio Fontana *Ambienti/Environments*

Fino al 25 febbraio 2018

A cura di Marina Pugliese,
Barbara Ferriani
e Vicente Todolí

In collaborazione con
Fondazione Lucio Fontana

Via Chiese 2, Milano
giovedì—domenica 10—22
INGRESSO GRATUITO
hangarbicocca.org

Lucio Fontana, Ambiente spaziale con neon, 1967. Foto: Stedelijk Museum, Amsterdam. © Fondazione Lucio Fontana.

4 5

Spazi inversi

sabato 28 ottobre, ore 20.30
domenica 29 ottobre, ore 18
Pirelli HangarBicocca

mdi ensemble
André Richard, direttore
Giulia Beatini, contralto
Marta Fumagalli, contralto
Alvise Vidolin, regia del suono
Luca Richelli, regia del suono

Luigi Nono
Guai ai gelidi mostri
per due contralti, flauto, clarinetto,
tuba, viola, violoncello,
contrabbasso e live electronics

/nu/thing
I mille fuochi dell'universo
per flauto, clarinetto, pianoforte,
violino, viola, violoncello,
contrabbasso ed elettronica
Commissione Milano Musica
con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung
Prima esecuzione assoluta

Il concerto del 28 ottobre
è preceduto alle ore 18.30
da un incontro con /nu/thing
**"Cosa significa comporre
un'opera collettiva?"**

in collaborazione con
Pirelli HangarBicocca
Fondazione Antonio Carlo Monzino

nell'ambito della residenza 2015/2017
di mdi ensemble a Milano Musica

con il sostegno di
Intesa Sanpaolo
SIAE - Sillumina

Concerto in abbonamento
Biglietti € 10

Testi da pagina 63

6

L'isola delle voci

lunedì 30 ottobre, ore 20.30
Teatro Elfo Puccini
Sala Shakespeare

Arditti Quartet
Irvine Arditti, violino
Ashot Sarkissjan, violino
Ralf Ehlers, viola
Lucas Fels, violoncello
Jake Arditti, controttenore

James Tenney
Arbor Vitae
Prima esecuzione italiana

Salvatore Sciarrino
Sei quartetti brevi

György Ligeti
Quartetto per archi n. 2

Salvatore Sciarrino
Cosa resta
per quartetto d'archi e voce
da *Immagina il deserto*

Co-commissione Musica Viva Munich,
Festival d'Automne di Parigi
con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung
e Milano Musica
Prima esecuzione italiana

in collaborazione con
Teatro Elfo Puccini

Concerto in abbonamento
Biglietti € 10

Testi da pagina 71

7

Spazi inversi

venerdì 3 novembre, ore 20.30
Auditorium San Fedele

Quatuor Diotima
Yun-Peng Zhao, violino
Constance Ronzatti, violino
Franck Chevalier, viola
Pierre Morlet, violoncello

Salvatore Sciarrino
Quartetto n. 8

Alberto Posadas
da *Liturgia Fractal*
4. *Arborescencias*
1. *Ondulado tiempo sonoro...*

Ashley Fure
Anima per quartetto d'archi
ed elettronica **

Co-commissione gmem-CNCM-marseille,
Théâtre d'Orléans, IRCAM-Centre Pompidou,
ProQuartet con il sostegno di ULYSSES Network
sostenuto dalla Commissione europea (Europa
Creativa)
Prima esecuzione italiana

Mauro Lanza
The 1987 Max Headroom
*Broadcast Incident**

per quartetto d'archi aumentato
Co-commissione IRCAM-Centre Pompidou,
ProQuartet, Warsaw Autumn e Milano Musica
Prima esecuzione italiana

IRCAM Computer-Music Design:
Vincent Isnard (**), Manuel Poletti (*)
gmem-CNCM-marseille
Computer-Music Design:
Charles Bascou (**)
IRCAM Sound Engineer:
Jérémie Bourgogne

Il concerto è preceduto alle ore 18.30
da un incontro con **Mauro Lanza**

nell'ambito de La Francia in scena
con il sostegno di Institut français
e Fondazione Nuovi Mecenati

Concerto in abbonamento
Biglietti € 10

Testi da pagina 77

8

L'isola delle voci

domenica 5 novembre, ore 18
Conservatorio G. Verdi
Sala Verdi

Ensemble del Conservatorio
G. Verdi di Milano,
Conservatoire national
supérieur de Paris
e University of Kansas
Sandro Gorli, direttore

Bruno Maderna
Satyricon
Opera in un atto
Libretto di Bruno Maderna
dal *Satyricon* di Petronio

produzione
Conservatorio G. Verdi di Milano

in coproduzione con
Milano Musica

Spettacolo in abbonamento
Biglietti € 10

Testi da pagina 83

9

Spazi inversi

lunedì 6 novembre, ore 20.30Teatro Elfo Puccini
Sala Shakespeare**Mariangela Vacatello,
pianoforte
IRCAM Computer Music
Design, Mike Solomon****Giulia Lorusso***Entr'ouvert*per pianoforte e trasduttori
Commissione Fondazione
Spinola Banna per l'Arte**Georges Aperghis***Dans le mur*nuova versione per pianoforte
e trasduttori**Emanuele Palumbo***InnerVoice*per pianoforte e trasduttori
Commissione Fondazione
Spinola Banna per l'Arte**Ludwig van Beethoven***Sonata n. 32 op. 111*un progetto di
Fondazione Spinola Banna per l'Artein coproduzione con
IRCAM – Centre Pompidouin collaborazione con
Teatro Elfo Puccininell'ambito de La Francia in scena
con il sostegno di Institut français
e Fondazione Nuovi MecenatiConcerto in abbonamento
Biglietti € 10

Testi da pagina 93

venerdì 10 novembre, ore 18Palazzo Reale
Sala delle Cariatidi**L'eco delle voci**Conversano
Salvatore Sciarrino
Fabrizio Gifuni
Filippo Del Corno
Gianluigi Mattiottiin collaborazione con
Palazzo Reale
Comune di MilanoIngresso libero
fino ad esaurimento posti

Testi da pagina 97

10 11

Waiting for the wind

sabato 11 novembre, ore 20.30
domenica 12 novembre, ore 19.30Palazzo Reale
Sala delle Cariatidi**Matteo Cesari, flauto****Salvatore Sciarrino**
L'opera per flauto**Concerto I** 11 novembre
L'orizzonte luminoso di Aton
All'aure in una lontananza
Il pomeriggio di un allarme
al parcheggio
Come vengono prodotti
gli incantesimi?
Canzona di ringraziamento
Immagine fenicia
*Venere che le Grazie la fioriscono***Concerto II** 12 novembre
Un capitolo mancante
Autostrada prima di Babilonia
Hermes
Addio case del vento
Fra i testi dedicati alle nubi
Lettera degli antipodi
portata dal vento
Morte tamburo
*L'orologio di Bergson*in collaborazione con
Palazzo Reale
Comune di MilanoConcerti in abbonamento (a scelta)
Biglietti € 10

Testi da pagina 99

12

Infinito nero

lunedì 13 novembre, ore 20
Teatro alla Scala**Orchestra Sinfonica
Nazionale della Rai**
Cornelius Meister, direttore
Fabrizio Gifuni, lettore**Ludwig van Beethoven**
*Egmont, Ouverture op. 84***Salvatore Sciarrino**
Morte di Borromini
per orchestra con lettore**Robert Schumann**
*Sinfonia n. 4 in re min. op. 120*in coproduzione con
Teatro alla Scala
con il sostegno di
Intesa SanpaoloConcerto in abbonamento
Biglietti € 40/20/10/5


Testi da pagina 105


PALAZZOREALE






www.palazzorealemilano.it
www.caravaggiomilano.it

**DENTRO
CARAVAGGIO**

29 SETTEMBRE 2017 - 28 GENNAIO 2018
PALAZZO REALE, MILANO

In collaborazione con  Ministero del bene e delle attività culturali e del turismo

una mostra  PalazzoREALE • MondoMostreSkira

Main sponsor   Partner    catalogo

Michelangelo Merisi da Caravaggio *San Giovanni Battista*, 1604
Olio su tela, 172,7 x 132 cm | The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri
Photo: Jamison Miller, © The Nelson-Atkins Museum of Art

Fondazione Teatro alla Scala

Fondazione Teatro alla Scala

13

L'isola delle voci

lunedì 13 novembre, ore 18
Teatro alla Scala
Ridotto dei palchi "A. Toscanini"

14, 17, 18, 21, 24, 26 novembre
Teatro alla Scala

domenica 19 novembre, ore 18
Teatro Gerolamo

"Prima delle Prime"

Ti vedo, ti sento, mi perdo
Enzo Restagno,
con la partecipazione
di Salvatore Sciarrino
"Quando la musica seduce"
(con ascolti)

in collaborazione con
Amici della Scala

Ti vedo, ti sento, mi perdo
Salvatore Sciarrino

Libretto di Salvatore Sciarrino
(Edizioni Musicali Rai Com)

Orchestra del Teatro alla Scala
Maxime Pascal, direttore
Jürgen Flimm, regia
George Tsypin, scenografo
Ursula Kudrna, costumi
Olaf Freese, lighting designer

Interpreti

Cantatrice **Laura Aikin**
Musico **Charles Workman**
Letterato **Otto Katzameier**
Pasquozza **Sonia Grané**
Chiappina **Lena Haselmann**
Solfetto **Thomas Lichtenecker**
Finocchio **Christian Oldenburg**
Minchiello **Emanuele Cordaro**
Giovane Cantore
Ramiro Coronado Maturana*
Coro

Hun Kim*, **Massimiliano Mandozzi**,
Chen Lingjie**, **Oreste Cosimo***,
Sara Rossini*, **Francesca Manzo***

* Allievo Accademia Teatro alla Scala
** Allievo Conservatorio G. Verdi di Milano

Nuova produzione
in coproduzione con
Staatsoper Unter den Linden di Berlino

Prima mondiale

Commissione Teatro alla Scala
e Staatsoper Unter den Linden di Berlino
con il sostegno di Ernst von Siemens
Musikstiftung

Ingresso libero
fino ad esaurimento posti

Testi da pagina 116

Biglietti da €11 a €150
(più prevendita)

Testi da pagina 117

mdi ensemble
Angèle Chemin, soprano

Helmut Lachenmann
temA
per flauto, voce e violoncello

Gérard Pesson
Cassation
per clarinetto, trio d'archi
e pianoforte

Salvatore Sciarrino
Omaggio a Burri
per tre strumenti (violino,
flauto in sol e clarinetto basso)

Helmut Lachenmann
Trio per archi

Salvatore Sciarrino
Centauro marino
per clarinetto, violino, viola,
violoncello e pianoforte

in collaborazione con
Teatro Gerolamo

nell'ambito della residenza 2015/2017
di mdi ensemble a Milano Musica

con il sostegno di
Goethe-Institut Mailand

Concerto in abbonamento (a scelta)
Biglietti € 10

Testi da pagina 123

14

Spazi inversi

lunedì 20 novembre, ore 21
Auditorium San Fedele

Wolfgang Mitterer,
pianoforte e live electronics
Giuseppe Ielasi,
laptop performance

Giuseppe Ielasi
Untitled live laptop performance
per acusmonium
Prima esecuzione assoluta

Wolfgang Mitterer
Performance per pianoforte
preparato e live electronics
per acusmonium
Prima esecuzione assoluta

in coproduzione con
San Fedele Musica
in collaborazione con
Forum Austriaco di Cultura

nell'ambito della rassegna
INNER_SPACES 2017/2018

Biglietti € 8/6 (studenti)
€ 12 (il giorno del concerto)

Testi da pagina 129

15

Infinito nero

mercoledì 22 novembre
ore 20.30
Teatro Gerolamo

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

Salvatore Sciarrino
Ombre nel mattino di Piero.
Quartetto n. 9

Salvatore Sciarrino
Quartetto n. 7

Maurice Ravel
Quartetto in fa maggiore

Il concerto è preceduto alle
ore 19 da un bicchiere solidale
per i progetti di Music Fund
offerto da Valle dell'Acate

in collaborazione con
Teatro Gerolamo

Concerto in abbonamento (a scelta)
Biglietti € 10

Testi da pagina 133

16 17

L'isola delle voci

sabato 25 novembre
ore 15.30 e ore 20.30
Teatro Gerolamo

Exaudi Vocal Ensemble

Claudio Monteverdi
Ecco mormorar l'onde
O primavera, gioventù dell'anno
Io mi son giovinetta
Sfoga con le stelle

Thomas Tomkins
Too much I once lamented
Adieu, ye city-pris'ning towers

Stefano Gervasoni
Di dolci aspre catene
Quattro madrigali a cinque voci
su testi di Torquato Tasso

Commissione Milano Musica
con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung
Prima esecuzione assoluta nella versione completa

The triple Foole
Quattro madrigali a cinque voci
su testi di John Donne

Commissione Milano Musica
con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung
Prima esecuzione assoluta

Giaches de Wert
Vezzosi augelli

Claudio Monteverdi
Quel augellin che canta

Salvatore Sciarrino
da *12 Madrigali*
La cicala!
Rosso, così rosso
O lodola

in collaborazione con
Teatro Gerolamo
Centro Musica Antica.
Pietà de' Turchini

Concerti in abbonamento (a scelta)
Biglietti € 10

Testi da pagina 141

Associazione Culturale NoMus

19 20

Infinito nero

martedì 28 novembre
ore 15.30 e 17.30

Museo del Novecento

Giornata Gentilucci

Sala Conferenze ore 15.30

Incontro di studio

Luisa Curinga

(Conservatorio di Fermo
e Università di Macerata)

Renzo Cresti

(Conservatorio di Lucca)
illustreranno la figura e le opere
di Armando Gentilucci

Piccola esposizione di partiture
e documenti del Maestro

Sala Arte Povera ore 17.30

Concerto.

Armando Gentilucci

Al telaio del tempo
per clarinetto in sib

Fabrizio Meloni, clarinetto

Gesti e risonanze per clarinetto in la
e percussione

**Mirco Ghirardini, clarinetto
e percussione**

Le trame di un labirinto per sax
contralto in mib

**Gianpaolo Antongirolami,
sax contralto**

a cura di NoMus

in collaborazione con
Museo del Novecento
Milano Musica
Fondazione Sergio Dragoni
/ Fondo Armando Gentilucci

Ingresso libero
fino ad esaurimento posti

Testi da pagina 153

18 21

Infinito nero

sabato 2 dicembre
ore 19 e ore 21.30

Civico Planetario Ulrico Hoepli

Quartetto Noûs

Tiziano Baviera, violino
Alberto Franchin, violino
Sara Dambruoso, viola
Tommaso Tesini, violoncello

Approfondimento scientifico
di **Fabio Peri**
Luce nera: il fascino dell'oscurità

Georg Friedrich Haas

Quartetto n. 9

Prima esecuzione italiana

in collaborazione con
Civico Planetario Ulrico Hoepli
Comune di Milano

Biglietti € 5

Testi da pagina 163

venerdì 1° dicembre, ore 20
domenica 3 dicembre, ore 16

Auditorium di Milano

Orchestra Sinfonica

di Milano G. Verdi

Coro Sinfonico

di Milano G. Verdi

Erina Gambarini,

maestro del coro

Marco Angius, direttore

Mario Caroli, flauto

Maurice Ravel

La valse

Poema coreografico per orchestra

Salvatore Sciarrino

Libro notturno delle voci

per flauto e orchestra

Prima esecuzione italiana

Claude Debussy

Nocturnes

Trittico sinfonico
per coro femminile e orchestra

Maurice Ravel

Boléro

Il concerto del 1° dicembre
è preceduto alle ore 18
da un incontro con **Salvatore
Sciarrino e Marco Angius**
in occasione della presentazione
dei CD *Altri volti e nuovi 1,*
Altri volti e nuovi 2 (Decca)

in coproduzione con
Fondazione Orchestra Sinfonica
e Coro Sinfonico G. Verdi di Milano

nell'ambito del ciclo
"laVerdi festeggia"

Concerto in abbonamento
Biglietti € 36/27/21/16

Testi da pagina 157

Concerti, spettacoli
e approfondimenti

1 2

sabato 21 ottobre 2017
ore 15 e ore 18
Pirelli HangarBicocca

Waiting for the wind

Anteprima



Palermo, 2007
Foto di Tullio Puglia

Marco Angius, direttore
Mimma Campanale, coordinatrice
Daniel Gloger, controtenore
Matteo Cesari, flauto I
Chrissy Dimitriou, flauto II
Manuel Zurria, flauto III
Keiko Murakami, flauto IV
Bros Saxophone Quartet
Mario Marzi, sax contralto I
Antonio Felipe Belijar, sax contralto II
Gerard McChrystal, sax contralto III
João Pedro Silva, sax contralto IV
Jonathan Faralli, percussioni
Orchestra di flauti
Orchestra di sax

Salvatore Sciarrino (1947)
Un capitolo mancante (2016, 10')

per flauto
Commissione Milano Musica
con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung
Prima esecuzione assoluta

Studi per l'intonazione del mare (2000, 35')
con voce, quattro flauti, quattro sax, percussioni,
orchestra di cento flauti, orchestra di cento sax

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

in coproduzione con

SONG
SISTEMA
LUMBARDA

in collaborazione con

Pirelli HangarBicocca

Conservatorio
di Milano

FONDAZIONE
ANTONIO CARLO MONZINO



con il sostegno di

INTESA  SANPAOLO

ernst von siemens
musikstiftung

SIAE DALLA
PARTE
DI CHI
CREA

ILLUMINA

Un capitolo mancante (2016)

per flauto

Dentro al flauto si può introdurre, estranea, risonanza di canto.

Certo, il corpo di chi suona non è uno straniero per il proprio strumento; ma la voce non è solo fiato: è principale e diretto manifestarsi di una persona. E lo strumento, una macchina, non è forse oggetto di continua, intima confidenza da parte di chi lo suona? È un prolungamento fisico e della mente. Eppure quando la voce si immette nel flauto e tenta di sovrapporsi al suono, e canta, nel momento in cui suono e voce si identificano, allora lo strumento impazzisce, non regge l'interferenza, mostra un volto terrificante. Vibra in modo stridente durante l'accoppiamento mostruoso, si inarca come un serpente, imbizzarrisce come un cavallo. Un urlo risale dai miti antichi (ben oltre Medea) allorché gli Dei, tentando di elevare gli uomini dalla loro misera condizione finivano con incenerirli: troppo ravvicinato il contatto. Ardevano per amore – o li punivano perché non avevano compreso il privilegio loro concesso?

La pienezza non è mai stata una mia aspirazione. Basta accennare per comprendersi, un piccolo segno da solo è capace di trafiggere intelligenza e sensibilità.

Quando però la distanza tra noi e noi stessi aumenta, percepiamo diverso il nostro stesso lavoro.

La nuova prospettiva aggrega e divide le forme secondo un disegno sconosciuto o ignorato, o prima percepito indistintamente. I pezzi che ho dedicato al flauto si dispongono in una costellazione vasta e irregolare. Proprio tale complessità si fa rivelatrice di vuoti o assenze. Si tratta di tecniche volutamente evitate – per esempio il *frullato* che ho cominciato a usare quando la mania degli altri compositori era scemata. Talvolta mi chiedo perché escludere dal mondo il mondo. Un solo aspetto può mettere in discussione l'interezza di un cosmo?

L'urlo invoca i guardiani delle porte, del Makara dinanzi ai templi, pronti a ingoiarci come la soglia stessa. Ecco, così ora giunge quel pauroso fenomeno, l'urlo del flauto, viene a porre le sue drammatiche domande entro il mio cerchio d'invenzioni. Ascoltiamo quali risposte susciteranno, comprensibili o strane, se echeggeranno le pareti o le colline intorno – tacerà l'eco? Se di alcuna presenza si leggerà il profilo, o l'alito forte del deserto.

A Matteo Cesari, per l'assoluta sua dedizione al moderno. Presto vorrei, se gli occhi me lo permetteranno, presentargli un nuovo pezzo per il flauto solista. Sarà un grato dolce congedo?

Salvatore Sciarrino



Palermo, 2007
Foto di Tullio Puglia

Studi per l'intonazione del mare (2000)

con voce, quattro flauti, quattro sax, percussione, orchestra di cento flauti, orchestra di cento sax

1. Alle orecchie di chi apre la propria coscienza, il deserto si popola: sono le voci del silenzio intelligente.

Tutto è intonato, anche ciò che appare troppo vasto e indistinto. Come si intona il mare?

Partiremo da un'onda. Durante una calma giornata, tra azzurro e sole, sediamoci dinanzi a una pozzanghera. Sì, un'umile pozzanghera dove l'invisibile moto dell'aria, il vento, sta iniziando il suo lavoro. Comincia un'impercettibile deformazione del riflesso. Una lieve vibrazione si propaga all'immagine, ed ecco nascere minuscole onde: si moltiplicano, tornano indietro, scompaiono. Per subito rinascere.

Venti selvaggi. Onde smisurate. Mostruose caverne di spuma.

La loro furia si racconta a distanza. Terribile cosa starvi dentro o avere dentro sé il mare. Una tempesta si compone di infiniti tratti di vento. V'è un punto ideale da cui ascoltare?

Il vento comunica il messaggio del sole al mare, il mare a sua volta lo trasmette attraverso le onde. Esse sono una forma di comunicazione tra la superficie e il mondo dell'abisso.

Ogni cosa è onda: i ricordi, il tempo, l'energia, il battito del nostro sangue. Quanto al mare, il fenomeno rotatorio e insistente delle onde, si intona dunque alla musica delle sfere?

2. Questo progetto sorprendente fu in origine sollecitato dal Sacro Convento di Assisi, nel confluire di due circostanze allora imminenti: l'inaugurazione della Basilica Superiore dopo i crolli del terremoto del 1997, il Giubileo del 2000.

Il progetto, oggi riscattato da ogni occasione celebrativa, può mostrare con maggior forza le tematiche del suo canto: il viaggio come metafora esistenziale individuale e collettiva, il tema della solidarietà (che troppo sta divenendo estraneo alla nostra società).

Con tali momenti si integrano, a mo' di ritornello, le parole di San Francesco, alla ricerca di pietre per restaurare la sua chiesa.

La composizione è basata sull'infinito risponderci tra piccolo e grande.

V'è certo un lato spettacolare, offerto dal numero degli esecutori. Ma esso diviene secondario dinanzi al fiorire della musica o all'incanto dei giganteschi fenomeni acustici naturali quali si ottengono dal moltiplicarsi di minuscoli suoni. Pensate al fiume, al canto degli uccelli, ai grilli, al voci di un mercato, al traffico, alla pioggia, al fiume.

3. Impulsi, lame di suono, oggetti che s'infrangono. Parole affogate, squarci spigolosi, skyline urbano. Inferno notturno, contrapposto a un lungo momento più lirico, anch'esso notturno, memore ancora degli antichi salmi.

Spazio risonante, onde senza movimento, pochi eventi "accadono". L'orizzonte sospeso dei flauti trascolora lentamente in un battito appena percepibile, quando comincia a piovere.

Piovere? Sì, ascoltate, le gronde non riescono più a tenere l'acqua: l'incantesimo è compiuto. Durante la prima esecuzione, nell'afa pesante dell'estate, il pubblico alzava gli occhi verso le finestre, verso l'inaspettata frescura immaginaria. Come è possibile una tale memorabile suggestione?

La mia musica fa ascoltare la realtà in un modo nuovo. L'universo dei suoni è concepito come fosse vivente e non come un insieme pre-costituito di dati. L'ecologia dell'ascolto porta dunque i suoi frutti, ecco un esempio lampante di musica ambientalista. Ma a che serve questa pioggia? Serve a presentare un'inedita immagine di San Francesco: sue le parole del canto, ci pare di sentirlo sguazzare tra le pozzanghere, folle e felice.

Salvatore Sciarrino

Studi per l'intonazione del mare

Una città scintillante brucia i nostri occhi
quando passiamo il ponte con te faccia oscura.
Insieme abbiamo corso
sotto un milione di strade
le violente strade della notte.
Vieni da me fratello nelle veglie della notte
vieni come sempre sei venuto

traverso piazze e strade diceva:
chi mi dà una pietra avrà una ricompensa
chi mi dà due pietre avrà due ricompense
chi mi dà tre pietre avrà altrettante ricompense

i giorni si curvano come un'ombra
per udire il sospiro degli incatenati
sciogliere i figli degli uccisi

chi mi dà una pietra avrà una ricompensa
chi mi dà due pietre avrà due ricompense
chi mi dà tre pietre avrà altrettante ricompense.
Non ricorreva al linguaggio della sapienza

Salvatore Sciarrino

(da Thomas Wolfe, *Leggenda dei tre compagni, Pistis Sophia*)

Marco Angius

Ha diretto l'Ensemble Intercontemporain, la Tokyo Philharmonic, la London Sinfonietta, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, le orchestre del Teatro La Fenice, del Maggio Musicale Fiorentino, del Comunale di Bologna, la Verdi di Milano, l'Orchestra della Svizzera Italiana, l'Orchestra de Lausanne, l'Orchestra de Nancy, l'Orchestra di Padova e del Veneto, l'Orchestra della Toscana, l'Pomeriggi Musicali, la Luxembourg Philharmonie, il Muziekgebouw/Bimhuis di Amsterdam. Ha vinto il Premio Amadeus per *Mixtim* di Ivan Fedele (2007) e inciso oltre venti dischi con Stradivarius, tra cui *Luci mie traditrici* di Sciarrino, *L'imbalsamatore* di Giorgio Battistelli, *Die Schachtel* di Franco Evangelisti e *Pierrot lunaire* di Schönberg, *Abys* di Donatoni, *Die Kunst*

der Fuge di Bach/Scherchen, l'integrale per violino e orchestra di Ivan Fedele. Tra le produzioni liriche: *Kát'a Kabanová* di Janáček al Regio di Torino, l'inaugurazione della Stagione 2016/2017 della Fenice di Venezia con *Aquagranda* di Filippo Perocco (Premio Abbiati 2017), *Luci mie traditrici* (Berlino Staatsoper/Bologna) e *Aspern* di Sciarrino (La Fenice), *Jakob Lenz* di Rihm, *Don Perlimpin* di Maderna (Comunale di Bologna), *La volpe astuta* di Janáček (Accademia Nazionale di Santa Cecilia), *L'Italia del destino* di Luca Mosca, *Il suono giallo* di Alessandro Solbiati (Premio Abbiati 2016), *Gianni Schicchi* di Puccini e *Alfred Alfred* di Donatoni (Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto). Dal 2011 è direttore musicale e coordinatore artistico dell'Ensemble

Giorgio Bernasconi dell'Accademia Teatro alla Scala e dal 2015 è direttore musicale e artistico dell'Orchestra di Padova e del Veneto, formazione con la quale ha realizzato l'integrale delle *Nove Sinfonie* di Beethoven con OPV (Ludwig van Festival 2016), ha ideato e diretto il ciclo *Lezioni di suono* per Rai5, oltre a una nutrita serie di produzioni discografiche in progress. Nel 2017 ha diretto il *Prometeo* di Luigi Nono (Teatro Regio di Parma), ha inaugurato la Biennale Musica di Venezia 2017 con *Inori* di Stockhausen, e in ottobre ha diretto la *Medea* di Dusapin al Teatro Comunale di Bologna. È autore di libri e saggi sulla musica d'oggi tra cui: *Come avvicinare il silenzio* (Rai-Eri, 2007), *Del suono estremo* (Aracne, 2014).

Mimma Campanale

Nata nel 1990, comincia lo studio del pianoforte all'età di sei anni; vincitrice di numerosi concorsi a livello nazionale e internazionale, nel 2000 incide un CD per l'associazione musicale "Igor Stravinsky" di Bari con brani per pianoforte di compositori contemporanei. Studia canto con Giacomo Colafelice e partecipa a masterclass tenute da Bob Stoloff. Accanto agli studi musicali, nel 2012 si laurea in Psicologia presso l'Università degli Studi di Bari. Ha diretto l'Orchestra sinfonica del Conservatorio "N. Piccinni" di Bari; l'Orchestra "Amici della Musica" di Ruvo di Puglia, l'Orchestra Sinfonica del Conservatorio "U. Giordano" di Foggia, l'Orchestra di Padova e del Veneto, e collabora regolarmente, in qualità di direttore, con l'orchestra giovanile "MusicalInGioco" di Adelfia, nucleo afferente al Sistema delle orchestre giovanili in Italia. Ha debuttato nel teatro lirico dirigendo *Così fan tutte* di Mozart nel Teatro "U. Giordano" di Foggia. È stata assistente di Marco Angius per la messa in scena di *Luci mie traditrici* di Sciarrino al Teatro Comunale di Bologna.

Daniel Gloger

Il controtenore Daniel Gloger vanta oltre duecento prime assolute e si esibisce regolarmente in numerosi festival di musica contemporanea tra i quali Ultraschall Festival Berlin, MaerzMusik di Berlino, Berliner Festspiele, Musica Viva di Monaco, Klangspuren Schwaz, Festival d'Automne di Parigi, Musicadhoj di Madrid, Ultima Festival di Oslo e Warsaw Autumn. È solito collaborare in particolar modo con Lucia Ronchetti, Jennifer Walshe, Adriana Hölszky, Georg Friedrich Haas, Oscar Strasnoy, Bernhard Lang ed Enno Poppe. Tra le sue interpretazioni si ricordano il ruolo principale in *The Good God of Manhattan* di Adriana Hölszky (Schwetzingen SWR Festival, 2004, e Semperoper Dresden, 2005), oltre a Montezuma nell'omonima opera di Bernhard Lang a Mannheim nel 2010. Con successo ha preso parte alle prime assolute della trilogia di Georg Friedrich Haas, *Bluthaus* (2011), *Thomas* (2013) e *Koma* (2016) allo Schwetzingen SWR Festival. Ha cantato allo Staatstheater di Stoccarda (*Prima... Inwards* di Chaya Czernowin), alla Staatsoper di Berlino (*Lezioni di tenebra* di Lucia Ronchetti, *Geschichte* di Oscar Strasnoy), allo Staatstheater Saarbrücken e alle Wiener Festwochen, al Festival di Salisburgo e al Teatro Colón di Buenos Aires. Ha cantato nella prima mondiale di *Melancholia* di Haas all'Opéra National de Paris e successivamente alla Nye Opera Bergen, alla Norske Opera di Oslo, alla Graz Opera. Inoltre, Daniel Gloger si esibisce regolarmente nel "NACKT", un progetto solistico da lui sviluppato.

Matteo Cesari

(vedi p. 103)

Chrissy Dimitriou

Nata ad Atene, ha studiato flauto con Stella Gadedi al Conservatorio di Atene; grazie alle borse di studio Alexandra Trianti e Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, si è perfezionata al Royal Northern College of Music di Oxford con Peter Lloyd e Anders Ljungar-Chapelon, all'Ecole Normale de Musique di Parigi con Pierre-Yves Artaud, al Conservatoire National di Strasburgo con Mario Caroli e al Hogeschool Gent Conservatorium con Michael Schmid. Vive a Bruxelles dove collabora con Ictus Ensemble e la compagnia di danza Rosas. Grazie alla Alexander S. Onassis Foundation sta completando il PhD presso la Free University of Brussels.

Manuel Zurria

Nato a Catania nel 1962, vive a Roma dal 1980. Ha collaborato con alcuni tra i più importanti compositori italiani tra i quali Francesco Pennisi, Sylvano Bussotti, Aldo Clementi, Adriano Guarnieri, Franco Donatoni, Fabio Vacchi e Luca Francesconi. Di rilievo la sua collaborazione con Salvatore Sciarrino e Alvin Lucier. Ha ispirato un'intera generazione di compositori alla creazione di nuove opere: Yan Marez, James Saunders, Bernhard Lang, Toshio Hosokawa, Laurence Crane, Noah Creshevsky, Matthew Shlomowitz, Fausto Romitelli, Mary Jane Leach, Jacob TV, Luca Francesconi, Alvin Curran, Howard Skempton, Yoshihisa Taira, Stefano Scodanibbio e Salvatore Sciarrino hanno concepito lavori flautistici appositamente per lui. Nei primi mesi del 2008 ha pubblicato con l'etichetta Die Schachtel un triplo CD intitolato *REPEAT!* che rappresenta la summa delle sue esperienze, con lavori originali o trascritti per flauto ed elettronica in collaborazione con Arvo Pärt, Louis Andriessen, Tom Johnson e molti altri. Ha suonato per la Biennale Musica di Venezia, Pacific Music Festival (Sapporo-Giappone), Musica (Strasburgo), Beethovenhalle (Bonn), De Yjsbreker (Amsterdam), IRCAM - Festival Agora (Parigi), Rachmaninov Hall (Mosca), Temporada (Buenos Aires), Festival d'Automne (Parigi), Rikskonserten (Stoccolma), Takefu Festival (Giappone), Akademie der Künste (Berlino), MaerzMusik (Berlino), The Warehouse (Londra), Festival Archipel (Ginevra), Auditori (Barcellona), Musica Nova (Helsinki), Ultima (Oslo), Wien Modern, Gaida (Vilnius), MusikHaus (Vienna), Berliner Philharmonie (Berlino), Orestyadi di

Gibellina, Huddersfield Contemporary Music Festival, New Directions (Lulea-Svezia), Bartók Festival (Szombathely - Ungheria), Philharmonie (Lussemburgo), Centro Cultural São Paulo (Brasile). Nel 1990 è stato tra i fondatori di Alter Ego, uno dei gruppi di riferimento per la musica contemporanea in Italia. La sua discografia conta circa 40 tra CD e vinili per etichette quali BMG-Ariola, Ricordi, Capstone Records, EdiPan, Stradivarius, Die Schachtel, Mazagran, Mode Records, Megadisc, God Records, Atopus, Touch, Another Timbre.

Keiko Murakami

Keiko Murakami ha studiato con Keiko Honda e Tomoko Nozaka all'Università di Shimane in Giappone, conseguendo il diploma in didattica musicale. Si è poi trasferita a Parigi nel 2002 per continuare gli studi con Mario Caroli e Claire Gentilhomme, approfondendo la musica da camera con Armand Angster presso il Conservatorio di Strasburgo. Si è successivamente diplomata in teatro musicale alla Hochschule der Künste di Berna sotto la direzione di George Aperghis e Françoise Rivalland. Ha conseguito anche il Master in performance dell'Università di Strasburgo. Dal 2003 è flauto solista del Linea Ensemble, diretto da Jean-Philippe Wurtz, con cui ha partecipato alle prime di molte opere contemporanee. Come solista e in gruppi da camera, ha partecipato a molti festival in Europa, negli Stati Uniti e in Giappone, tra cui Huddersfield Contemporary Music Festival, International Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, Biennale Musica di Venezia, Festival Musica, Trans'art, Aspects des musiques d'aujourd'hui, Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano. Per Stradivarius ha pubblicato il disco *Atem Lied* per flauto basso. Ha inoltre inciso per Ricordi *Aura* per flauto solo di Emmanuel Nunes; per Stradivarius, con Ensemble Algoritmo, *Luci mie traditrici* e *Studi per l'intonazione del mare* di Salvatore Sciarrino, oltre al CD monografico di Daniele Bravi "Del vero e del falso".

Mario Marzi

Vincitore di numerosi concorsi nazionali e internazionali, ha tenuto concerti come solista con le più importanti orchestre sinfoniche, tra cui l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, le orchestre dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dell'Arena di Verona, del Teatro Comunale di Firenze, del Teatro la Fenice di Venezia, dell'Orchestra della Svizzera Italiana. Di particolare prestigio la sua ventennale collaborazione con il Teatro alla Scala di Milano e la Filarmonica della Scala sotto la direzione dei maggiori direttori tra cui Abbado, Bychkov, Chailly, Chung, de Burgos, Dudamel, Giulini, Harding, Maazel, Muti, Prêtre, Sawallisich, Sinopoli. Più volte scelto da Riccardo Muti in seno alla compagine scaligera per ruoli solistici, viene allo stesso modo invitato da Zubin Mehta per le tournée dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Numerose le partecipazioni ai maggiori festival musicali nazionali e internazionali tra cui Salisburgo, Atene, Madrid, San Pietroburgo, Città del Messico, Biennale Musica di Venezia, Accademia Filarmonica di Roma, Ravenna Festival. Gli sono dedicate alcune delle opere più significative destinate al sassofono contemporaneo. Ha inciso per le case discografiche BMG, Sony Classic, EMI, Edipan, Stradivarius, Agorà. Docente di sassofono al Conservatorio "G. Verdi" di Milano, tiene corsi di perfezionamento e masterclass in tutto il mondo. Membro di giuria nelle maggiori competizioni per sassofono, fra cui quella di Dinant nel 2010, è responsabile per l'Italia della Gerry Mulligan Publisher. Il suo libro // *Saxofono* (Zecchini Editore) è stato pubblicato nel 2009.

Antonio Felipe Belijar

Nato a Madrid nel 1978, si è diplomato al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid ottenendo il "Premio de Honor Fin de Carrera de Saxofón". Successivamente ha studiato e seguito corsi di perfezionamento con Claude Delangle, Jean-Marie Londeix, Nobuya Sugawa, Arno Bornkamp, Serge Bichon ed altri. È professore di sassofono al Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha. È membro del quartetto di sassofoni "Octavia" ed è membro e direttore musicale del gruppo "Sax Antiqua". Ha tenuto concerti e masterclass in Spagna, Germania, Italia, Francia, Regno Unito, Slovenia, Olanda, Danimarca, Argentina, Polonia, Portogallo, Stati Uniti e Canada. Nel 2005 ha collaborato con Karlheinz Stockhausen per la registrazione di *Knabenduettt* assieme a Julien Petit, nell'ambito del progetto di registrazione dell'opera completa del compositore tedesco iniziata nel 1991 e diretta

dal maestro stesso. Ha al suo attivo più di trenta prime esecuzioni mondiali come solista e in diverse formazioni. Ha ricevuto numerosi premi ed è stato tra i quattro sassofonisti selezionati per la prima edizione del "Tremplin - Jeunesse Selmer" (2002/2003), progetto con il quale l'importante fabbrica francese si propone di premiare con una borsa di studio quattro musicisti scelti a livello europeo. Ha suonato con numerose orchestre, con direttori quali David Sallón, Esa-Pekka Salonen, Donald Runnicles e Christoph Eschenbach. Affascinato dalla letteratura per violino, si dedica anche a trascrivere ed interpretare con il sassofono soprano pezzi importanti del repertorio per questo strumento.

Gerard McChrystal

Originario di Derry, Irlanda del Nord, nel 1987 debutta con la RTE Concert Orchestra suonando il concerto di Dubois in diretta TV. Ha lavorato con Philip Glass, The Smith Quartet, il chitarrista Craig Ogden, i percussionisti dell'Ensemble Bash, il Soweto String Quartet, il tenore Tommy Smith, Liam O'Flynn e il gruppo vocale *Anuna*. Si è esibito in 35 paesi tra cui Stati Uniti, Cina, Sud Africa, Indonesia, Azerbaijan, Corea, e in tutta Europa. Ha inciso dischi con la BBC NOW, Ulster Orchestra, London Music, il chitarrista Craig Ogden, The Smith Quartet, Yan Pascal Tortelier. Le orchestre con cui ha lavorato includono: Philharmonia, BBC Scottish Symphony Orchestra, BBC Concert Orchestra, Orchestra Sinfonica Nazionale d'Irlanda, Staatsorchester di Stoccarda e Orchestra del San Francisco Ballet. Il suo album *Aria* è stato riconosciuto come uno dei migliori CD di musica classica del 2011 da Classic FM ed è stato scelto come David Mellor's Connoisseur's Choice. Il suo nuovo programma *InterFuse* per sassofono ed elettronica ha vinto due premi dell'Arts Council. Il nuovo lavoro, *Mid-term Break*, gli è stato commissionato in memoria del poeta Seamus Heaney. È stato invitato ad essere parte della giuria di numerosi concorsi internazionali tra cui il Concorso Royal Overseas League di Londra e il 5° Adolphe Sax International Saxophone Competition, che si è tenuto a Dinant nel 2010.

João Pedro Silva

Nato a Palmela, in Portogallo, ha iniziato gli studi musicali presso la Sociedade Humanitária Filarmónica di Palmela e si è specializzato in Music Performance e Pedagogia Musicale presso la Scuola Superiore di Musica di Lisbona con José Massarão. Ha inoltre studiato sassofono con Alberto Roque e Pedro Moreira, frequentando masterclass e seminari con Daniel Deffayet, James Houlik, Jean-Marie Londeix, Claude Delangle, Jean-Yves Formeau, Henk Van Twillert, Vincent David, Carlos Martins e Jerry Bergonzi. Ha vinto diversi concorsi di sassofono in Portogallo e all'estero. Ha suonato con alcune tra le più importanti orchestre portoghesi, esibendosi anche come solista, collaborando con direttori quali Eric Stearn, Alain Guingal e Wayne Marshall. È membro del Bros Quartet, Artemsax Quartet, L.U.M.E. - Lisbon Underground Music Ensemble and Fusion Out (musica per sassofono, fisarmonica, elettronica e video), con i quali si è esibito in Portogallo e all'estero, e con cui ha pubblicato diversi CD. È direttore musicale e artistico del Metropolitan Saxophone Ensemble, con il quale ha registrato un CD di nuove musiche originali portoghesi. È professore di sassofono e musica da camera alla Scuola Musicale Metropolitana di Lisbona e al Conservatorio di Palmela. Spesso invitato a tenere masterclass e workshop, è il direttore artistico del FISP - Festival Internacional de Saxofone di Palmela.

Jonathan Faralli

Compie gli studi musicali in percussione e composizione presso il Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze, si perfeziona prima allo Sweelinck Conservatorium di Amsterdam e poi a Strasburgo, con Les Percussions de Strasbourg. Si laurea in Sociologia dell'Educazione presso l'Università degli Studi di Firenze e si diploma in didattica della musica presso il Conservatorio di Fermo. Dal 1980 ha collaborato con le più prestigiose orchestre italiane ed europee, tra cui l'Orchestra della Toscana e quella del Maggio Musicale Fiorentino, suonando nella sale e nei principali festival internazionali. Dal 1993 al 1996 ha fatto parte del gruppo Les Percussions de Strasbourg e collabora con altri numerosi ensemble, tra cui l'European Music Project, Modern Times Duo, Richard Galliano, I Virtuosi di Mosca, Musicatreize. Collabora con Tempo Reale, centro di ricerca, produzione e didattica musicale fondato da Luciano Berio. Numerosi CD e DVD testimoniano la sua attività solistica e cameristica, con masterclass e concerti in tutti i continenti, e con collaborazioni con importanti compositori, tra cui Luciano Berio, John Cage, Franco Donatoni, Iannis Xenakis, Salvatore Sciarrino e altri, molti dei quali gli hanno dedicato i loro lavori.

Orchestra di flauti Diego Collino, coordinatore Manuel Zurria, tutor

Acca Alessio
Albert Elisabetta
Alushi Uesli
Andriano Chiara
Aronne Roberto
Augelli Curci Sonia
Ballardini Benedetta
Barsanti Antonio
Bellucci Andrea
Biocotino Gianni, docente
Bodecchi Edi
Bove Paolo
Bracci Maria
Brevi Maria
Campedelli Erica
Cantamessa Mariacarla
Carioni Isabella
Carrara Irene
Cassi Michela
Cavazzana Giuditta
Ceccato Sara
Ciccarelli Simone
Cottica Dario
Cristiani Nicolò
Crosta Giulia
Cuna Gabriela Clelia
Cunego Alice
D'Alessandro Paola
Del Grande Lorenzo
Delogu Cristina

Di Gaetano Sofia Linnea
Du Haowei
Fazzini Lorenzo
Ferraresi Marcella, docente
Fiorattini Luca
Gaetano Alberto
Genna Caterina
Gheri Francesca
Giocondo Anita
Giuliani Miriam
Guida Fabiola
Gulli Donatella, docente
Labidi Narmine
Longo Clara
Lussignoli Francesco
Mancin Anita
Mancin Isabella
Mancuso Francesca
Mangiacotti Carlo
Maria Concetta Immacolata
Martinez Arias Natalia
Mature Chiara
Messina Lorenzo
Milanese Ivan
Momicilovic Gaja
Montrucchio Rosalba, docente
Muzio Marta
Nallbani Sara
Niro Roberto Antonio
Nuccini Gianluigi

Orchestra di sax Mario Marzi, coordinatore Daniele Comoglio, tutor

Amato Isabellangela
Bardelli Filippo
Battistini Martina
Baù Andrea
Bazzigalupi Sara
Bellagamba Simone
Bellido Elias Eliseo
Bondavalli Giada
Bonetti Manuel
Borghi Matteo
Borin Jacopo
Borrelli Vittoria
Brusaferrò Marco
Castellano Salvatore
Cazzaniga Enrica
Cecchetto Nicola
Cialli Orlando
Colossi Marcello
Corsi Francesca
Crescimbeni Leonardo
Daga Martina
Dal Vignale Davide
De Filippis Luca
De Rossi Giorgia
Defays Thibault
Del Prete Angela
Dominicis Francesco
Donadini Mauro
Ferra Paolo
Fidenti Giulia

Fontanella Alessandro
Fornaciari Vanessa
Franzoni Gabriele
Galibariggi Iris Soledad
Galvani Alicia
Garzonio Mirco
Giacardi Lorenza
Giancaspro Adriana
Giuliano Cinzia
Giovannelli Michelle
Giuffredì Francesco
Gomelli Vittoria
Grasso Federico
Greco Gioele
Guadagno Vanessa
Ji Yuanhao
Juncos Alessandro
Khromalov Artur
Laszlo Fruzsina Reka
Levato Giuseppina, docente
Lohin Denys
Lussignoli Andrea
Maj Gabriele
Manzoni Manuel
Marcone Francesca
Margolfo Matteo
Mazzali Francesco Paolo
Micci Chiara
Miceli Salvatore Alessandro
Milesi Antonio

Omini Cecilia
Orlando Alessandro
Pagano Marco Francesco
Paiano Simone
Pignolo Michele
Pintor Matilde
Pirota Gregoriana
Pompilio Gianmarco
Pugno Michele
Quaggetto Arianna
Ravasi Arianna
Resta Giulio
Rigatto Francesca
Salpietro Alessio Daniele
Sanità Alice
Sbalchiero Anna
Sironi Mauro, docente
Spadari Ginestra Maria
Stamerra Ilaria
Terenzio Paola Francesca Antonella
Timpano Giovanni
Tinti Erica
Ugolnikova Anastasia
Valsecchi Simona, docente
Vatovec Matteo
Vergamini Silvia, docente
Vicario Valentina
Villa Bianca
Volpi Camilla
Voltoini José Daniel

Moretti Giada
Moretto Lorenzo
Mornelli Giacomo
Palumbo Simone
Pignataro Giuseppe
Poletti Lorenzo
Postveca Ilie
Primon Mattia Cesare
Puget Olivier
Raffo Gianluigi
Redana Davide
Ronzio Francesco Pietro
Rossi Francesco
Russo Marco
Sarło Kristian
Savioli Riccardo
Savitter Annamaria
Savoldi Flavio
Setti Eoin
Signorelli Marco
Sorrentino Maria Giorgia
Spoto Vincenzo
Suarez Isabel
Uribe Chancafe Luis Angel
Verduri Arianna
Yuanfeng Yu
Zanoni Giulia

Inaugurazione**Per ricordare Luciana Pestalozza e Claudio Abbado**

Filarmonica della Scala
Tito Ceccherini, direttore
Anna Radziejewska, soprano

Robert Schumann (1810–1856)

Manfred, Ouverture in mi bem. min. op. 115 (1848/51, 12')
 (rev. di G. Mahler)

Salvatore Sciarrino (1947)

La nuova Euridice secondo Rilke (2015, 30')

per voce e orchestra

I
 II (Inno)

*

Béla Bartók (1881–1945)

Il Mandarino meraviglioso op. 19 (1927, 30')

Allegro

Maestoso

Tempo di valse

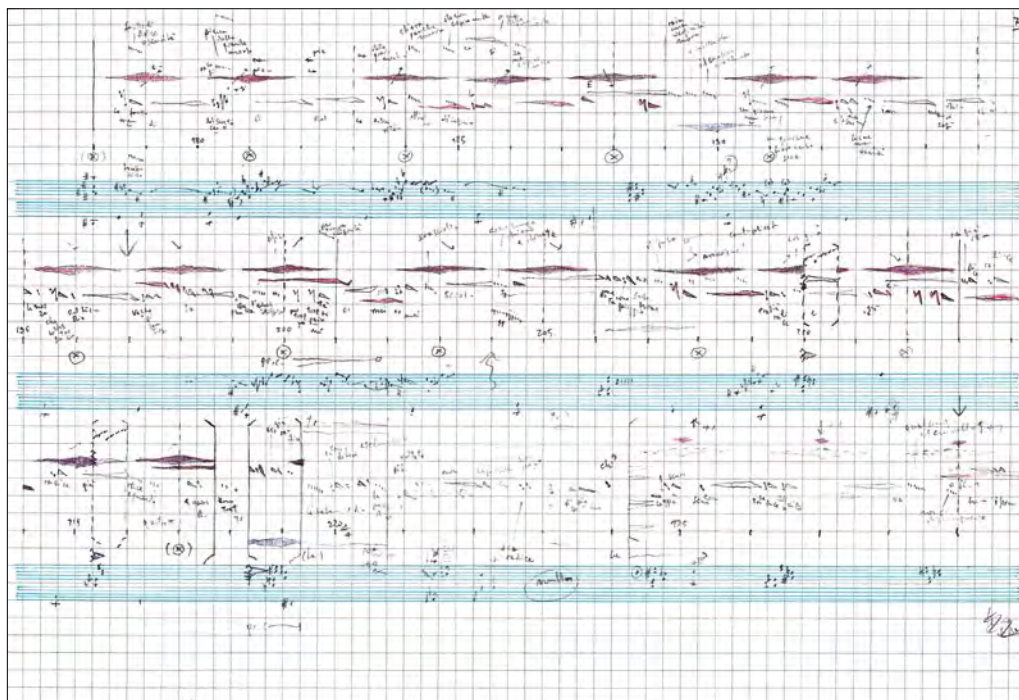


Diagramma per *La nuova Euridice secondo Rilke*
 Collezione Salvatore Sciarrino,
 Fondazione Paul Sacher, Basilea
 (per gentile concessione)

In collaborazione con RAI-RadioTre
 (Trasmissione in diretta)

in coproduzione con

TEATRO ALLA SCALA

FILARMONICA DELLA SCALA

con il sostegno di

INTESA  SANPAOLO

Byron aveva concepito il suo *Manfred* (1816-17) come “mental theatre”, non destinato alla rappresentazione; ma Schumann nel 1848 sentì l'esigenza di scrivere delle musiche come libera risposta alle suggestioni di alcune scene, senza alcuna prospettiva concreta di esecuzione. Sapeva bene che questo suo lavoro non rientrava in alcun genere consueto: a Liszt scrisse il 5 novembre 1851: «Non si dovrebbe annunciarlo al pubblico come opera o Singspiel o melologo, ma come poema drammatico con musica». Liszt diresse la prima esecuzione a Weimar nel 1852.

In Byron il tenebroso e fatale protagonista, che porta in sé l'inquietudine inappagabile di Faust e la ribellione di Prometeo, evoca spiriti e apparizioni per cercare pace e oblio da un rimorso e da una disperazione insopportabili. Non sappiamo come ha perduto l'amata Astarte, e di quali colpe “innominabili” si è macchiato. Invano un abate alla fine tenta di convertirlo ed è testimone della sua stoica morte, da solitario che rifiuta orgogliosamente sia i conforti della religione che le offerte di potenze infernali.

In Schumann la celebre Overture fa subito comprendere in quale dimensione visionaria e interiorizzata siano trasferiti gli angosciati interrogativi e la lacerante disperazione del testo, in una prospettiva molto personale di accostamento a Byron, il cui nichilismo eroico e radicalismo negativo era estraneo al compositore. L'Overture fu l'unica tra le musiche per *Manfred* ad avere normale circolazione, e fu universalmente considerata (da Brahms e Hanslick, ma anche da Wolf) uno dei vertici della produzione orchestrale di Schumann, una straordinaria sintesi della sua visione del poema drammatico byroniano. È in forma sonata, con introduzione lenta: si è soliti riferire il primo tema a *Manfred*, e ad Astarte il secondo gruppo tematico, più ampio e dai confini meno definiti. Questo materiale tematico presenta caratteri diversi e tuttavia è legato dall'intenso cromatismo e dal fatto che in buona parte deriva dalla complessa elaborazione di piccole cellule, già presenti nella introduzione lenta iniziale. L'articolazione stessa dell'esposizione, dello sviluppo (prevalentemente basato su elementi del secondo gruppo

tematico), della ripresa e della coda, pur chiaramente riconoscibile, evita cesure nette. Tale peculiare continuità, i frequenti trapassi maggiore-minore, il cromatismo, l'arditezza della ricerca armonica riflettono con la massima intensità la tensione, l'incessante inquietudine, l'anelito che caratterizzano la personale visione di Schumann del tormento del solitario eroe byroniano.

Composta nel 2014, *La nuova Euridice secondo Rilke* per voce e orchestra ebbe la prima esecuzione a Roma con Barbara Hannigan e l'Orchestra di Santa Cecilia diretta da Antonio Pappano, il 28 marzo 2015. Il testo, tradotto in italiano dal compositore, comprende due poesie di Rilke, una delle più affascinanti delle *Neue Gedichte* (1907), *Orpheus, Eurydike, Hermes*, scritta a Roma nel 1904, e *An die Musik* (11-12 gennaio 1918), uno dei momenti chiave nel complesso rapporto di Rilke con la musica, accostato all'altra poesia, come “inno” conclusivo. Racconta Sciarrino di aver pensato ai due tempi dell'Ottava di Mahler, dove l'inno *Veni Creator*, che precede la scena finale del *Faust*, gli sembra un'invocazione e quasi un momento rituale preparatorio alla grande scena successiva. Nella *Nuova Euridice* l'ordine è rovesciato e l'inno viene dopo, quasi un ringraziamento alla Musica per il miracolo della drammaturgia.

Il titolo del lavoro di Sciarrino pone in evidenza uno degli aspetti più originali del testo di Rilke: la definizione della “nuova” condizione di Euridice, che appartiene ormai alla morte e in essa assorta non prova alcun dolore per la definitiva sconfitta di Orfeo nel tentativo di riportarla in vita. In Virgilio, come poi in Ovidio, Euridice pronuncia solo poche parole struggenti nel momento del distacco definitivo: segue questi modelli anche Alessandro Striggio nel libretto per Monteverdi, mentre nel libretto di Calzabigi per Gluck (1762) Orfeo è quasi costretto a voltarsi per le proteste e l'inquietudine della sposa. Loquace come in Calzabigi, o quasi silenziosa, nella tradizione anteriore a Rilke, Euridice è in ogni caso uguale a quella che era in vita, consapevole e partecipe di ciò che sta accadendo; ma Rilke ce la mostra ormai al di là di ogni strazio, in

una nuova esistenza, immemore del consorte e della vita passata. Così, quando Ermes addolorato annuncia che Orfeo ha rotto la legge voltandosi, «non capì nulla e disse piano: Chi?». Nel suo lento, solitario incedere «era già radice [...] malcerta, mite e priva di impazienza». Di Orfeo, Rilke mostra solo l'inquietudine angosciosa, l'ansia incontrollabile di non avvertire dietro di sé l'incedere lento, lieve e silenzioso di Euridice accompagnata da Ermes. Non ne vediamo mai il volto: alla fine quando si gira, è una figura in controluce, «il cui volto non si distingueva». E non può vedere Euridice che subito si è girata per tornare indietro, seguita dal dio addolorato. L'inconoscibile, la morte, si è sottratta allo sguardo di Orfeo.

Sciarrino è giunto a confrontarsi con questo testo dopo avere approfondito in sempre nuove esperienze lo «stile vocale d'invenzione, con nessun passato alle spalle» che aveva definito soprattutto a partire da *Perseo e Andromeda* (1990) e che caratterizza compiutamente *Luci mie traditrici* (1996-98) e le successive opere teatrali o vocali da camera. Di volta in volta in uno spazio-tempo nuovo e sospeso, estraneo alla dimensione armonica, si generano gli intervalli, «quasi tentacoli nel vuoto» (Sciarrino), in una dimensione stilizzata e inconfondibile.

Nella *Nuova Euridice* la vocalità ha rilievo assoluto; ma non è meno decisivo il suo rapporto con gli interventi degli strumenti. La scrittura strumentale, spesso rarefatta, sempre essenziale (caratterizzata dalla costante reinvenzione del suono e di tecniche strumentali di Sciarrino) è inseparabile dalla voce nel creare la drammaturgia del pezzo, il succedersi delle situazioni, la definizione di zone di calma, o di attesa, o di tensione. Nella linea vocale si nota a tratti il ricorrere di brevi cellule (talvolta riprese dagli strumenti), che si ripetono uguali o con sottili varianti all'interno della sezione in cui appaiono.

Del testo rilkeano la voce si appropria con significative ripetizioni, tra indugi e accelerazioni improvvise. Alle accelerazioni spesso può servire la tecnica che nello stile vocale di Sciarrino corrisponde al “recitativo”: far scivolare rapidamente le sillabe (talvolta anche numerose) all'interno di un intervallo di seconda

(tono o semitono). Gli indugi si legano alle ripetizioni di parole, che trasformano il testo: è anche un modo per farlo percepire più chiaramente e per sottolineare alcuni aspetti, per leggerlo spostando l'attenzione su determinati vocaboli. Un solo esempio: essenziale nell'intera poesia di Rilke è il verso 82 che definisce nel modo più breve la nuova condizione di Euridice, «Sie war schon Wurzel» (Era già radice). Ascolteremo come vengono intonate queste parole. Di radici si parla però anche all'inizio, descrivendo la «strana miniera delle anime», dove «fra radici sgorgava il sangue». Il compositore sottolinea già questa prima apparizione del vocabolo.

Il Prologo orchestrale, “Agitato”, sembra evocare l'ansia di Orfeo, e infatti le figurazioni di questa pagina si ritrovano (nella voce e negli strumenti) nella descrizione della furia di Orfeo. Dopo il breve prologo la voce inizia sola, “Calmo”, la descrizione del paesaggio in cui avanzano Orfeo, Euridice, Ermes. Impossibile descrivere la ricchezza di sfumature create dall'orchestra; ma una svolta evidente si ha già quando si parla del sentiero e ancor più quando il tempo diviene “Più mosso” e l'ansia di Orfeo, che non si sente seguito, diviene protagonista del testo e della musica. Ritroviamo le figurazioni del prologo quando si parla dello sguardo di Orfeo che «correva avanti come un cane».

In termini molto schematici (e riduttivi) si può indicare una nuova svolta netta a «Eppure venivano» (“Meno mosso, come prima”). Appaiono ora Ermes ed Euridice, «lei, la tanto amata». Al dio, Rilke dedica solo cinque versi (e Sciarrino ne omette un paio, perché nella sua ricerca di una “drammaturgia scattante” non è essenziale che si parli del petaso e del caduceo). Su Euridice assorta nella morte, immemore, sulla sua verginità nuova e intoccabile, offesa quasi dal lieve tocco del dio, Rilke si sofferma per 36 versi (sui 95 complessivi, da 47 a 82). Qui il compositore compie sul testo i tagli più ampi, anche di cinque e poi quattro versi consecutivi: è una scelta di concisione drammaturgica, legata alla tensione che pervade queste pagine, dove l'orchestra dilaga fin quasi a “seppellire” la voce. Essa è quasi soffocata, a riflettere la condizione di Euridice “già

radice”, il suo stato mentale informe. Quando si giunge alle parole essenziali, «era già radice», il compositore le ripete più volte e le collega direttamente, senza cesure, al verso successivo, con cui le intreccia. Il testo cantato diviene quindi (indico con il segno / le interruzioni, le pause della voce superiori a un ottavo): «Era già radice,/ era già/ era già/ era già radice/ radice/ già radice. E quando a un tratto, / e quando / a un tratto,/ era già radice, / la trattenne il dio/ e con dolore esclamando le parole disse: / Si è voltato-/ non capì nulla, era già radice, nulla/ e disse piano: Chi?».

La breve sezione conclusiva porta a una chiusa sommessa, in pianissimo. Segue, “Diafano” l’inno alla musica, che Sciarrino volle comporre per primo («Era un’operazione piuttosto delicata, scrivere un inno senza retorica. Quindi ho voluto togliermi questa preoccupazione come prima cosa», ebbe a dire il compositore a Gianluigi Mattiotti, che lo cita nel testo di presentazione della prima esecuzione). Determinanti in questo congedo rituale gli sfondi creati dagli armonici degli archi, punteggiati da rari interventi dei fiati.

La composizione del *Mandarino meraviglioso* (o meglio, come vedremo, miracoloso), “phantomima” su testo del drammaturgo Menyhért Lengyel (1880-1974), fu nelle linee essenziali compiuta tra l’ottobre 1918 e il maggio 1919; ma l’orchestrazione fu iniziata nel 1923, la prima rappresentazione ebbe luogo a Colonia il 27 novembre 1926, e la partitura fu poi oggetto di ulteriori ritocchi fino al 1931. Questo capolavoro, concepito in anni drammatici, tra il crollo dell’impero asburgico, la breve esperienza rivoluzionaria della repubblica di Béla Kuhn (cui Bartók aderì) e l’avvento al potere dell’ammiraglio Horthy, trovò diffusione adeguata solo dopo il 1945, in concerto e come balletto (Milloss ne fu il primo coreografo alla Scala il 12 ottobre 1942; scene e costumi di Enrico Prampolini).

Traduciamo il riassunto premesso all’edizione completa della partitura: «In una miserabile stanza di periferia tre furfanti costringono una ragazza ad adescare uomini che essi vogliono derubare. Un anziano signore ormai in miseria e un giovane timido, che si sono lasciati attirare, vengono messi alla porta come pezzenti. Il terzo ospite è il Mandarinino, una strana figura. La ragazza cerca danzando di sciogliere la sua spaventosa immobilità, ma fugge inorridita quando egli cerca timidamente di abbracciarla. Dopo un furioso inseguimento il Mandarinino la prende, e allora i tre vagabondi balzano fuori dal loro nascondiglio, derubano il Mandarinino e cercano di soffocarlo sotto dei cuscini. Ma egli si risollewa e guarda con intenso desiderio la ragazza. Lo trafiggono allora con una spada: barcolla, ma il desiderio è più forte delle ferite, ed egli si getta sulla ragazza. Lo impiccano, ma non può morire. Solo quando lo staccano dalla corda e la ragazza lo prende tra le braccia, le ferite cominciano a sanguinare e il Mandarinino muore».

Il Mandarinino non è «meraviglioso», ma «miracoloso». La parola «csodalátos» corrisponde al tedesco «wunderbar» (che può essere tradotto in entrambi i modi); ma «meraviglioso» o «merveilleux» non fanno capire la natura “autre” del personaggio, della sua irruzione prodigiosa, “miracolosa”, nella quotidianità di un mondo cittadino corrotto e caotico, violento e crudele.

Nella partitura si esaltano gli aspetti visionari della poetica bartokiana. Le due esperienze teatrali precedenti *Il castello del principe Barbablù* e *Il principe intagliato nel legno* si collocavano in una sfera senza tempo, lontana da ogni quotidianità e densa di simboli. La cupa ambientazione del *Mandarino* risente del mutato clima dell’immediato dopoguerra; ma non comporta alcun realismo da cronaca nera. Con la sua misteriosa, radicale estraneità il protagonista, che non può morire finché non ha appagato il desiderio destato in lui dalla ragazza,

diventa simbolo della forza elementare, naturale dell’istinto sessuale. Si ritrova la tematica bartokiana della libera forza della natura, così che non è difficile accostare il messaggio simbolico del *Mandarino* a quello della *Cantata profana*, la fiaba dei figli di un cacciatore che divengono cervi e rifiutano di ritornare alla normalità del mondo umano, preferendole la libertà del loro nuovo stato naturale.

Nel percorso di Bartók la musica del *Mandarino* rappresenta ovviamente un momento assai diverso da quello della *Cantata profana*. Vi convergono le esperienze compiute nel decennio precedente e l’attenzione allo Stravinsky del *Sacre*. Bartók raggiunge culmini di tensione allucinata, evoca atmosfere magiche, inquietanti, addensa armonie e contrappunti particolarmente complessi, spingendosi ad ardite ambiguità tonali, che insieme al parossismo ritmico e alle intuizioni timbriche concorrono a determinare un clima di incandescenza visionaria. Ma l’ardito allargamento della tonalità non cancella l’esistenza di centri tonali, e la tensione incessante, la rigorosa compattezza della partitura del *Mandarino* non contraddicono una chiara disposizione a pezzi separati, corrispondenti ai singoli episodi. La forza evocativa, l’evidenza scenica e gestuale si definiscono all’interno della musica con eccezionale pregnanza. La struttura si regge su una complessa rete di relazioni tematiche e presenta un disegno quasi simmetrico intorno alla scena centrale, quella in cui il Mandarinino insegue la ragazza in preda a un incoercibile impulso erotico: tre, di crescente lunghezza, sono le scene di adescamento precedenti (tutte aperte dal clarinetto solo) e tre poi gli assalti degli assassini del Mandarinino. Nella scena centrale il Mandarinino rompe l’enigmatica, spaventosa fissità della sua prima apparizione e si lancia in un selvaggio inseguimento di trascinate violenza, una sorta di fugato su un ossessivo andamento ostinato.

Paolo Petazzi

La nuova Euridice secondo Rilke

I (Recita)

Era la strana miniera delle anime.
Quasi vene d’argento andavano
silenti per il buio. Fra radici
sgorgava il sangue che poi giunge ai vivi,
e pesante al buio come porfido pareva.
D’altro nulla era rosso.

V’erano rocce là
boschi irreali. Ponti sul vuoto
e quel vasto, grigio, cieco stagno
sopra il suo lontano fondo, sospeso
come cielo di pioggia su un paesaggio.
E fra prati, mite e piena di pazienza,
appariva la striscia pallida dell’unica strada,
lunga tela stesa a scolorire.

Per quest’unica strada essi venivano.

Avanti l’uomo, agile nel mantello azzurro,
muto, impaziente guardava innanzi a sé.
Il suo passo senza masticare divorava
la strada a grandi morsi; le sue mani
rigide, serrate pendevano
ignare ormai della leggera lira
cresciutiagli a sinistra come tralci
di rosa dentro un tronco d’olivo.
E i suoi sensi eran come divisi:
lo sguardo intanto correva avanti
come un cane,
si voltava, veniva e sempre di nuovo lontano
aspettando fermo sulla prossima curva.
L’orecchio indietro come resta un odore.
Talvolta gli sembrava di sentire
il passo di quegli altri due,
che dovevan seguirlo tutta questa salita.
Poi di nuovo era solo l’eco
dei suoi passi, e il vento del mantello
alle sue spalle.

Ma diceva a se stesso: essi verranno, sì;
a voce alta, e si sentiva spegnere.
Eppure venivano. Potesse
un po’ girarsi, li avrebbe visti,
entrambi i silenziosi, che lo seguivano:

il dio del cammino, del messaggio lontano,
il palpito dell’ali alle caviglie,
e affidata alla sua mano sinistra: lei.

II (Inno)

La tanto-amata, che mai pianto venne
più da una lira che da lamentatrici;
che divenne un mondo di pianto, in cui
tutto di nuovo era presente;
e intorno a questo mondo tutto di pianto
così come intorno all'altra terra un sole
si volgeva e uno stellato silenzioso cielo,
cielo-in-pianto di astri sfigurati-:
questa tanto-amata.

Ma ora andava per mano di quel dio,
il passo stretto in lunghe bende da morto,
malcerta, mite e priva di impazienza.
Come un frutto di dolce oscurità,
così era piena della grande morte,
ch'era anche nuova, da non capire nulla.
Era in una verginità nuova
e intoccabile; il suo sesso era chiuso
come un giovane fiore verso sera,
e le sue mani ormai immemori così
delle nozze, che lo stesso tocco del dio
lieve, che silenzioso all'infinito la guidava,
l'avrebbe offesa per troppa intimità.

Ormai era sciolta come lunga chioma
e donata come pioggia sulla terra
e diffusa come centuplicata provvista.
Era già radice.

E quando a un tratto
la trattenne il dio e con dolore esclamando
le parole disse: Si è voltato-:
non capì nulla e disse piano: Chi?

Ma laggiù, scuro contro la luce dell'uscita,
stava qualcuno, il cui volto
non si distingueva. Lui fermo vide,
come sulle tracce di un sentiero erboso,
con sguardo afflitto il dio dei messaggi
zitto girarsi, per seguir la figura
che già tornava sulla stessa via,
il passo stretto in lunghe bende da morto,
malcerta, mite e priva d'impazienza.

(da *Orpheus Eurydike Hermes*,
Rainer Maria Rilke, *Neue Gedichte*, 1907/08,
traduzione di Salvatore Sciarrino)

Musica: respiro delle statue. Forse:
silenzio delle immagini. Tu lingua
ove le lingue
finiscono. Tu tempo
perpendicolare sulla direzione
dei cuori che passano.

Sentimenti per chi? O tu mutazione
dei sentimenti in cosa? -: in paesaggio udibile.
Tu straniera: Musica. Tu spazio del cuore
cresciuto oltre noi. Il più intimo nostro
che, superandoci, spinge a uscire –
sacro iddio:
poiché l'intimo ci avvolge
come la nostra più visitata lontananza,
come altro
lato dell'aria:
pura,
immensa,
non più abitabile.

(Rainer Maria Rilke, *An die Musik*,
Monaco, gennaio 1918,
traduzione di Salvatore Sciarrino)

La nuova Euridice secondo Rilke (2015)

per voce e orchestra

Evocando il mito inaugurale del melodramma, questa parola *nuova*, insieme al progetto dichiara la volontà che lo muove; opera su opera, ho formato un repertorio che si è diffuso. Ho proposto uno stile vocale d'invenzione, con nessun passato alle spalle: oggi esso continua ad affacciarsi verso prospettive un tempo non pensabili.

Non trovo alcun ricordo di come adolescente m'imbattessi in Rilke. Mi riaccostai a lui per la complicità di un libricino ricevuto da Nono, generoso anche nelle dediche. Durante una prova a Firenze, mi portò *Il Diario Fiorentino*, uscito fresco fresco: nel risvolto scrisse il segno d'infinito che univa le nostre amicizie e le prime esecuzioni; a Nono piaceva che Rilke lo guidasse nelle passeggiate di quei giorni. Mentre cominciamo a studiarne sistematicamente le poesie, si resero necessari tali continui confronti con i testi originali che, poco dopo l'83, finii col tentare singole versioni di *Sonetti a Orfeo*.

Non ero uno scrittore (ora lo sono mio malgrado) e sarebbero passati quasi trent'anni di corteggiamento prima ch'io ponessi mano a *Orpheus*, *Eurydike*, *Hermes* per musicarla. E la tradussi.

La cantata ora è pronta e non riporta integralmente i versi. Durante la composizione son stati adattati alla drammaturgia scattante che sempre inseguo; quindi limitate riduzioni, neppure previste all'atto di iniziare, ma anche ritorni e simmetrie provocate. E in fondo, a sigillare il lavoro, ha breve posto un secondo movimento, un congedo rituale (l'inno *Alla Musica*).

Secondo la tradizione, Orfeo perde due volte la sua donna. Egli infrange i patti sacri e si volge indietro, incalzato da un'Euridice dubbiosa della passione di lui. Inversa l'interpretazione rilkeana: sarà l'insicurezza d'Orfeo a portare l'impresa al fallimento, poiché impazienza e paura lo divorano.

Egli è un trasgressore, ha scavalcato i confini della vita, conquistato da eroe gli Inferi col canto. Eppure, durante la risalita alla luce, la sua audacia crolla, le mani si rattrappiscono, inerti alla musica, fors'anche un po' di morte gli s'è attaccata addosso. Rilke non dona un volto a Orfeo, né lo guarda in faccia, probabilmente per non riconoscersi, lo evita come fosse la sua Medusa; non ci spiega, il poeta, la sofferenza di Orfeo, semplicemente ci fa partecipi dei suoi sensi in delirio. Un equilibrio assai fragile distingue gli artisti fin dai primi smarriti: si sentono incompresi, insoddisfatti.

Brodsky ha scritto un intero saggio su questa poesia e la include fra i capolavori del secolo scorso nascente. Tuttavia insiste con una osservazione arbitraria sulla paura del protagonista, supponendo che Orfeo tremi all'idea di ripassare accanto a Cerbero. Simile lettura, sbrigativa oltretutto, sciuperebbe la contigua perfetta metafora dello sguardo d'Orfeo, che si spinge avanti e indietro come corre un cane intorno al padrone - il cane, *topos* significativo nell'arte greca.

No, lo spavento è dar voce ai morti, perché dare la voce equivale a dar loro vita. La discesa di Orfeo ha sfiorato uno scambio terribile fra quanto in natura è separato: ciò che egli ha appena compiuto, non significa lasciare laggiù un lembo della propria esistenza? Farsi pescatore di anime, un'esperienza disumana dalla quale il musicista è ancora sconvolto. Non a caso Clemente Alessandrino chiamava Cristo "il nostro Orfeo".

Ha cantato dinanzi ai potenti del regno oscuro. Quasi che, al termine dell'irripetibile concerto, gli restasse una certezza, che la forza della musica fosse per tutti e non per guarire la propria inquietudine. Poi l'amarezza in gola: li ha commossi e non hanno restituito subito Euridice, anzi gli è stata imposta la condizione di non girarsi.

L'improvvisa coscienza del limite innalzerebbe a una più umana dignità l'Orfeo senza regola di Rilke. Aveva cantato per sé la morte di Euridice. Così intensamente che la sua lira divenne l'asse del mondo [*Musica: perpendicolare ai cuori che passano*] e generò un mondo solo di pianto, che ruotava con l'altro, quello reale. È il potere proprio della musica, a cui è dolcemente condannato e senz'appello Orfeo: suscitare incanti e illusioni.

Rilke non ha mai nascosto la propria tormentosa sensazione di incapacità artistica. Periodicamente doveva nutrire la solitudine, sottrarsi alla invadente routine di certe relazioni amorose.

Le profondità della terra sono qui rappresentate come un gigantesco organismo, un sistema minerale-vegetale pulsante che estrae, conserva e ridistribuisce ciò che poi è necessario ai vivi. Fuori da ogni agitazione, vicina e lontanissima, Euridice sta seguendo Orfeo. La sua sostanza era già disciolta nella chimica dell'universo; incespica, radice fra radici, pronta semmai a germogliare quando sarà il momento. Gli dei vorranno trasformarla in ritornante fiore, come han fatto con alcuni mortali da loro tanto amati?

Ma basta poi la musica a liberarla dai vincoli di morte? Questo il pensiero che spaventa Orfeo, egli sa di non potere.

Pare che l'ispirazione di questa lirica giungesse a Rilke da un bassorilievo classico, al Museo di Napoli. E in effetti il titolo elenca i personaggi come fosse una didascalia, e lungo le strofe le tre figure vengono inquadrati in sequenza. Non soltanto l'artista Orfeo, anche l'ombra sua comparsa e il dio che la conduce sono chiusi ciascuno in un isolamento totale [Musica: silenzio delle statue].

Unicum letterario, racconto semplice e dinamico, alle soglie del cinema - per intendersi. Tensione dunque, non svolgimento. Infatti se Orfeo è in movimento, non ci troviamo dentro le sue immagini (attenzione: nessuna "ripresa in soggettiva"!); siamo già nella sua mente.

Il compiersi del dramma si rifrange per lo spettatore in un attimo, indiretto e attraverso un gioco di specchi. Qualcuno ha parlato, incrinato il silenzio. Non vediamo Orfeo girarsi, è il dio che esclama: *Si è voltato*. Sul trasalire scivola l'inconsapevole: *Chi?* di lei ch'è ormai radice.

Controluce, sconfitto, Orfeo può finalmente sapere ciò per cui smaniava: che alle sue spalle lei c'era davvero. Hermes è l'ultimo a voltarsi. Colui che accompagna le anime, l'inventore della lira (lo strumento che Orfeo suona), starebbe dalla parte del trasgressore: dolente il dio s'avvia con Euridice, riprende all'incontrario il cammino verso il fondo. Invece il voltarsi d'amore è stato simultaneo: quasi Orfeo ed Euridice fossero uno, o le facce incompatibili di un solo pianeta. Ribelle al suo destino, lui per un istante avrebbe preteso di scrutare l'oltre? Per questo si è girato?

Salvatore Sciarrino



Salvatore Sciarrino, Tito Ceccherini, Daniele Pollini
Foto di Priska Ketterer, Lucerna, 2012
Collezione Salvatore Sciarrino, Fondazione Paul Sacher, Basilea
(per gentile concessione)

Tito Ceccherini

Apprezzato interprete del repertorio moderno, ha approfondito l'opera dei classici del Novecento, Bartók, Debussy, Strauss, Ravel, Janáček, Schönberg. Anche il suo repertorio operistico testimonia la predilezione per il Novecento, con Bartók, Strauss, Puccini, Dallapiccola, oltre a una profonda conoscenza del melodramma italiano, dai *Puritani* a *Falstaff*, e un apprezzato talento in opere nuove (*Da gelo a gelo* e *Superflumina* di Sciarrino, *La Cerisaie* di Fénelon al Bolshoi e all'Opéra di Parigi, *Les pigeons d'argile* di Hurel a Tolosa). Ha diretto, tra le altre, la Philharmonie di Radio France, la BBC Symphony di Londra, la Philharmonia Orchestra di Londra, la WDR Sinfonieorchester di Colonia, la Radio Filharmonisch Orkest di Amsterdam, la SWR di Stoccarda, la Deutsche Radio Philharmonie, la Tokyo Philharmonic, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestra del Teatro La Fenice, l'Orchestra Sinfonica di Milano "G.Verdi", l'Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, la OSI di Lugano, la Haydn di Bolzano, l'Orchestra della Toscana, e ensemble rinomati come l'Intercontemporain, Klangforum Wien, Contrechamps. Nel 2012 ha debuttato al Festival di Lucerna con il Klangforum Wien e i Neue Vocalsolisten partecipando al ciclo "Pollini Perspectives", presentato anche a Tokyo (Suntory Hall), Parigi (Salle Pleyel), Berlino (Philharmonie) e Milano (Teatro alla Scala). Sempre nel 2012

ha inaugurato il nuovo Festspielhaus a Erl (Austria), con *Il Castello di Barabablu* di Bartók. Ospite regolare al Festival d'Automne di Parigi, ha diretto al Teatro Bolshoi di Mosca (Puccini, *Turandot*), all'Opéra National de Paris, al Capitole di Toulouse (Bartók, *Il castello di Barabablu*; Dallapiccola, *Il prigioniero*), al Grand Théâtre di Ginevra, al Teatro La Fenice di Venezia, al San Carlo di Napoli, al Colón di Buenos Aires, al Nationaltheater di Mannheim (Donizetti, *Maria Stuarda*; De Majo, *Alessandro*), al Tiroler Festspiele (Mozart, *Die Zauberflöte*), all'Opéra de Rennes (Donizetti, *Don Pasquale*). Fra i prossimi impegni si segnalano i debutti con la SWR Symphony Orchestra di Friburgo, l'Ensemble Modern, mentre tornerà a dirigere l'Orchestre Philharmonique di Radio France. In ambito lirico: il debutto all'Opera di Francoforte (Stravinsky, *Rake's Progress*), e i ritorni al Théâtre du Capitole di Toulouse (*Béatrice et Bénédict* di Berlioz e *Il ratto dal serraglio* di Mozart), al Tiroler Festspiele di Erl (*La traviata*), al Teatro Argentino di La Plata (*Le Grand Macabre* di Ligeti), al Teatro Massimo di Palermo (Sciarrino, *Superflumina*) e al Teatro La Fenice di Venezia (*Cefalo e Procri* di Krenek insieme a una prima assoluta di Silvia Colasanti). Le incisioni discografiche di Tito Ceccherini (realizzate per Sony, Kairos, Col legno, Stradivarius) sono state insignite di premi come lo Choc di Le Monde de la Musique, Diapason d'Or e Midem Classical Awards.

Anna Radziejewska

Nata a Varsavia, ha studiato nella sua città natale presso la Chopin Music Academy con Hanna Rejmer e al Conservatorio con Jerzy Artysz. Debutta al Teatro di Wielki ne *L'Arrache-coeur* di Elzbieta Sikora. In seguito entra a far parte della Warsaw Chamber Opera, interpretando opere di Händel, Mozart e Rossini, tra cui *Tancredi*, *Ariodante* e *Giulio Cesare*. Nel 2007 ha debuttato all'Opéra de Paris in *Da gelo a gelo* di Salvatore Sciarrino, opera che ha interpretato anche in occasione della prima mondiale allo Schwetzingen Festspiele nel 2006 e successivamente al Grand Théâtre di Ginevra. Al Festival di Salisburgo, alle Wiener Festwochen, al Berlin Festival e a Madrid ha cantato in *Macbeth* e in *Luci mie traditrici* di Salvatore Sciarrino. Tra le interpretazioni di rilievo delle scorse stagioni si segnalano anche la partecipazione alla prima mondiale di *Superflumina* di Sciarrino a Mannheim, a *Kat'á Kabanová* a Strasburgo e in seguito a *The "P" Project* di Jagoda Szmytka e Wojtek Blecharz a Varsavia. Al Warsaw Mozart Fest ha interpretato Cecilio (*Lucio Silla*) e Giuditta (*Betulia Liberata*) oltre al *Requiem* e alla *Messa in do minore* di W. A. Mozart. Recentemente ha interpretato il ruolo di Agrippina al Stanislawowski Theater di Varsavia; Beppe in *L'Amico Fritz* di Mascagni, Annio in *La Clemenza di Tito* all'Opera di Strasburgo, La Malaspina in *Luci mie traditrici* alle Wiener Festwochen.

Ha inoltre partecipato a concerti a Venezia e Londra con il Klangforum Wien e la London Sinfonietta. Il suo repertorio include importanti opere dal barocco al contemporaneo, dalla *Passione secondo Matteo* di Bach agli *Altenberg Lieder* di Berg. In ambito lirico, è stata Didone (*Dido and Aeneas*), Ericlea (*Il ritorno di Ulisse in patria*), Messaggera (*L'Orfeo*), Ottavia e Arnalta (*L'incoronazione di Poppea*), Rinaldo (*Rinaldo* di Händel), Dorabella (*Così fan tutte*), Annio (*La Clemenza di Tito*), Pippo (*La gazza ladra*), Isabella (*L'italiana in Algeri*), Arsace (*Semiramide*), Kate (*Madame Butterfly*), Olga (*Evgenij Onegin*). Ha in repertorio i *Lieder* di Mahler, Brahms, Britten e Szymanovski.

Filarmonica della Scala

Claudio Abbado fonda la Filarmonica della Scala insieme ai musicisti scaligeri nel 1982. L'anno seguente la Filarmonica si costituisce in associazione indipendente. Carlo Maria Giulini guida le prime tournée internazionali; Riccardo Muti, direttore principale dal 1987 al 2005, ne promuove la crescita artistica e ne fa un'ospite costante nelle più prestigiose sale da concerto. Da allora l'orchestra ha instaurato rapporti di collaborazione con i maggiori direttori tra i quali Leonard Bernstein, Georges Prêtre, Lorin Maazel, Wolfgang Sawallisch, Zubin Mehta, Esa-Pekka Salonen, Yuri Temirkanov. Sono membri onorari Daniel Barenboim e Valery Gergiev. L'orchestra ha un rapporto profondo di collaborazione con Myung-Whun Chung, Daniel Harding e Daniele Gatti. Dal 2015 Riccardo Chailly ha assunto la carica di direttore principale. Con oltre 600 concerti, la Filarmonica della Scala è l'orchestra italiana più presente all'estero. Tra gli impegni in tournée della stagione 2017-2018 si segnalano i concerti di Lucerna, Londra, Edimburgo, Vienna, Parigi, Bucarest, Friburgo con la direzione di Riccardo Chailly. Impegnata nella diffusione della musica presso le nuove generazioni, l'orchestra apre alle scuole le prove di tutti i concerti della stagione e con l'iniziativa *Sound, Music!* si rivolge ai bambini delle scuole primarie. È al fianco delle principali istituzioni scientifiche e associazioni di volontariato della città di

Milano, per le quali tiene concerti dedicati e il ciclo Prove Aperte. Ogni anno in Piazza Duomo realizza il *Concerto per Milano*, appuntamento gratuito che vede la partecipazione di oltre 40.000 persone. Particolare attenzione è rivolta al repertorio contemporaneo. La Filarmonica della Scala ha commissionato composizioni orchestrali a Giorgio Battistelli, Carlo Boccadoro, Azio Corghi, Luis de Pablo, Pascal Dusapin, Peter Eötvös, Ivan Fedele, Matteo Franceschini, Luca Francesconi, Carlo Galante, Mauro Montalbetti, Salvatore Sciarrino, Giovanni Sollima e Fabio Vacchi. Consistente è la produzione discografica per Decca, Sony ed Emi: in occasione del bicentenario verdiano ha inciso con Riccardo Chailly il CD *Viva Verdi* (Decca). Con Sony ha intrapreso il progetto *'900 Italiano*, articolato in 3 DVD diretti da Georges Prêtre, Fabio Luisi e Gianandrea Noseda. Decca ha rilasciato il CD con la registrazione dal vivo della *Sinfonia n. 9* di Mahler diretta da Daniel Barenboim. Con Riccardo Chailly ha inciso di recente il CD *Overtures, Preludes & Intermezzi* di Opere che hanno avuto la prima alla Scala. Due nuove uscite sono previste nella stagione 2017-2018 dedicate a Cherubini e Rota. L'attività della Filarmonica della Scala non attinge a fondi pubblici, è sponsorizzata da Allianz e sostenuta da UniCredit, *Main Partner* istituzionale dell'Orchestra.

Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi
Pietro Borgonovo, direttore

Franz Schubert (1797–1828)
Sinfonia n. 4 in do min. Tragica D417 (1816, 30')

*

Adriano Guarnieri (1947)
Live Symphony n. 5 (2017, 25')
Prima esecuzione assoluta





Prima assoluta di *L'amor che move il sole e l'altre stelle*.
Adriano Guarnieri con Pietro Borgonovo e Cristina Muti
Ravenna, 2015

Pietro Borgonovo

Nato a Milano, si distingue nella direzione di produzioni sinfoniche e operistiche per prestigiosi festival e teatri. Da segnalare la presenza al Salzburger Festspiele alla guida del Klangforum Wien e dell'Arnold Schoenberg Chor, al Maggio Musicale Fiorentino, alla Biennale di Venezia, al Ravenna Festival con il Teatro dell'Opera di Roma e, più recentemente, con l'Orchestra Cherubini e il Chicago Children's Choir. Dirige al San Carlo di Napoli, all'Arena di Verona, al Teatro dell'Opera di Roma, al Teatro La Fenice, al Carlo Felice, al Lyrico di Cagliari, al Teatro Verdi di Trieste e le principali orchestre in Italia, Europa e Stati Uniti. La Fenice di Venezia gli affida la direzione della prima mondiale dell'opera *Medea* di Adriano Guarnieri. Allo spettacolo è assegnato il Premio Abbati 2003 e la motivazione mette in risalto la "raffinata esecuzione musicale e scenica che ha restituito l'audace ricercatezza della concezione compositiva e multimediale".

Giovanissimo si impone quale solista di oboe tra i più affermati sulla scena internazionale. Allievo di Heinz Holliger alla Musikhochschule di Friburgo, si esibisce nelle principali sale e nei maggiori festival internazionali: Teatro alla Scala, Salzburger Festspiele, Biennale di Venezia, Musikverein di Vienna, Festival d'Automne di Parigi, Carnegie Hall di New York, Sala Grande del Conservatorio di Mosca, Filarmonica di San Pietroburgo. Nel 2015 ha diretto la prima mondiale dell'opera di Adriano Guarnieri *L'amor che move il sole e l'altre stelle* con l'Orchestra del San Carlo e la regia di Cristina Muti al Ravenna Festival, ha inaugurato la stagione di concerti sinfonici dell'Arena di Verona, dove nel 2012 aveva diretto al Teatro Ristori *Der gelbe Klang* di Vassilij Kandinskij con musica di Alfred Schnittke. Nel 2017, all'Auditorium di Milano, ha eseguito con *laVerdi Cruciverba* di Azio Corghi nell'80° anniversario della nascita.

Il profondo interesse per la musica contemporanea lo porta a collaborare con molti compositori del nostro tempo: George Benjamin, Luciano Berio, Azio Corghi, Franco Donatoni, Adriano Guarnieri, Salvatore Sciarrino, Fabio Vacchi, Silvia Colasanti, Ivan Fedele, Iannis Xenakis, dei quali interpreta opere anche in prima esecuzione, spesso a lui dedicate. Sia come solista di oboe sia come direttore d'orchestra vanta una vasta discografia per importanti etichette internazionali quali Denon, Erato, RCA, BMG Ricordi ottenendo il Grand Prix du Disque e la segnalazione tra i cinque dischi di musica sinfonica più stimati dalla critica italiana nel 1998. È direttore artistico della Giovine Orchestra Genovese e dal 2003 direttore artistico del Concorso Internazionale di Musica "G. B. Viotti" di Vercelli.

Live Symphony n. 5 (2017)

Questa *Live Symphony* n. 5 fa parte di un progetto integrale, ancora non completato, di più brani sinfonici intitolato *La Terra del Tramonto*. Si tratta di una raccolta unica di un grande polittico orchestrale, come fosse una sola grande arcata sinfonica. Vi sono brani con il *live electronics* (come la prima *Live Symphony*) e altri senza *live electronics*. Il titolo di questa sinfonia viene così propriamente detto a seguito di una tecnica di scrittura "circolare" e non monodirezionale, che è desunta da movimenti fonologici per agglomerati che si muovono circolarmente nello spazio. Abbiamo infatti ottoni con grandi pedali a canone. Le trombe si rincorrono sempre a canone in traiettorie plurime, i fiati accennano a un melos che emerge dalla galassia materica. Gli archi contrappuntano i movimenti spaziali delle trombe, più percussioni assai dense che punteggiano aritmicamente tutti i movimenti

trasversali di ogni blocco sonoro. Ciò spiega perché ho fatto riferimento a una forma storica quale la sinfonia. Il concetto sinfonico è però del tutto rovesciato rispetto alle forme ottocentesche. Il rovesciamento della medesima forma sinfonica qui si ottiene mediante densità sonore che si intersecano, o si dilatano, o si scontrano e si spazializzano in molteplici direzioni. Non vi è dunque nessuna intenzione ideale di recupero formale della sinfonia classica. Questo "big bang" di agglomerati suggerisce un immaginario visivo proprio di "un tramonto" fisico e psichico della nostra epoca, sia sul piano universale che nei particolari del vivere sociale.

Un'eclissi non solo geografica ma anche storica che si proietta in una fine, oggi forse irreversibile, dell'umanesimo. Tutto ciò è compreso in un unico affresco musicale e un'unica estesa "sinfonia" al rovescio.

Adriano Guarnieri

Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi

Nata nel 1993, *laVerdi* è oggi una protagonista indiscussa del panorama culturale italiano e non solo. Lo testimoniano un Grammy Award; le numerose tournée internazionali, tra cui, nel settembre 2013, a Londra per i prestigiosi BBC Proms; la ricca produzione discografica. Formata da Vladimir Delman, con Claus Peter Flor come Direttore musicale dalla Stagione 2017/18, l'Orchestra nacque con ampi obiettivi: allargare la platea del pubblico, offrendo l'ascolto della musica classica anche a chi non aveva mai frequentato una sala da concerto; offrire un servizio culturale e sociale alla città e al paese; offrire un'opportunità di lavoro ai giovani musicisti di talento. Obiettivi che sono stati raggiunti, come dimostrano la qualità e la professionalità dei suoi musicisti e dei direttori d'orchestra che si sono succeduti come titolari o ospiti, i 230.000 spettatori che ogni anno assistono agli oltre 250 concerti proposti, un'attività musicale che si

svolge ormai per i dodici mesi dell'anno sempre più premiata dai successi di pubblico, dall'apprezzamento della critica e dall'attenzione degli organi d'informazione. Fra i molti esempi, i due concerti tenuti nella Sala Nervi del Vaticano per S. S. Benedetto XVI e l'esecuzione, nel 2013 a Milano, dell'Ottava Sinfonia di Mahler diretta da Riccardo Chailly. La musica è di tutti ed è per tutti, e l'attività dell'Orchestra sinfonica di Milano Giuseppe Verdi negli anni è stata affiancata dal Coro sinfonico di Milano Giuseppe Verdi, oggi diretto da Erina Gambarini, dall'Ensemble *laBarocca*, dal Coro di Voci Bianche, dall'Orchestra Amatoriale "*laVerdi* per tutti" e dall'Orchestra Sinfonica Junior, riservata ai ragazzi con meno di 18 anni. *laVerdi* oggi è una Casa della musica: una felice intuizione che si è concretizzata, che ha portato frutto e che ha radici ben salde. Una realtà solida con una caratteristica unica fra le istituzioni musicali italiane: la

proprietà dell'Auditorium di Milano Fondazione Cariplo, in largo Mahler, realizzato nel 1998 e acquistato nel 2008. Per Expo Milano 2015, *laVerdi* ha organizzato una stagione speciale di 16 mesi, senza soluzione di continuità, da settembre 2014 a dicembre 2015, con numerosi eventi straordinari, commissioni esclusive e prime assolute. Nel febbraio 2016 *laVerdi*, diretta da Oleg Caetani, ha tenuto tre concerti alla Großes Festspielhaus di Salisburgo, in occasione di un'acclamata tournée. Nel gennaio 2017 l'ensemble *laBarocca*, diretto da Ruben Jais, è stato protagonista di un concerto (musiche di Vivaldi) al Teatro Abdullhussain Abdurredha di Kuwait City. Infine, lo scorso giugno, *laVerdi*, diretta dal Maestro Oleg Caetani, è stata la protagonista del concerto di chiusura del Forum Economico Internazionale di San Pietroburgo, al Teatro Accademico Alexandr Pushkin.

4 5

sabato 28 ottobre 2017, ore 20.30
domenica 29 ottobre 2017, ore 18
Pirelli HangarBicocca

Spazi inversi



Aldo Clementi, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino
e Josef Häusler. Venezia, 1982.
Foto di Graziano Arici, Archivio Luigi Nono
(per gentile concessione)

mdi ensemble
André Richard, direttore
Giulia Beatini, contralto
Marta Fumagalli, contralto
Alvise Vidolin, regia del suono
Luca Richelli, regia del suono

Luigi Nono (1924–1990)
Guai ai gelidi mostri (1983, 28')
per due contralti, flauto, clarinetto, tuba,
viola, violoncello, contrabbasso e live electronics

*

/nu/thing*
I mille fuochi dell'universo (2017, 40')
per flauto, clarinetto, pianoforte, violino,
viola, violoncello, contrabbasso ed elettronica
Commissione Milano Musica
con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung
Prima esecuzione assoluta

Il concerto di sabato 28 ottobre è preceduto
alle ore 18.30 da un incontro con /nu/thing
“Cosa significa comporre un'opera collettiva?”

*Il collettivo /nu/thing è composto da:
Andrea Agostini (1975)
Daniele Ghisi (1984)
Raffaele Grimaldi (1980)
Eric Maestri (1980)
Andrea Sarto (1979)

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

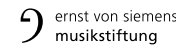
in collaborazione con

Pirelli HangarBicocca



con il sostegno di

INTESA  **SANPAOLO**



SIAE



nell'ambito della residenza 2015/2017 di mdi ensemble a Milano Musica



Stimolato dalle ricerche presso lo Studio sperimentale di Friburgo, nel 1983 Nono compone *Guai ai gelidi mostri*, la prima composizione dove esplora il rapporto tra suono e spazio, trasforma la spazializzazione in un vero e proprio parametro compositivo, usa la profondità, la velocità di propagazione, la direzione del suono come materiali della composizione. La partitura è destinata a otto solisti (tre fiati: flauto, clarinetto e tuba; due contralti; tre archi: viola, violoncello e contrabbasso), forniti ciascuno di un microfono: i suoni filtrati dai microfoni vengono manipolati con il *live electronics*, e poi redistribuiti attraverso otto altoparlanti posizionati intorno alla sala. Il titolo della composizione viene da *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche, da un'invettiva contro lo Stato descritto come il più freddo di tutti i mostri, e il testo è stato elaborato da Massimo Cacciari, mescolando passi di Gottfried Benn, Ezra Pound, Lucrezio, Ovidio, Rilke, Walter Benjamin, Carlo Michelstaedter e Franz Rosenzweig. Nono non mette propriamente in musica questo testo, ma estrae delle parole, ne fa un personale montaggio, spesso alternando delle sillabe tra i due contralti. Riduce al minimo sia i materiali musicali (ricavati, in maniera

autoreferenziale, da precedenti composizioni come *Das atmende Klarsein* o *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2*) sia la loro articolazione. Mira a un processo di scavo all'interno della materia sonora, giocando su vari tipi di emissione vocale e strumentale (come l' "arco mobile", cioè la rotazione dell'arco intorno al proprio asse), su dissolvenze e trascoloramenti timbrici all'interno di una fascia armonica statica, affidata soprattutto al *continuum* dei tre archi gravi. Cerca poi di fondere insieme suoni strumentali e voci, sfruttando effetti d'eco, plasmando i timbri attraverso continue, sottili fluttuazioni dinamiche e oscillazioni microintervallari. Il risultato è una dimensione sonora sempre carica di tensione, fatta di sonorità impalpabili, malcerte, di lacerazioni improvvise, di bolle di suono che affiorano come frammenti di polifonie.

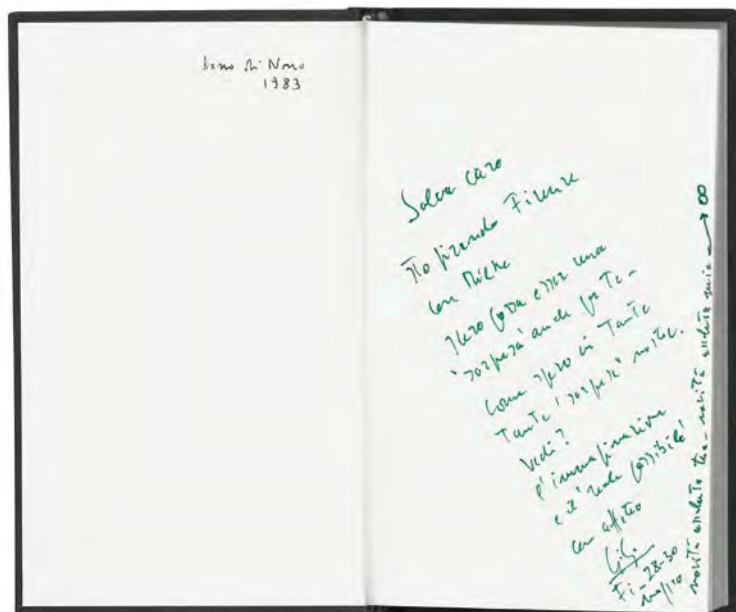
Il testo di *Guai ai gelidi mostri* è suddiviso in quattro sezioni con titoli che riprendono quelli di quattro dipinti di Emilio Vedova, realizzati contemporaneamente alla stesura del testo. Ma l'intero lavoro nacque da uno stretto sodalizio tra Nono, Cacciari e Vedova: un esempio di simbiosi creativa tra artisti diversi, di cui esistono pochi altri casi nella storia della musica.

Un approccio ancora più netto e radicale con l'idea di un'opera collettiva è quello tentato dai cinque compositori italiani del gruppo /nu/thing, perché nel loro progetto intitolato *I mille fuochi dell'universo* cercano non la collaborazione con altri artisti, ma una vera interconnessione compositiva, mettendo in comune competenze, sensibilità, esperienze diverse, sperimentando una nuova forma di creatività che ci interroga anche sul senso dell'opera d'arte nel nostro tempo. Il collettivo si è costituito nel 2012, quando Andrea Agostini, Daniele Ghisi, Raffaele Grimaldi, Eric Maestri e Andrea Sarto, a Parigi, hanno deciso di creare un *blog* per parlare di musica contemporanea, per condividere le loro quotidiane, conviviali discussioni, convinti che la musica di oggi sia «più viva che mai», e che fosse necessario, in mancanza di spazi sui media, creare uno spazio pubblico: «In fondo, ci siamo detti, ciò che diciamo in privato può anche esporsi a un confronto più ampio, che non resti necessariamente nei confini della comunità musicale, ma che si rivolga più in generale alla comunità artistica contemporanea». Questo collettivo però non ha mai affrontato l'idea della scrittura collettiva fino a due anni fa, quando ha preso il via questo progetto per Milano Musica. Esistono già nella storia della musica esperimenti di scrittura collettiva, come la *Sonata F. A. E.* di Brahms, Schumann e Albert Dietrich, ma si tratta di solito di lavori dove ciascun compositore scrive una parte del pezzo, o dove i ruoli sono chiaramente definiti (come quello dell'orchestratore, o del regista del suono). Ne *I mille fuochi dell'universo* l'obiettivo era invece mettersi in gioco tutti sullo stesso piano, immaginando una scrittura davvero collettiva, pensata insieme, senza divisioni "verticali" degli oggetti musicali, ma con un'interazione "orizzontale". Dopo avere esplorato alcune possibili dinamiche, i cinque hanno trovato un modo di comporre "in parallelo", con sessioni di lavoro comune (anche via skype) e condividendo partitura e parte elettronica su una cartella di dropbox, in modo che ciascuno di loro potesse modificare e sovrascrivere spontaneamente il pezzo. Ciò ha richiesto un preciso inquadramento tecnologico, ma non era questo l'obiettivo del progetto. L'idea era quella di sperimentare una nuova

organizzazione e diffusione delle idee musicali, di instaurare un circolo virtuoso, che permetta di creare una sorta di «intelligenza collettiva». Un'idea in parte mutuata da alcune riflessioni di due antropologi britannici: Alfred Gell, che nel suo saggio *Art and Agency* (1998) ragiona sul fatto che l'oggetto d'arte è per sua natura qualcosa di interpersonale, collegato in un insieme di relazioni temporali e spaziali; e Georgina Born che ha sviluppato il concetto di "relayed creativity", descrivendo le opere d'arte come "oggetti distribuiti", come una specie di "popolazione" che reifica dei processi cognitivi collettivi. Questo esperimento, nel quale i cinque compositori rinunciano alla propria individualità, vuole dunque essere un atto insieme musicale e politico, contro i paradigmi stabiliti della produzione artistica e del ruolo del compositore nella società, suggerendo al tempo stesso un nuovo modo di pensare i processi compositivi.

Il titolo si riferisce non solo al fuoco vero e proprio, con tutti i suoi rimandi simbolici, ma anche ai punti fissi all'interno di un'ellisse, rivelando l'interesse del gruppo per un universo che sia tecnologico ma anche umano, una sorta di "umanesimo tecnologico": «I mille fuochi sono frammenti di tempo che passa vicino a noi e sopra di noi e attraverso di noi, come in un sogno in un unico gesto. Una porzione di spazio e di tempo che non ritorna, intrecciata con le esistenze di ascoltatori». La chiave del progetto è una decelerazione: tutto il pezzo (di circa 40 minuti) è un progressivo rallentando di impulsi (sono in tutto mille), che iniziano talmente vicini che non si riescono nemmeno a sentire, poi si allargano sempre di più, diventano un glissando, poi un ribattuto, poi si trasformano in ritmo. In questa progressiva dilatazione, gli impulsi si rivelano come "eventi", si scoprono dei mondi al loro interno, come se zoomando si riuscisse a cogliere poco a poco ogni elemento. La decelerazione delle pulsazioni produce così una progressiva articolazione del materiale, che diventa sempre più ricco e movimentato, lascia comparire anche dei corali, fino all'ultima pulsazione, la millesima, la più lunga, che dura da sola cinque minuti.

Gianluigi Mattietti



Dono di Luigi Nono, 1983.

Salvo caro
sto girando Firenze con Rilke
spero possa essere una
"sorpresa" anche per te.
Come spero in tante
tante "sorprese" nostre.
Vedi?
L'immaginazione
è il reale possibile!
Con affetto,
Gigi
Firenze, 28-30
maggio
Novità assoluta tua
- novità assoluta mia -> ∞

Dedica di Nono sulle pagine
del *Diario fiorentino*,
volume a stampa (Rizzoli 1981),
Collezione Salvatore Sciarrino,
Fondazione Paul Sacher, Basilea
(per gentile concessione)

Guai ai gelidi mostri

I. In Tyrannos!

Stato si chiama
il più freddo
di tutti i gelidi mostri –
A dryness calling for Death
Il suo Segno
predica Morte
Ulceribus taetris
sepulta
Paupertas horrida
Corruttore di tutto
Luogo
d'ogni luce muto
Mente
in tutte le lingue
l'idolo
Essere-stato
Funera respectans
das recht was nur sein erstes wort –
nun aber spricht er sein zweites wort –
DAS WORT DER GEWALT

II. Lemuria

Quando non può
farsi più buio
di quest'ora che affonda –
Quando
dalle foreste d'ombra
minacciano i Lemuri –
Ille Memor
scalzo si leva
schiocca le dita
getta le nere fave
dietro alle Larve –
Scrosciano allora scorze di parole –
Morti vermi ne generano vivi –
Corruptio Faetor Fungus –
Temesaeque concrepat aera
Nec requies erat
Ed è l'Aria senza
rifugio di Pace

III. Das Große Nichts der Tiere

Suona profondo l'Aperto
negli occhi dell'Animale
Il grande Nulla dell'Animale
libero da Morte
e i Fiori
unendlich
ne sono lo Specchio
Questo si chiama Destino
Essere sempre di fronte
e null'altro –
Stare di fronte –
Dove vediamo futuro
Egli vede il Tutto
e se stesso nel tutto
e se stesso salvo per sempre
nel Tutto
Egli
fast tödliche Vögel der Seele

IV. Entwicklungsfremdheit

E nella Mente tua Bellezza
Questa non è vanità –
Da beginnt erst der Mensch
der nicht überflüssig ist –
Nell'aria
Unico Irraffigurabile Onnipresente
il Canto persuaso
Vuoto lucente
senza Imago
Misurato pietra su pietra –
Là dove lo Stato finisce
nell'aria
discontinuous gods
Pone Metum
Metum
Pone Metum
Pone

Testi a cura di Massimo Cacciari, da Gottfried
Benn (*Dunkler*), Lucrezio (*De rerum natura*),
Carlo Michelstaedter (*La persuasione e la retorica*),
Friederich Nietzsche (*Così parlò Zarathustra*),
Ovidio (*Fasti*), Ezra Pound (*Cantos*), Rainer Maria
Rilke (*Elegie duinesi*), Franz Rosenzweig (*La stella
della redenzione*)

I mille fuochi dell'universo (2017)

per ensemble ed elettronica

«Che cos'è l'uomo nella natura?
Un nulla in confronto all'infinito,
un tutto in confronto al nulla,
un qualcosa di mezzo fra nulla e tutto.»
(Blaise Pascal, *Pensieri*, 72)

I mille fuochi dell'universo parla di un viaggio
in cui i viaggiatori sono immobili. Brandelli di
tempo passano accanto, sopra, attraverso, in
un solo gesto: un rallentare infinito. Tra le pie-
ghe dell'espansione, nascono mondi che di-
vengono progressivamente più grandi, fino a
confondersi potenzialmente con la vita di tutti
i giorni. Nel momento in cui durassero ore, gior-
ni, mesi, anni, tutte le vite vi sarebbero incluse.
Il tempo-vita e il tempo-musica si sovrappongono.
La mappa coincide con il territorio. La storia
della musica non è nuova a lavori co-firmati, ma
nella maggior parte dei casi si tratta di opere in cui
ciascuno degli autori assume un ruolo specifico

(nella scrittura del brano o nella sua catena pro-
duttiva), o si incarica della scrittura di una deter-
minata sezione. Quello che ci siamo proposti è
radicalmente diverso: un unico processo compo-
sitivo di scrittura, che, come dice Barthes, è una
sorta di "morale della forma". In questo senso, ci
legano alle riflessioni di Luigi Nono l'importan-
za di una dimensione collegiale dell'esperienza
umana (e sonora) e la valorizzazione degli stimoli
provenienti dal contesto sociale, culturale e tec-
nologico. *I mille fuochi dell'universo* è anche un
atto musicale di "politica della scrittura", in con-
trotendenza con l'immaginario tradizionale del
compositore.

/nu/thing



André Richard

Compositore, direttore di coro e di ensemble vocali e strumentali, è inoltre musicista e interprete specializzato nell'esecuzione di live electronics. Ha studiato al Conservatorio di Ginevra e alla Musikhochschule di Friburgo, perfezionandosi in composizione con Klaus Huber e Brian Ferneyhough e in musica elettronica all'Experimentalstudio della Südwestrundfunk di Friburgo e all'IRCAM di Parigi. Successivamente ha insegnato al Conservatorio Superiore di Ginevra e alla Musikhochschule di Friburgo dove ha inoltre co-diretto per molti anni l'Istituto per la nuova musica. Le sue opere sono eseguite nel contesto di festival internazionali. In stretta collaborazione con Luigi Nono, ha fondato il Solistenchor Freiburg – del quale è stato direttore artistico fino al 2005 – formazione che ha preso parte alla prima assoluta di *Prometeo* a Venezia nel 1984. Richard si dedica particolarmente all'estetica del suono. Negli anni Ottanta, lavora con Luigi Nono per *Das atmende Klarsein, Prometeo, Caminantes ... Ayacucho*, e altri brani. Al Festival Warsaw Autumn del 1988 dirige *Quando stanno morendo. Diario polacco n°2*, a cui seguono numerosi altri impegni in qualità di direttore d'orchestra, in tutta Europa e non solo. Nel 2009, dopo *Risonanze erranti* a Venezia, realizza l'elettronica per l'opera *Al gran sole carico d'amore* al Festival di Salisburgo, con Ingo Metzmacher. Nel 2010, realizza l'elettronica dell'opera ...22,13... di Mark André a Berlino e ad Amburgo, e il live electronics di *Erinnere Dich an Golgotha* di Klaus Huber. Alla Biennale di Venezia del 2013 partecipa, con il Quartetto Arditti, all'esecuzione di *Helikopter-Streichquartett* di Karlheinz Stockhausen. Dal 1989 al 2005, Richard è stato direttore artistico dell'Experimentalstudio der Heinrich Strobel Stiftung des Südwestrundfunks di Friburgo, dove ha contribuito allo sviluppo di nuove applicazioni tecnologiche. Con compositori, musicisti e collaboratori dello studio, ha partecipato all'elaborazione di molte nuove opere con il live electronics. È abitualmente invitato da istituzioni di tutto il mondo per la realizzazione elettronica di grandi opere del repertorio del XX secolo e di oggi, dalla Salle Pleyel a Parigi al Teatro alla Scala, dalla Philharmonie di Berlino al Teatro Colón di Buenos Aires. A Milano fin da 'Musica del nostro tempo' e da *Prometeo* diretto da Claudio Abbado nel 1985, ha spesso partecipato al Festival di Milano Musica dagli esordi nel 1992.

Giulia Beatini

Giulia Beatini si avvicina alla musica all'età di sei anni grazie all'esperienza del canto polifonico e parallelamente coltiva l'interesse per il teatro e l'improvvisazione. Con la formazione corale Genova Vocal Ensemble diretta da Roberta Paraninfo si è esibita sin da piccola in Italia e in altri paesi d'Europa e ha preso parte a diverse stagioni dell'Auditorium "E. Montale" di Genova mettendo in scena opere per ragazzi. Comincia a cimentarsi con la musica contemporanea sotto la direzione di Massimiliano Damerini al Conservatorio "N. Paganini" di Genova dove inizia anche una fruttuosa collaborazione con il Dipartimento di Musica Elettronica e con Roberto Doati. Approfondisce lo studio della musica vocale da camera al Conservatorio "G. Verdi" di Torino con Erik Battaglia. Collabora e si esibisce con il gruppo di giovani musicisti genovesi Eutopia Ensemble, che promuove l'ascolto e la diffusione della musica del "900. Fonda, insieme ad altri cinque amici e musicisti il gruppo di improvvisazione Abstract Liquid Arkestra, con il quale si esibisce in concerti che alternano brani di repertorio, sperimentazione vocale, composizione improvvisata ed elaborazione elettronica dal vivo. È tra gli interpreti di *Magen Zeit Opera* di Gabriele Cosmi e *Trascrizione di un errore* di Alexander Chernyshkov in prima esecuzione al 49° e 51° Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia. Fa parte dell'ensemble vocale Cantica Symphonia diretta da Giuseppe Maletto con il quale approfondisce lo studio del repertorio polifonico italiano cinque e seicentesco. Come corista e solista svolge attività concertistica con le formazioni Ars Cantica Choir, Coro Maghini e Ghislieri Choir & Consort, con cui partecipa a importanti stagioni e rassegne nazionali e internazionali, sotto la guida di importanti direttori come Ottavio Dantone, Alessandro De Marchi, Francesco Ivan Ciampa, Ivor Bolton, Juraj Valčuha e James Conlon.

Marta Fumagalli

Si è laureata in Lettere Moderne nel 2004 e si è diplomata in canto nel 2009 presso il Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Como, sotto la guida del soprano Cristina Rubin, perfezionandosi successivamente con Roberto Balconi. Collabora con prestigiose formazioni strumentali e vocali, in particolare nell'ambito della musica barocca, tra cui Le Concert des Nations diretto da Jordi Savall, Cappella Neapolitana con Antonio Florio, Ghislieri Choir & Consort, Les Musiciens du Louvre, Coro RSI con Diego Fasolis, Il canto di Orfeo con Gianluca Capuano, I Pomeriggi Musicali e Atalanta Fugiens con Vanni Moretto, *laBarocca* con Ruben Jais, Cantar Lontano con Marco Mencoboni. In qualità di solista, si è esibita in prestigiosi contesti, in Italia e all'estero, tra cui Ravenna Festival, Festival Monteverdi di Cremona, Gran Teatre del Liceu di Barcellona, Festival DeSingel d'Anversa, Festival MiTo, Festival Oude Muziek di Utrecht, Teatro Fraschini di Pavia, Teatro Comunale di Ferrara, Philharmonie de Paris, Festival Pavia Barocca, San Fedele Musica, Bozar Music di Bruxelles, Festival d'Ambronay, Festival Pergolesi Sponsini di Jesi, Opéra de Lyon, Teatro alla Scala, George Enescu Festival di Bucarest, Saison Musicale de Royaumont, Musikfest Stoccarda, Festival Internazionale di Musica Antica di Milano, Festival Freunde alter Musik di Basilea, Salzburger Bachgesellschaft, Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini di Napoli. Nel 2012, ha inciso l'opera *Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi, con l'ensemble La Venexiana, per Glossa. Con il Ghislieri Choir & Consort, nel 2013 ha inciso il *Mattutino de' Morti* di Davide Perez per Sony Classic, e nel 2015 il *Dixit Dominus* di Händel per Amadeus. Nello stesso anno, ha inciso *Di trombe guerriere*, dedicato a Vivaldi per Dynamic, con l'ensemble strumentale Pian&Forte. Nel 2016, infine, *Sisto Reina e Armonia Ecclesiastica* per Tactus, *Händel in Rome 1707* per Sony Classic, e *Tarquinio Merula - Musica Sacra per voci e strumenti* per Brilliant Classic.

Alvise Vidolin

Regista del suono, musicista informatico, interprete di live electronics, Alvise Vidolin nasce a Padova nel 1949 dove compie studi scientifici e musicali. Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di molte opere musicali collaborando con diversi compositori fra cui Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Wolfgang Dalla Vecchia, Franco Donatoni, Adriano Guarnieri, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino, curandone le esecuzioni in festival e teatri internazionali, tra cui, la Biennale di Venezia, CCOT Festival a Taipei, Donaueschinger Musiktage, Festival d'Automne di Parigi, Festival delle Nazioni di Città di Castello, Warsaw Autumn, IRCAM di Parigi, Maggio Musicale Fiorentino, Milano Musica, Münchener Biennale, Konzerthaus e Musik-Biennale Berlin, Ravenna Festival, Salzburger Festspiele, SettembreMusica Torino; Wien Modern; e teatri La Scala di Milano, Almeida di Londra, Alten Oper di Francoforte, Comunale di Bologna, Opera di Roma, La Fenice di Venezia, Théâtre National de Chaillot, Odéon e Opéra Bastille di Parigi, Opéra National du Rhin di Strasburgo, Staatstheater di Stoccarda. Collabora dal 1974 con il Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova partecipando alla sua fondazione, svolgendo attività didattica e di ricerca nel campo dell'informatica musicale ed è tuttora membro del direttivo. Co-fondatore dell'Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI) ne ha assunto la presidenza nel triennio 1988-1990. Dal 1977 ha collaborato in varie occasioni con la Biennale di Venezia soprattutto in veste di responsabile del Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale (LIMB). Dal 1992 al 1998 ha collaborato con il Centro Tempo Reale di Firenze come responsabile della produzione musicale e dal 1976 al 2009 è stato docente di Musica Elettronica presso il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia. È inoltre membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono e socio dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti. Ha pubblicato lavori di carattere scientifico e divulgativo, e tenuto numerose conferenze sui rapporti fra musica e tecnologia. Svolge inoltre attività di ricerca scientifica nel campo del Sound and Music Computing studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici in tempo reale e dai sistemi multimodali.

Luca Richelli

Compositore, sound designer e live electronics performer, si è diplomato in Pianoforte, Composizione, Musica Elettronica, Composizione e Nuove Tecnologie, Regia del Suono. Docente di Informatica Musicale presso il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia e "F. A. Bonporti" di Trento, ha insegnato Composizione Musicale Elettroacustica presso il Conservatorio "G. Verdi" di Como, Sound Design al Dipartimento di Nuove Tecnologie per l'Arte all'Accademia di Belle Arti di Brera (Milano) e Computer Music al Dipartimento di Composizione e Computer Music della Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst di Stoccarda. È stato coordinatore del SaMPL (Sound and Music Processing Lab) del Conservatorio di "C. Pollini" di Padova dal 2013 al 2016. Svolge attività concertistica nell'ambito del live electronics eseguendo composizioni proprie e di altri autori contemporanei in numerose rassegne musicali tra cui Traiettorie di Parma, Colloqui di Informatica Musicale a Roma, Torino e Venezia, Rassegne SaMPL e Centro d'Arte degli studenti dell'Università di Padova, Auditorium Parco della Musica di Roma, Biennale Musica di Venezia, Sound and Music Computing a Padova, EMUfest di Roma, Verona Contemporanea, Festival Spaziomusica di Cagliari, Stagioni ExNovo Musica a Venezia. Sue composizioni sono state pubblicate dalla casa editrice Ars Publica, e suoi articoli di carattere musicologico sono apparsi sul Bollettino della Società Letteraria di Verona. La composizione *Opera Omnia* è stata selezionata dal CEMAT e pubblicata nella collana di musica elettroacustica. La composizione *Interplayflute*, per flauto ed elettronica ha ricevuto la menzione speciale per il live electronics al Premio Nazionale delle Arti di Trento nel 2009. Recentemente ha pubblicato presso Edizioni Musicali TauKay un CD di composizioni acusmatiche. Ha scritto, su commissione dell'IRCAM, il manuale online della libreria OMChroma per l'ambiente grafico di aiuto alla composizione OpenMusic.

mdi ensemble

Si forma a Milano nel 2002 grazie al sostegno dell'Associazione Musica d'Insieme e fin dagli esordi affianca il lavoro a stretto contatto con importanti compositori quali Helmut Lachenmann, Gérard Pesson, Stefano Gervasoni, all'esecuzione di diverse prime assolute di giovani compositori emergenti, collaborando tra l'altro con direttori come Stefan Asbury, Emilio Pomarico, Beat Furrer, Pierre André Valade, Yoichi Sugiyama. mdi ensemble è *artist-in-residence* presso il Festival Milano Musica dal 2012 al 2017; è inoltre ospite delle più importanti istituzioni musicali italiane e straniere, tra cui MiTo SettembreMusica, Società del Quartetto di Milano, Biennale Musica di Venezia, Festival Traiettorie di Parma, Bologna Festival, Festival Présences di Radio France (Parigi), Villa Concordia di Bamberg, SMC di Losanna, SWR di Stoccarda, ORF di Innsbruck. Negli USA si esibisce al LACMA di Los Angeles e al Chelsea Music Festival di New York; nel 2008 debutta a Tokyo. Ha eseguito in prima assoluta al Ravenna Festival *L'amor che move il sole e l'altre stelle* di Adriano Guarnieri, opera ripresa successivamente al Festival dei Due Mondi di Spoleto. Dal 2015 cura a Firenze il ciclo di concerti "Contrasti - Le sonorità del '900", realizzato al Museo Novecento ed inserito nel calendario "Estate Fiorentina". Nel 2016 assume inoltre la direzione artistica di "Sound of Wander", rassegna di concerti, incontri e masterclass nella città di Milano. La discografia di mdi ensemble include CD monografici dedicati a Stefano Gervasoni – premiato con il prestigioso riconoscimento Coup de coeur-musique contemporaine 2009 dall'Accademia Charles Cros – e a Sylvano Bussotti, Marco Momi, Giovanni Verrando, Misato Mochizuki ed Emanuele Casale. È in uscita per l'etichetta parigina l'impreinte digitale il DVD *See the Sound – Homage to Helmut Lachenmann*, realizzato dall'ensemble presso la Fondazione Cini di Venezia.

Sonia Formenti, flauto
Paolo Casiraghi, clarinetto
Marco Anastasio, tuba
Lorenzo Rovati, violino
Paolo Fumagalli, viola
Giorgio Casati, violoncello
Dario Calderone, contrabbasso
Luca Ieracitano, pianoforte

Teatro Elfo Puccini
 Sala Shakespeare



Nella foto in alto:
 György Ligeti e Salvatore Sciarrino.
 Nella foto in basso:
 Zoltán Peskó, Roland Topor,
 György Ligeti, Salvatore Sciarrino
 e Giorgio Pressburger.

Bologna, Teatro Comunale, 1979
 Prima italiana di *Le Grand Macabre*
 Collezione Salvatore Sciarrino,
 Fondazione Paul Sacher, Basilea
 (per gentile concessione)

Arditti Quartet
Irvine Arditti, violino
Ashot Sarkissjan, violino
Ralf Ehlers, viola
Lucas Fels, violoncello
Jake Arditti, controtenore

James Tenney (1934–2006)
Arbor Vitae (2006, 13')
 Prima esecuzione italiana

Salvatore Sciarrino (1947)
Sei quartetti brevi (1967/92, 17')
 I. A tempo
 II. Veloce
 III. Misurato e senza tempo
 IV. Non presto
 V. Presto, un pensiero a Lachenmann
 VI. La Malinconia (Lentamente)

*

György Ligeti (1923–2006)
Quartetto per archi n. 2 (1968, 21')
 Allegro nervoso
 Sostenuto, molto calmo
 Come un meccanismo di precisione
 Presto furioso, brutale, tumultuoso
 Allegro con delicatezza

Salvatore Sciarrino
Cosa resta (2016, 15') per quartetto d'archi e voce
 da *Immagina il deserto*
 Co-commissione Musica Viva Munich, Festival d'Automne di Parigi
 con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung e Milano Musica
 Prima esecuzione italiana

In collaborazione con RAI-RadioTre
 (Trasmissione in differita)

in collaborazione con



James Tenney è stato un vero pioniere della nuova musica negli Stati Uniti. Nato in New Mexico, ha studiato musica elettronica alla University of Illinois, dove ha frequentato i corsi di Harry Partch e di Lejaren Hiller, è stato attivo come pianista (ha suonato anche con Philip Glass e Terry Riley), ha assimilato l'eredità della scuola di Darmstadt, ha composto lavori per nastro magnetico come *Collage #1 "Blue Suede"* (1961) (dove manipola frammenti della canzone *Blue Suede Shoes* di Elvis Presley), ha utilizzato *software* di sintesi digitale, ha applicato modelli stocastici alla composizione, ha esplorato il mondo microtonale, ampliando (anche come teorico) alcune idee di Partch, è stato uno dei primi compositori a delineare un'estetica della *computer music*. Nel 1963 Tenney aveva composto un quartetto per archi intitolato *Stochastic String Quartet*, uno dei primi lavori al mondo generati col computer. E un quartetto per archi è anche la sua ultima composizione, *Arbor Vitae*, scritta nell'estate del 2006 (era già gravemente malato, e si fece aiutare nella stesura della partitura dal giovane compositore Michael Winter), ed eseguita postuma. A partire da un algoritmo, Tenney genera un campo di altezze molto esteso, che comprende suoni calcolati fino alla 1331° parziale: i quattro strumenti vanno accordati in maniera non convenzionale, devono suonare senza vibrato, e seguire dei piccoli numeri posti sopra le note che esprimono in *cents* (centesimi di semitono) le deviazioni microtonali. Basandosi su uno schema stocastico, crea un universo di lunghi suoni tenuti, che si espande e si contrae, con ondate di crescendo e decrescendo, e un continuo fluttuare della densità temporale (il tempo in partitura è indicato dalla distanza tra le note). Il risultato è un microcosmo sospeso e straniante, una trama armonica molto dissonante, che si dispiega lentamente, come una pianta che cresce, mostrando tutte le sue ramificazioni. Un gioco di ramificazioni di linee microtonali era anche alla base di *Ramifications*, pezzo per archi che György Ligeti compose nel 1968, e che rappresenta il culmine della sua fase di ricerca imperniata sulla *micropolifonia*, sull'idea di un *continuum* caleidoscopico fatto di linee addensate. Lo stesso anno, Ligeti scrisse anche il *Quartetto per archi n. 2* in cui si

poneva una nuova prospettiva, lasciando spazio ad una scrittura strumentale fatta solo di *textures*, di superfici timbriche nettamente differenziate: «sono stato influenzato particolarmente dalla tecnica pittorica di Cézanne, che mi ha insegnato che il colore può rimpiazzare i contorni, che dei volumi e dei pesi possono generare la forma». Si tratta di una scrittura a-tematica, ma piena di contrasti e molto virtuosistica, che spinge gli strumenti al limite delle loro possibilità e verso registri estremi, con elaborate poliritmie, e un proliferare di modalità esecutive, tutte definite con estrema cura (l'uso degli armonici, le molteplici maniere di produrre il pizzicato, le diverse tecniche d'archetto). Sono dettagli strumentali che hanno anche una precisa connotazione espressiva, e che suggeriscono una sorta di drammaturgia sonora, una «scena teatrale immaginaria» (simile a quella di *Aventures et Nouvelles Aventures*), dove si presentano stati d'animo contrastanti, languori e irrequietezze, personaggi sonori che talvolta compaiono come fantasmi, in un susseguirsi di eventi spaesanti. Nel primo dei cinque movimenti (*Allegro nervoso*), dominato da un formicolare di piccoli intervalli, la struttura appare frammentata con repentini cambi di tempo e di *texture*, con un gesto feroce dei due violini, che però non produce alcuno sviluppo, con un progressivo accumulo di energia che alla fine raggiunge un *climax* (ffff) e improvvisamente crolla, con «l'effetto di un palloncino punto da un ago che gradualmente si affloscia». Nel secondo movimento (*Sostenuto, molto calmo*), all'interno di uno spazio armonico assai compresso, si innesca una sorta di canone timbrico, tutto giocato su microintervalli e sull'alternanza di diverse modalità strumentali. Al *Poème Symphonique* per 100 metronomi (1962) rimanda invece il terzo movimento (*Come un meccanismo di precisione*), concepito come un puro automatismo, pizzicato, fatto di pulsazioni sincrone sulle quali via via si innestano suddivisioni metriche sempre più complesse. Il quarto, ruvido movimento (*Presto furioso, brutale, tumultuoso*) si basa su accordi dissonanti e culmina su un fortissimo (ffff) sul ponticello, «come un urlo selvaggio». All'opposto, il movimento finale (*Allegro con delicatezza*) prende

le mosse da un ondeggiamento su un intervallo di terza che via via si allarga fino a diventare un arpeggio molto dilatato, che produce un flusso ininterrotto, una superficie sonora uniforme e lieve, tutta nelle *nuances* del piano, come una nuvola che si dissipa.

Anche i *Sei quartetti brevi* di Sciarrino sono altrettante enunciazioni di modi sonori diversi. Composti tra il 1967 e il 1992, hanno forme brevi (dal minuto e mezzo del Quartetto II ai quattro minuti del Quartetto I), ma in sé concluse e autosufficienti: «sono forme dove c'è tutto, ma sono forme piccole. Però non sono miniature, sono forme schumanniane». Ciascuno dei sei quartetti sembra in effetti esplorare un differente tipo di articolazione, definire un preciso mondo di gesti strumentali fatto di suoni elusivi, fragili, strutture ritmiche e ripetitive che sembrano sempre sul punto di disintegrarsi. Sono anche stili che appartengono a epoche diverse della produzione sciarriniana, e sono modi diversi di usare il quartetto d'archi. Nel Quartetto I il compositore esplora il movimento longitudinale dell'archetto sulla corda, con i suoi effetti soffiati, e le metamorfosi timbriche sui disegni di armonici. Nel II crea una dimensione sospesa e vibratile, attraverso figure rapidissime, ai limiti dell'udibile, e con velocità discontinue, di tipo frattuale. Nel III impernia tutto il discorso musicale su un unisono, in *fortissimo* («così intenso da smarrire l'identità del suono»), ma su corde diverse, quindi con spettri armonici distinti che creano un timbro molto complesso, nel quale non si percepisce più l'altezza ma i cambi d'arco. L'uso degli armonici sopracuti, un suono più esile e un periodare più vago caratterizza gli ultimi tre quartetti: il IV con le sue sonorità flautate, ottenute suonando al ponticello, con la sordina e con l'arco «spazzolato»; il V con piccole cellule isolate che via via si coagulano e lasciano spazio a violenti suoni grattati; il VI (*La Malinconia*) dove mesti *glissati* discendenti avvolgono frammenti *soffiati* di una melodia. I *Sei quartetti brevi* appartengono a quella che Sciarrino definisce la dimensione «cosmologica» della scrittura strumentale, che è l'eco dei suoni del mondo che ci circonda ed è legata alle articolazioni timbriche proprie degli strumenti. Ma a partire dal *Quartetto n. 7* (1999)

ha introdotto nella scrittura strumentale anche una seconda dimensione, quella «vocale», che è l'eco della voce umana. Questo stile emerge anche in *Cosa resta*, terzo movimento di un lavoro più ampio per voce e ensemble strumentale intitolato *Immagina il deserto* (2016). È un pezzo per controtenore e quartetto d'archi, concepito come una «vanitas» (genere di natura morta secentesca, pieno di elementi simbolici riferiti alla morte, come un teschio, una candela, una clessidra, un orologio, un insetto, un frutto bacato, un fiore spezzato) e basato sull'inventario dei beni di Andrea del Sarto. Il pittore fiorentino morì nel 1530 di peste bubbonica, lasciando all'Ospedale degli Innocenti tutti i suoi beni, che furono allora inventariati. Ma la moglie Lucrezia gli sopravvisse per quarant'anni, e quando i priori dell'Ospedale tornarono nel 1570 per verificare la sussistenza di questi oggetti («una botte, un descuccio, una stuoia, una mezzina di rame, una lucerna d'ottone, dua guanciali di quoio dorato, un coltrone et lenzuola, dua gammurre, una taschetta di quoio, una predella dipinta, uno telaio di finestra, una pelle bianca vecchia, una pietra di porfido da macinare»), constatarono che erano perlopiù distrutti, consumati, fradici, bruciati, o ridotti in cenci, o letteralmente spariti («non ci sono»). Nella partitura di Sciarrino la parte vocale è suddivisa, quasi come una litania, tra l'enunciazione dell'oggetto e la descrizione del suo stato, e si muove attraverso discese sillabate, come *glissati* molto lenti, ma misurati, e con un'aura microtonale che li fa sembrare dei parlati. Il quartetto ha pochi intrecci strumentali, e risponde al canto come un'eco vocale, con suoni sottili e sibili nervosi. Solo nella seconda parte sviluppa una trama puntillistica, quasi «polverosa», fatta di pizzicati al ponticello (che generano un rumore secco, poco risonnante e inarmonico), accompagnando la voce che reitera i commenti a quell'inventario («da fuoco... in brani... rotti... tutto è consumato... et finito... polvere... tutto... finito... tutto... polvere...»). Alla fine resta una trama statica e inerte di multifonici, che accompagna le ultime verifiche, come se quella polvere si fosse definitivamente depositata.

Gianluigi Mattiotti

Cosa resta

Nella volta:

- una botte piccola di barili 4 incirca,
- un'altra botticella di barili 3, *queste son tutte guaste dal tempo, intarlate e da fuocho*

In sala terrena:

- uno descuccio da tagliare con mezo celonuzzo a vergole, *che il celonuzzo è in brani*
- una stuoia con cornice dipinta a porfido, *che la stuoia è ita in polvere*
- una storia fiandrescha dipintovi Sogdoma, *è in essere*
- dua infrescatoj di vetro, *sono rotti*
- una mezzina di rame con quattro tazze di terra, *mancono le tazze*
- una lucerna piccola d'ottone, *è in essere, molto cattiva*

In camera terrena:

- dua guanciali di quoio dorato vecchi, *non sono buoni a nulla*
- un coltrone et lenzuola, primaccio, et dua guancialini, *sono tutti in essere, salvo che le lenzuola, le quali il tempo ha ridotte in cenciarmi*
- dua gammurre vecchie nere, di panno disfatto di panni di Andrea, *che tutto è consumato et finito*

- una taschetta di quoio con drento certe tavoluzze da disegnare et una veste di quoio da bicchieri, *non ci sono*

In sala di sopra:

- una predella dipinta da sedere vecchia, *è disfattasi*

In su l'acquaio:

- tre deschetti vecchi, *credo sieno iti al fuocho*

In cucina:

- uno telaio di finestra impannata vecchio, *al fuocho*

Nella bottega:

- una pelle bianca vecchia d'una veste d'Andrea, *è consumata*
- una pietra di porfido da macinare sopra uno descho, *queste cose non ci sono, che il legname era fradicio*

(dall'inventario dei beni di Andrea del Sarto, 1531, verificato nel 1570)



Irvine Arditti
e Salvatore Sciarino
Parma, 2005

Quartetto Arditti

Il Quartetto Arditti gode di fama mondiale grazie alle sue raffinate interpretazioni di musica contemporanea e del XX secolo. Centinaia di quartetti sono stati composti per l'ensemble fin dalla sua fondazione, avvenuta nel 1974, per volere del violinista Irvine Arditti. Sono opere che hanno lasciato un segno nel repertorio del secolo scorso e hanno assicurato al Quartetto Arditti un posto nella storia della musica. Prime mondiali di quartetti firmati da compositori come Abrahamsen, Adès, Andriessen, Aperghis, Bertrand, Birtwistle, Britten, Cage, Carter, Denisov, Dillon, Dufourt, Dusapin, Fedele, Ferneyhough, Francesconi, Gubaidulina, Guerrero, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Maderna, Manoury, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Sciarino, Stockhausen, Xenakis e molti altri, mostrano quanto ampia sia l'indagine musicale nel repertorio del Quartetto Arditti. L'ensemble ritiene che una stretta collaborazione con i compositori sia vitale per il processo di interpretazione della musica moderna e

quindi cerca sempre di lavorare insieme a ciascun compositore di cui esegue le musiche. L'impegno dei quattro musicisti in campo educativo è dimostrato dalle frequenti masterclass e dai laboratori a favore di giovani interpreti e compositori di ogni parte del mondo. L'estesa discografia del Quartetto Arditti ora annovera più di duecento CD, dei quali 42 realizzati per l'etichetta francese Naïve Montaigne, con cui continua la collaborazione. La collezione si pone come un punto di riferimento, con le sue numerose opere di compositori contemporanei registrate in loro presenza, e la prima integrale digitale della musica per archi della Seconda Scuola di Vienna. Il Quartetto Arditti ha registrato oltre venti album anche per altre etichette e, nell'insieme, questa collezione discografica rappresenta la più estesa letteratura per quartetto disponibile negli ultimi quarant'anni. Vi si trovano i quartetti di Berio, Cage, Carter, Lachenmann, Ligeti, Nono, Rihm, l'integrale della musica da camera di Xenakis, così come la registrazione

dello spettacolare *Helicopter Quartet* di Stockhausen. Le registrazioni più recenti sono edite dall'etichetta francese Aeon e includono brani di Harvey, Dusapin, Birtwistle, Gerhard, Ferneyhough e Paredes. In trent'anni di carriera, l'ensemble ha ricevuto diversi riconoscimenti per il suo lavoro. Ha vinto più di una volta il Deutsche Schallplattenpreis; in Gran Bretagna ha ricevuto il Gramophone Award per la migliore registrazione di musica da camera contemporanea nel 1999 (Elliott Carter) e nel 2002 (Harrison Birtwistle). Nel 2004, la francese Académie Charles Cros gli ha conferito il Coup de Coeur per il contributo eccezionale alla diffusione della musica d'oggi. Nel 1999 il Quartetto Arditti è stato onorato del prestigioso Ernst von Siemens Musikpreis alla carriera, unico ensemble ad aver finora ricevuto questo riconoscimento. L'archivio completo del Quartetto è conservato alla Fondazione Sacher di Basilea.

Jake Arditti

Cantante professionista già all'età di undici anni, quando ha cantato Yniold in *Pelléas et Mélisande* al Glyndebourne Festival Opera e alla English National Opera, Jake Arditti ha intrapreso una fulminea carriera grazie alla vittoria della Baroque Singing Competition di Innsbruck nel 2012, riscuotendo un vasto consenso di critica e di pubblico, non solo nell'ambito del repertorio barocco ma anche nel repertorio raro, in ruoli come Emone nell'*Antigone* di Traetta (Wiener Kammeroper) ed Euripilo, *La Discordia* e Polluce nell'*Elena* di Cavalli (Festival d'Aix en Provence, Lille e Lisbona).

Nel repertorio barocco inglese ha interpretato lo Spirito in *Dido and Aeneas* di Purcell e Cupido in *Venus and Adonis* di Blow, entrambi a Innsbruck. I ruoli romantici e moderni includono Hänsel in *Hänsel und Gretel* di Humperdinck (Wiener Kammeroper), il Principe Gogo in *Le Grand Macabre* di Ligeti (Essen) e *SUM* di Max Richter e Wayne McGregor. Le sue vaste possibilità vocali gli hanno permesso di affrontare ruoli quali Amore ne *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi e il ruolo di Nerone (soprano) in *Agrippina* di Händel. Sul versante concertistico, Jake Arditti ha dimostrato

altrettanta versatilità, da *La Calisto* di Cavalli (La Nuova Musica alla Wigmore Hall), Contre-ténors (con Il Pomo d'Oro al Festival de Sablé) e *From Soul to Soul* con il Pera Ensemble ad Heidelberg e Colonia, alla prima esecuzione delle *Canciones Lunáticas* per controttenore e quartetto d'archi di Hilda Paredes al Festival di Edimburgo. Progetti futuri includono *Sesto* (Teatro Colón), *Voce di Apollo in Morte a Venezia* (Stoccarda), David in *Saul* di Händel al Theater an der Wien, *Amore/Primo Familiare* ne *L'incoronazione di Poppea* per l'Opera di Zurigo.

III sul pont. *p* *f* *pp* *mf* *ppp* *ff* *ppp*

tasto pont.

vibr. senza vibr.

ppp *ff* *ppp*

vibr. senza vibr.

ppp *ff* *ppp*

15. (1) *f* *mp* *pp* *mf* *p* *ppp*

(tasto) appena vibr. non vibr. *ppp* *f* *pppp* *ppp* *pppp*

vibr. non vibr. *f* *pp* *p* *pp*

IV tasto *pp* *p* *pp*

vibr. non vibr. *f* *pppp*

smorz. con l'arco

smorz. con l'arco

smorz. con l'arco

smorz. con l'arco

210 (15) *ppp* *pppp* *pp* *pppp* *mp* *f* *ppp*

(8) *p* *pp* *mp* *pp* *f*

ppp *pppp* *pp* *pppp* *ppp*

RTC - 3028

Quatuor Diotima**Yun-Peng Zhao, violino****Constance Ronzatti, violino****Franck Chevalier, viola****Pierre Morlet, violoncello**

IRCAM Computer-Music Design: Vincent Isnard (**), Manuel Poletti (*)
gmem-CNCM-marseille Computer-Music Design: Charles Bascou (**)
IRCAM Sound Engineer: Jérémie Bourgoigne

Salvatore Sciarrino (1947)*Quartetto n. 8* (2008, 10')**Alberto Posadas (1967)**da *Liturgia Fractal* (2003/08)4. *Arborescencias* (11')1. *Ondulado tiempo sonoro...* (8')**Ashley Fure (1982)***Anima* (2017, 27') per quartetto d'archi ed elettronica **

Co-commissione gmem-CNCM-marseille, Théâtre d'Orléans, IRCAM-Centre Pompidou, ProQuartet

con il sostegno di ULYSSES Network sostenuto dalla Commissione europea (Europa Creativa)

Prima esecuzione italiana

Mauro Lanza (1975)*The 1987 Max Headroom Broadcast Incident* (2017, 11') *
per quartetto d'archi aumentato

Co-commissione IRCAM-Centre Pompidou, ProQuartet, Warsaw Autumn e Milano Musica

Prima esecuzione italiana

Il concerto è preceduto alle ore 18.30 da un incontro con **Mauro Lanza**In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Nell'ambito de La Francia in scena, stagione artistica dell'Institut français Italia, realizzata su iniziativa dell'Ambasciata di Francia in Italia, con il sostegno dell'Institut français e del Ministère de la Culture et de la Communication, della Fondazione Nuovi Mecenati, della Sacem Copie Privée, della Commissione europea (Europa Creativa) e del Ministero dell'Istruzione italiano dell'Università e della Ricerca - Afam (MIUR - Afam).

Nel *Quartetto n. 7* (1999) Sciarrino aveva cominciato ad innestare nel corpo della musica strumentale lo stile vocale affinato negli anni. Nel *Quartetto n. 8* (2008) porta avanti quest'idea, con una scrittura strumentale di forte liricità, come emerge già nell'ampio fraseggiare del violino secondo e della viola all'inizio del pezzo. Questa dimensione "cantabile" è enfatizzata anche dall'estrema rarefazione del contesto strumentale complessivo, e dall'ispessimento delle linee "vocali", ottenute con raddoppi e ampi intervalli armonici, in relazione di terza e di sesta (in una lunga sezione, la linea del violoncello, nel registro grave, è raddoppiata dal "flautato" sovracuto del violino secondo). Ne emerge un'espressività molto particolare, data anche dai glissati discendenti, dagli armonici superacuti (che Sciarrino aveva iniziato ad utilizzare nei *Capricci* per violino del 1976, e che non aveva impiegato nel *Quartetto n. 7*), dall'uso dei suoni multipli che compaiono a metà del pezzo in forma di "ombra", poi si moltiplicano e creano, dopo un lungo assolo del violoncello, una vera barriera di suono, aspra, stridula, dall'effetto quasi elettronico, che tende a sommergere il canto. La musica di Sciarrino nasce da precise geometrie, da regole percettive fondate sull'evoluzione del concetto di *Gestalt*, da strutture di tipo frattale, che per il compositore rappresentano «la coniugazione fra la misura matematica e la geometria delle cose reali,

del mondo». Anche Alberto Posadas si è sempre interessato a lavorare con modelli astratti legati a fenomeni naturali, per poter controllare delle strutture complesse a partire da schemi semplici. Ad esempio i cinque quartetti per archi che costituiscono il ciclo *Liturgia Fractal* (2003-2008: *Ondulado tiempo sonoro...*, *Modulaciones*, *Órbitas*, *Arborescencias*, *Bifurcaciones*) sono basati su diversi modelli frattali. In *Arborescencias*, tutti i materiali musicali e il sistema delle altezze sono regolati dal sistema di Lindenmayer, un modello che descrive il comportamento nella crescita dei vegetali, e che permette a Posadas di creare una struttura arborescente applicata al fattore temporale: in ogni sezione la ripartizione del materiale dipende dalla durata di quella precedente, esattamente come in una pianta, dove la lunghezza di un germoglio dipende da quella del precedente al momento della biforcazione. *Arborescencias* è anche un pezzo a sé all'interno del ciclo, perché ha una struttura concertante costruita intorno a due cadenze del primo violino, ed è a partire dal materiale esposto dal violino che il trio genera la fitta trama frattale, dove ogni segmento musicale dipende sempre dalla situazione e dalla taglia del segmento che lo ha preceduto. *Ondulado tiempo sonoro...* usa invece come modello frattale il moto browniano (riferito al movimento disordinato delle particelle nei fluidi), che regola

la macrostruttura, con un diverso grado di imprecisione per ogni strumento, e determina anche tutti gli altri elementi della composizione, la durata dei singoli eventi, la disposizione dei registri, la successione temporale dei suoni. Poiché i frattali applicati ai moti browniani generano delle simmetrie irregolari, molto simili al movimento concentrico delle onde quando si getta una pietra nell'acqua, il risultato è una musica fatta di figure fluide e mobilissime, piene di energia, che si stratificano in maniera sfasata come delle onde longitudinali, alternate a suoni che tendono a estinguersi. Molti compositori oggi hanno cominciato a usare l'elettronica in un modo estremamente basico, spesso associata a strumenti meccanici, comunque lontanissima dalla prospettiva di un purismo astratto e digitale. Ne è un esempio il lavoro di Mauro Lanza *The 1987 Max Headroom Broadcast Incident* (2017) per quartetto d'archi ed elettronica, nato come omaggio alle vecchie tecnologie e all'oscura visione fantascientifica e "cyberpunk" degli anni Ottanta. All'origine della composizione ci sono due suggestioni cinematografiche: la testimonianza visionaria di David Cronenberg sul suo film *Videodrome*, e un vecchio video pirata, trovato su internet. Si tratta del più celebre episodio di pirateria televisiva che si verificò a Chicago la sera del 22 novembre 1987: i pirati riuscirono a introdursi nei canali della emittente locale

WTTW durante un episodio della serie di fantascienza *Doctor Who*, facendo apparire un individuo mascherato da Max Headroom (personaggio televisivo molto popolare in quegli anni) che, con un audio distorto, iniziò a gemere, urlare e ridere, declamando slogan pubblicitari, cantando un frammento della canzone dei Temptations *I'm losing you* e il tema del cartone animato *Clutch Cargo*. Si lamentò delle sue emorroidi, scoreggiò, e alla fine si fece sculacciare da una complice vestita da domestica. In questo lavoro, Lanza usa un'elettronica *low-fi* su quattro canali (con risposte impulsionali delle casse armoniche degli strumenti), elabora i suoni ispirandosi alle stesse tecniche usate all'epoca per le trasmissioni televisive e radiofoniche (come la modulazione ad anello e il *frequency shifting*), prepara accuratamente gli archi con piccole dosi di *patafix*, che pure creano l'effetto di un *frequency shifting* analogico. Inserisce anche alcune citazioni musicali, legate al video pirata: gli iniziali rumori statici a 50 Hz e a 60 Hz diventano due fondamentali dalle quali sono ricavati i quattro accordi della canzone dei Temptations, poi emerge un elemento melodico che viene invece dalla sigla di *Doctor Who*, quindi una sequenza di armonici costruita sul profilo del temino di *Clutch Cargo* (alle note suonate dagli strumenti vengono anche associati dei campioni della trasmissione pirata e dei processi di demodulazione, che diventano



Lezioni a Città di Castello, 1996. Tra gli altri: Francesco Filidei, Carlo Carcano, Mauro Lanza, Grazia Giacco, Lorenzo Pagliei, Tiziano Manca. Collezione Salvatore Sciarrino, Fondazione Paul Sacher, Basilea (per gentile concessione)



Carlo Carcano, Francesco Filidei, Salvatore Sciarrino, Mauro Lanza, Lorenzo Pagliei. Città di Castello, 2016. Collezione Salvatore Sciarrino, Fondazione Paul Sacher, Basilea (per gentile concessione)

l'ombra elettronica, distorta e sibilante, di quella melodia). Anche Ashley Fure usa un'elettronica molto legata agli strumenti, e "umanizzata", che deriva dalla sua personale poetica musicale, di tipo "tattile": «Il suono inizia dal tocco: aria muove l'aria, i crini sfregano le corde, le dita premono e tirano e pizzicano. Il lavoro che faccio è volto ad accrescere questa fonte tattile del suono». La musica della giovane compositrice americana è insieme virtuosistica e cruda, fatta di timbri complessi, ottenuti con tecniche strumentali estese, e di suoni ricavati da materiali come il metallo e il cartone. È una musica che appare talvolta come puro effetto sussidiario di un'azione, che si muove sempre tra la dimensione del concerto e quella dell'installazione acustica, che aspira, come la pittura di Francis Bacon, a bypassare il cervello e a toccare direttamente il sistema nervoso, e le sensazioni viscerali dell'udito. Ne è un esempio *Anima* (2016-2017), dove un quartetto per archi viene "aumentato" attraverso un insieme di trasduttori mobili (piccoli altoparlanti

che trasmettono la vibrazione della loro membrana alla superficie con la quale entrano in contatto), che trasformano gli strumenti in agenti attivi di proiezione acustica: gli interpreti muovono questi trasduttori da un punto all'altro della superficie dei loro strumenti (seguendo un pentagramma dove ciascuna linea corrisponde a una precisa posizione sulla cassa dello strumento), come fossero degli stetoscopi che insufflano dei suoni animati all'interno di oggetti inanimati. Via via che il pezzo si sviluppa, questi "stetoscopi sonori" si mescolano a dei *feedback* volatili ma sempre più incalzanti, che la Fure interpreta come dei *Golem* («dei semplici blocchi di argilla cui un incantesimo dà vita») o dei *Frankenstein* («destinati a sopraffare coloro che hanno dato loro la vita»): «*Anima* cerca un sangue elettrico, un respiro digitale, un mostruoso divenire nel cuore della tradizione del quartetto d'archi».

Gianluigi Mattiotti



Lorenzo Pagliei, Salvatore Sciarrino, Francesco Filidei, Mauro Lanza, Carlo Carcano. Città di Castello, 2017. Collezione Salvatore Sciarrino, Fondazione Paul Sacher, Basilea (per gentile concessione)

IRCAM - Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique

L'IRCAM è uno dei più importanti centri pubblici di ricerca al mondo dedicati alla creazione musicale e alla ricerca scientifica. Luogo unico dove convergono prospettiva artistica e innovazione scientifica e tecnologica, l'Istituto è diretto da Frank Madlener e riunisce più di centosessanta collaboratori. L'IRCAM sviluppa tre assi principali - creazione, ricerca, diffusione - durante la stagione parigina, le tournée in Francia e all'estero e la nuova iniziativa inaugurata nel 2012, ManiFeste, che riunisce un festival internazionale e un'accademia multidisciplinare. Fondato da Pierre Boulez, l'IRCAM è associato al Centre Pompidou ed è sostenuto dal Ministère de la Culture et de la Communication. L'Unità mista di ricerca STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), presso l'IRCAM, è sostenuta dal CNRS e dall'Université Pierre et Marie Curie, nel quadro del progetto MuTant dell'INRIA (Institut national de recherche en informatique et en automatique).

Vincent Isnard

Dopo aver completato gli studi in Ingegneria del suono (Brest) e Computer Music Design (Saint Etienne),

Vincent Isnard ha proseguito la sua ricerca arricchendola con un Master in Acoustics, Signal processing, Computer science, Applied to Music (ATIAM) e un Dottorato dedicato al riconoscimento uditivo del timbro, entrambi all'IRCAM. I suoi lavori scientifici sono stati presentati in riviste e congressi internazionali. Isnard ha parallelamente compiuto studi filosofici incentrati sulla percezione musicale all'Università di Brest, alla Sorbona e all'École Normale Supérieure. Ha approfondito le tecniche contemporanee con Laurent Durupt e Denis Dufour.

Manuel Poletti

È compositore, "computer musician", informatico musicale all'IRCAM. Ha studiato musica classica ai Conservatori di Besançon e di Digione fino al 1986, e ha studiato composizione presso l'ICEM della Folkwang Hochschule di Essen in Germania dal 1993 al 1995. Inizia a collaborare con l'IRCAM nel 1998 come informatico musicale, partecipando a numerosi progetti di creazione, pedagogia, valorizzazione e R&D. Nel 2009 collabora con la società Cycling '74, a San Francisco, che sviluppa il programma Max, creato inizialmente all'IRCAM. Dal 2013, è membro della

società di produzione musicale Music Unit di Montreuil. Parallelamente, partecipa in qualità di compositore e regista del suono a numerosi progetti artistici in Europa - concerti, danza, teatro, arti visive, installazioni sonore.

Charles Bascou

Musicista autodidatta e ingegnere di formazione, Charles Bascou si specializza nella ricerca delle tecnologie applicate alla musica e alle arti visive all'IRCAM. Collabora per la regia del suono con numerosi compositori, musicisti e artisti in residenza al gmem-CNCM di Marsiglia e, parallelamente, sviluppa lavori di composizione, improvvisazione e performance sonore. Nel 2009 entra a far parte del Collettivo Large Bande per l'esplorazione di forme dimostrative delle musiche elettroacustiche. Collabora, inoltre, con la coreografa Mathilde Monfreux per la composizione delle musiche degli spettacoli *Tube* e *Last Lost Lust*. Nel 2012, collabora con l'etichetta Daath Records esibendosi in performance solistiche in vari luoghi di Marsiglia, e in particolare per Le Transistor nel 2016.

Quartetto Diotima

Il Quartetto Diotima, fondato nel 1996 da diplomati del Conservatoire National supérieur de musique di Parigi, riflette nel nome la sua duplice identità: Diotima è chiaro riferimento sia al romanticismo tedesco e a Hölderlin, sia al quartetto *Fragments-Stille an Diotima* di Nono. Il Quartetto collabora con grandi compositori contemporanei - Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough, Toshio Hosokawa - e commissiona con regolarità nuovi brani a eminenti autori, tra cui Tristan Murail, Alberto Posadas, Rebecca Saunders, Gérard Pesson, Pascal Dusapin. Presenza costante nelle più prestigiose sale da concerto - Philharmonie e Konzerthaus di Berlino; Reina Sofia di Madrid; Cité de la Musique di Parigi; Wigmore Hall e South Bank Center di Londra; Konzerthaus di Vienna - e nei maggiori festival europei, si esibisce regolarmente in tournée negli Stati Uniti, in Asia (Cina, Corea, Giappone) e in America del Sud (Colombia, Argentina, Brasile, Cile, Perù). L'interesse per la musica contemporanea non è disgiunto dalla regolare frequentazione del repertorio classico e dei grandi compositori del secolo scorso quali Bartók, Debussy e Ravel e al contempo, predilige gli ultimi Quartetti di Schubert e di Beethoven,

la Seconda Scuola di Vienna e Janáček. Vincitore di numerosi concorsi internazionali, il Quartetto ha il sostegno del Ministero della Cultura e della Comunicazione francese, ed è supportato da varie istituzioni culturali e da mecenati privati. Innumerevoli i riconoscimenti internazionali per l'attività discografica, che realizza in esclusiva per l'etichetta Naive. Il primo album, dedicato a Lachenmann e Nono, ha riscosso nel 2004 il Coup de cœur dell'Académie Charles Cros e il Diapason d'or. Nel vasto catalogo discografico del gruppo spiccano, fra gli altri, i due quartetti di Janáček (Diapason d'or 2008), i quartetti di Lucien Durosoir (Choc di Le Monde de la Musique), il *Concerto per quartetto d'archi e orchestra* di Schönberg, il ciclo *Liturgia Fractal* di Alberto Posadas, l'integrale di Toshio Hosokawa, i quartetti di Onslow, un album con Thomas Larcher, nonché Schubert, la Seconda Scuola di Vienna (Schönberg, Berg, Webern), gli americani Steve Reich, George Crumb e Samuel Barber. Nel 2016, per celebrare il 20° anniversario dalla fondazione, sono usciti CD rilevanti di una nuova serie dedicata a ritratti di compositori contemporanei, tra cui Miroslav Srnka e Gérard Pesson, in collaborazione con l'Orchestra della WDR di Colonia.

ore 18

Conservatorio G. Verdi
Sala Verdi

Salvatore Sciarrino con Luciana Pestalozza,
Riccardo Allorto e Bruno Maderna. Monaco, 1971
Collezione Salvatore Sciarrino, Fondazione Paul Sacher,
Basilea (per gentile concessione)

Bruno Maderna (1920–1973)*Satyricon* (1971/73, 70')

Opera in un atto

Libretto di Bruno Maderna
dal *Satyricon* di Petronio**Sandro Gorli, direttore****Ensemble congiunto****Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano****Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris****KU – The University of Kansas****Sonia Grandis, regia****Lidia Bagnoli, scene****Daniela Casati Fava, costumi****Simone Magnani, coreografie****Scuola di Danza Proscenium**

Personaggi e interpreti

Trimalcione **Pasquale Conticelli, Ryunosuke Komatsu**

Habbinas

Eumolpo **Giovanni Impagliazzo**Niceros **Vladislav Kosov**Criside **Sofia Nagast, Laima Ledina**Fortunata **Vittoria Vimercati, Giulia Taccagni**

Produzione


**Conservatorio
di Milano**

in coproduzione con Milano Musica

Satyricon di Maderna

Satyricon è un'opera buffa o divertimento scenico scritta da Maderna poco prima della sua scomparsa nel 1973 e rappresentata in Olanda in prima esecuzione assoluta. Ha una forte componente grottesca e sarcastica. Lo spettacolo ruota attorno all'episodio cardine del libro di Petronio, la cena di Trimalcione, la cui ostentata volgarità simboleggia la totale crisi di valori di un mondo decadente. Satira e distacco ironico convivono con il gusto e la libertà di un operare anticonformistico e di grande musicalità, che qui si traduce nella molteplicità di citazioni di linguaggi, stili, autori, modi espressivi che Maderna riunisce: un catalogo di materiali variegato che comprende, per le voci, il canto intonato, lo *Sprechgesang* declamato e, per l'orchestra, sonorità materiche, tonali, aleatorie e neoclassiche e citazioni stravolte di Bizet, Gluck, Mozart, Offenbach, Strauss, Stravinskij, Verdi, Wagner e Weill.

Il musicista veneziano dimostra di possedere un alto grado di teatralità interno al proprio gesto compositivo: *Satyricon* è un'opera la cui drammaturgia è nella partitura (e dunque può tradursi in modi differenti sulla scena). L'opera è in un atto e possiede una struttura aleatoria, poiché i diciannove numeri chiusi di cui è costituita – non consequenziali l'uno all'altro, né come trama né come materiali musicali – sono variamente combinabili, come da esplicita indicazione del compositore. Poi per consuetudine viene eseguita sempre la sequenza stabilita nella prima esecuzione sia nelle rappresentazioni sceniche, sia nelle esecuzioni in forma di concerto. Possiamo considerare *Satyricon* un "work in progress", un'opera cioè sottoposta a continue modifiche e rifacimenti, per la quale Maderna ha utilizzato differenti materiali – sia acustici sia elettronici – precedentemente composti e che perciò non ha mai trovato una forma definitiva.

Ruggero Laganà

Note all'allestimento

Come restituire oggi, temporalmente lontani dai trasgressivi anni Settanta, gli umori vitali e la malinconia che informano l'opera aperta di Bruno Maderna, a sua volta derivata da un grande classico della letteratura come il *Satyricon* di Petronio? La satira della decadenza della società romana è ancora oggi denuncia della perenne decadenza di ogni società avanzata e opulenta, dove denaro, potere e corruzione possiedono anime e corpi.

Ma la celebrazione del convito di Trimalcione, il brutale e sincero arricchito che si ritrova in ogni epoca, assume in Maderna il senso della ricerca di un mondo perduto, un viaggio tra differenti nutrimenti musicali, offerti dai maestri del passato e dalle nuove ricerche, in un'incessante esperienza estetica che sembra sottrarsi a ogni rassicurante dimensione temporale e narrativa.

Appare piuttosto una drammaturgia connotata da un *tempus fugit* disarticolato, onirico, impossibile da confinare. L'accumulo di cibo, corpi, pulsioni sfrenate, emozioni che oscillano

costantemente tra *eros* e *thanatos*, atti di ferocia e gesti di *pietas*, convergono nella retorica descrizione che il ricco possidente fa del proprio monumento funebre. Ma quella che sembra la celebrazione della morte si carica di umori ferini, appare una catasta di incessante vitalità.

Le scene di Lidia Bagnoli richiamano la monumentalità romana, con il motivo dell'arco ripetuto come nei colombari o negli acquedotti, ma il materiale scelto è impalpabile, un *velarium* da teatro che circonda lo spazio scenico dove campeggia un surreale *opus* in costruzione la cui forma si ritrova nelle visioni di Hieronymus Bosch.

I costumi di Daniela Casati Fava riprendono le varianti del rosso e dell'oro imperiale, ma evocano l'idea di un sipario strappato da cui gli attori hanno ricavato gli abiti per la messinscena. Anche i movimenti di scena di Simone Magnani giocano tra la ricerca affannosa del contatto e il disequilibrio. Un mondo in bilico dove, come afferma nel romanzo il poeta Eumolpo, «a far bene i calcoli da ogni parte c'è un naufragio».

Sonia Grandis

Sandro Gorli

Ha studiato composizione con Franco Donatoni frequentando contemporaneamente la Facoltà di Architettura di Milano e diplomandosi in pianoforte. Ha svolto attività di ricerca presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano e ha seguito i corsi di direzione d'orchestra di Hans Swarowsky a Vienna. Nel 1977 ha fondato l'orchestra da camera Divertimento Ensemble, che ancora oggi dirige, svolgendo un'intensa attività concertistica per la diffusione della musica contemporanea. Dal 1990 al 1998 è stato direttore principale dell'ensemble Elision di Melbourne. Con le due formazioni ha inciso oltre venti CD. Con l'Orchestra Sinfonica Siciliana ha realizzato la prima esecuzione italiana

della *Low Symphony* di Philip Glass e alla guida dell'Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi ha inciso due CD interamente dedicati a Bruno Maderna. Nel 2004 ha dato vita a *Rondò*, l'annuale stagione milanese di Divertimento Ensemble che offre appuntamenti con la musica d'oggi non solo concertistici, ma anche di incontro, divulgazione, dibattito con i compositori. Fra le sue composizioni, regolarmente eseguite nelle più importanti manifestazioni italiane e straniere, si segnalano: *Me-Ti* per orchestra, richiesta all'autore da Bruno Maderna per l'Orchestra RAI di Milano (premio SIMC '75); *Chimera la luce* per sestetto vocale, pianoforte, coro e orchestra, che ha avuto la sua prima

esecuzione al Festival di Royan del 1976 sotto la direzione di Giuseppe Sinopoli; *On a Delphic reed* per oboe e 17 esecutori (premio SIMC '80); *Il bambino perduto* per orchestra; *Quartetto* per archi; *Le due Sorgenti* per orchestra da camera; *Super flumina* per oboe, viola e orchestra, scritta per il Festival di Babilonia del 1987 (premio Città di Trieste del 1989); *Requiem* per coro misto a cappella, scritto per La Chapelle Royale diretta da Philippe Herrewége. Ha vinto nel 1985 il Premio Europa per il teatro musicale con l'opera *Solo*; la sua seconda opera, *Le mal de lune* è andata in scena nel marzo 1994 a Colmar e a Strasburgo. Ha insegnato composizione presso il Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano.

Sonia Grandis

Attrice e regista, docente, si diploma sotto la guida di Ernesto Calindri all'Accademia dei Filodrammatici di Milano con medaglia d'oro e si laurea in Storia del Teatro all'Università Cattolica con una tesi sulla spettacolarità barocca segnalata al Premio "Ludovico Zorzi". Ha debuttato con *Post Hamlet* di Giovanni Testori. Ha lavorato in teatro, radio e televisione. Si occupa di teatro musicale in varie forme, oltre che come regista, come attrice in performance con ensemble di musica contemporanea. Come referente del Laboratorio Cantarinscena del Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano nel 2013 ha curato la regia de *La Bella dormiente* nel

bosco di Respighi al Teatro Rubinstein di San Pietroburgo e alla Sala Verdi di Milano, direttore Marco Pace; e nel 2015 la regia de *I promessi sposi* di Amilcare Ponchielli, sempre alla Sala Verdi di Milano. Attualmente collabora con il pianista Michele Fedrigotti nell'ideazione e rappresentazione di concerti/spettacolo, tra cui *Le giardiniera*, sulle artiste del Risorgimento e ha curato la regia di *Four Walls* di Cage al Saint James Centre de La Valletta, Malta. Con la giornalista Valeria Palumbo partecipa a reading e incontri teatrali sulla storia delle donne. Ha ideato e codirige il festival MITOMANIA, conversazioni interculturali sul mito, a Ragusa Ibla.

Satyricon

Opera in un atto

Libretto di Bruno Maderna dal “Satyricon” di Petronio

1. Introduction (nastro 1)

2. Fortunata aria

FORTUNATA

(Indicando se stessa, in tutta la propria matronale figura, con voce languida ma arrogante)

That's Fortunata. Trimalchio's wife! And the name couldn't suit me better. I count my cash by cartload. I have Trimalchio eating out of my hand. If I tell him at noon it were night, he would crawl into bed; If I tell him hm (*closed*); If I tell him hm (*closed*); If I tell him (*whistle*). As for him, he's so loaded he doesn't know how much he has. But me I have my finger in everything – where you'd least expect it too. If I like you, you're lucky; if I don't, god help you. As for Trimalchio, that man's got more farms than a kite could flap over. And there's more silver plate stuffed in his porter's lodge than another man's got in his safe. As for slaves, whoosh! So help me, I'll bet no one in ten has ever seen his master. Your ordinary rich man is just peanuts compared to him; he could knock them all under a cabbage and you'd never know they were gone. And buy things? Not him. No sir, he raises everything right on his own estate. Wool, citron, pepper, you name it. By god, you'd find hen's milk if you looked around. Now take his wool. The homegrow, strain wasn't good enough. So you know what he did? Imported rams from Tarentum, bred into the herd. Attic honey he raises at home. Ordered the bees special from Athens. And the local bees are better for being crossbred too. And you know, just the other day he sent off to India for some mushroom spawn. Every mule he owns had a wild ass for a daddy? And you see those pillows there, Every last one is stuffed with purple or scarlet wool. That boy's loaded!

3. Trimalchio e le Flatulenze

TRIMALCHIO

Nehmts mir nicht übel, lieber Freunde – schon viele Tage macht mein Bauch, nicht mit. (*lirico*)

Moi, je ne connais pas de plus grand supplice que de se retenir.

Auch die Ärzte kennen sich nicht aus. Was mir trotzdem geholfen hat, war Granatapfelschale und Pinie in Essig. Ich hoffe trotzdem, er besinnt sich endlich aus seine Anstandspflicht. (*drammatico*)

I know of some who've died from being too polite and holding it in.

Sonnst dröhnt es mir um dem Bauch herum, man denkt, ein Stier.

4. Orchestral improvisation: “Food Machine”

5. The Money

HABINNAS

Rich, you journey well. Your money slicks the sea. Your winds are fair; you sail at will and do not drown - though loaded down with money. And rich, you marry well. Sleep with Danae. Why not? (Just whisper in her father's ear what he told her when Jupiter as a rain of gold descended:

– “Dear, you've married money).”

Poet or lawyer, either be: the world's applause is yours.

No matter what you say, or how:

– nothing talks like money.

Or be a judge. Gavel down your “Guilty” or “Acquitted”, secure as a god head.

The world's not judge of much

– except your Honor's money.

Examples enough.

The moral is: money money money.

Jupiter is money in the bank

6. Erotica (nastro 2)

7. Lady Luck

CRISIDE

We think we're awful smart,

We think we're awful wise,

But when we're least expecting,

Comes the big surprise.

Lady Luck's in heaven

And we're her little toys.

So break out the wine

And fill your glasses, boys!

8. Trimalchio e le flatulenze

(reprise) + nastro 3

9. La matrona di Efeso

HABINNAS

Once upon a time there was a certain married woman in the city of Ephesus whose fidelity to her husband was so famous that the women from all the neighbouring towns and villages used to troop into Ephesus merely to stare at this prodigy.

(parlano, tono quasi acuto)

It happened, however, that her husband one day died. Finding the normal custom of following the cortege with hair unbound and beating her breast in public quite inadequate to express her grief, the lady insisted on following the corpse into the tomb and there set herself to guard the body, weeping and wailing night and day.

Although in her extremes of grief she was clearly courting death from starvation, her parents were utterly unable to persuade her to leave. In short, all Ephesus had gone into mourning for this extraordinary woman, all the more since the lady was now passing her fifth consecutive day without once tasting food.

(comme avant, parlé)

Beside the failing woman sat her devoted maid, sharing her mistress' grief and relighting the lamp whenever it flickered out. The whole city could speak, in fact, of nothing else: here at last, all classes alike agreed, was the one true example of conjugal fidelity and love.

In the meantime, however, the governor of the province gave orders that several thieves should be crucified in a spot close by the vault where the lady was mourning her dead husband's corpse. So, on the following night, the soldier who had been assigned to keep watch on the crosses so that nobody could remove the thieves' bodies for burial, suddenly noticed a light blazing among the tombs and heard the sounds of groaning. And prompted to know who or what was making those sounds, he descended into the vault. But at the sight of a strikingly beautiful woman, he stopped short in terror, thinking he must be seeing some ghostly apparition out of hell. Then, observing the corpse and seeing the tears on the lady's face and the scratches her fingernails had gashed in her cheeks, he realized what it was. Promptly fetching his little supper back down to the tomb, he implored the lady not to persist in her sorrow. All men alike, have the same end; the same resting place await us all. He used, in short, all those platitudes we use to comfort the suffering and bring them back to life. His consolations, being unwelcome, only exasperated the widow more; more violently than ever she beat her breast, and tearing out her hair by roots, scattered it over the dead man's

body. Undismayed, the soldier repeated his arguments and pressed her to take some food, until the little maid, quite overcome by the smell of the wine, succumbed and stretched out her hand to her tempter.

Then, restored by the food and wine, she began herself to assail her mistress' obstinate refusal. «À quoi te servira-t-il, de te laisser mourir de faim, de t'ensevelir vivante, et, avant que les Destins ne t'y invitent, de rendre un souffle innocent?»

«Id cinerem aut manes credis sentire sepultos.»
«Ne veux-tu pas revenir à la vie? Ne veux-tu pas profiter, aussi longtemps que tu le pourras, des bienfaits du jour? Ce cadavre même, étendu en ce lieu, devrait te donner le conseil de vivre!»

None of us, of course, really dislikes being told that we must eat, that life is to be lived. And the lady was no exception. Weakened by her long days of fasting, her resistance crumbled at last. Well, you know what temptations are normally aroused in a man on a full stomach. So the soldier, mustering all those blandishments by means of which he had persuaded the lady to live, now laid determined siege to her virtue. And chaste though she was, the lady found him singularly attractive and his arguments persuasive.

As for the maid, she did all she could to help the soldier's cause.

(*tono più acuto*)

«Combattras-tu longtemps un amour qui te plaît?»

«Nec venit in mentem, quorum consideris arvis?»

To make the matter short, the lady's body soon gave up the struggle: she yielded. They slept together the first, the second and... the third night too. One night, however, the parents of one of the crucified thieves, noticing that the watch was being badly kept, took advantage of our hero's absence to remove their son's body and bury it.

The next morning, of course, the soldier was horror-struck to discover one of the bodies missing from its cross, and ran to tell his mistress of the horrible punishment which awaited him for neglecting his duty. In the circumstances, he told her, he would not wait to be tried and sentenced, but would punish himself then and there with his own sword. All he asked of her was that she make room for another corpse and allow the same gloomy tomb to enclose husband and lover together. Our lady's heart, however, was no less tender than pure. She cried, "God forbid, that I should have to see at one and the same time the dead bodies of the only two men I have ever loved.

(*drammatico-esagerato*)

No, better far, I say, to hang the dead than kill the living." With these words, she gave orders that her husband's body should be taken from its bier and strung up on the empty cross.

10. Trimalchio and animals (nastro 4)

11. Carriera di Trimalchio

TRIMALCHIO

Friends, make yourselves comfortable.

Once I used to be like you, but I rose to the top by my ability. Guts are what make the man; the rest is garbage. I buy well, I sell well. Others have different notions.

But like I was saying, friends, it's through my business sense that I shot up. Why, when I came here from Asia, I stood no taller than that candlestick there.

For fourteen years I was my master's pet.

But what's the shame in doing what you're told to do? But all the same, if you know what I mean, I managed to do my mistress a favor or two. But mum's the word: I'm none of your ordinary blowhards.

Well, then heaven gave me a push and I became master in the house. I was my master's brains. So he made me heir to everything he had, and I came out of it with a senator's fortune.

But we never have enough, and I wanted to try my hand at business. To cut is short, I had five ships built. Then I stocked them with wine – worth its weight in gold at the time – and shipped them off to Rome. I might as well have told them to go sink themselves since that's what they did. Yup! All five of them wrecked. No kidding. In one day old Neptune swallowed down a cool million. Was I licked? Hell, no!

That loss just whetted my appetite as though nothing had happened at all. So I built some more ships, bigger and better and a damn sight luckier. No one could say I didn't have guts.

(*solenne ed eroico*)

But big ships make a man feel big himself. I shipped a cargo of wine, bacon, beans, perfume and slaves.

(*maestoso*)

That was the yeast of my wealth.

Besides (*glorioso*), when the gods want something done, it gets done in a jiffy. On that one voyage alone, I cleared about five hundred thousand. Right away I bought up all my old master's property. I built a house, I went into slave-trading and cattle-buying.

Everything I touched just grew and grew like honeycomb. More... and more! Seven hundred and seventy five thousand!... One million!... more... and more again!... seven millions! Milioni milioni milioni milioni milioni milioni!...

Vierzehn Millionen, Zwanzig Millionen, Hundert Millionen, noch mehr!... Immer mehr!... Kolossal! Tria milia centies quadrigenti milia centies nongenti milia centies!

12. Criside 1

CRISIDE

Love's Ecstasy.

13. Criside 2 + Vierzehn Millionen (reprise)

CRISIDE

Love's Ecstasy.

TRIMALCHIO

Vierzehn Millionen, Zwanzig Millionen, Hundert Millionen, noch mehr!... Immer mehr!... Kolossal! Tria milia centies quadrigenti milia centies nongenti milia centies!

CRISIDE

Love's Ecstasy.

14. Love's Ecstasy

Quatuor + Vierzehn Millionen (reprise)

CRISIDE, FORTUNATA, NICEROS, EUMOLPUS

Love's ecstasy.

TRIMALCHIO

Vierzehn Millionen, Zwanzig Millionen, Hundert Millionen, noch mehr!... Immer mehr!... Kolossal! Tria milia centies quadrigenti milia centies nongenti milia centies!

15. Fortunata e Eumolpus

FORTUNATA

Parce que tu connais ton charme, tu es plein d'orgueil, et tu vends tes faveurs, tu ne les donnes pas pour le plaisir; tu ne les donnes pas. À quoi tendent ces cheveux ondulés au peigne, ce visage enduit de crèmes de beauté, cette tendre vivacité de ton regard? Pourquoi cette démarche si savamment calculée, ces pas qui ne s'écartent jamais de la mesure prescrite? (*whistle or liberamente parlando*)

Pourquoi, sinon parce que tu affiches ta beauté, pour la vendre? (*riprende il canto*)

Tu me vois: je ne connais rien aux augures, je ne m'occupe pas des calculs des astrologues, mais, d'après les visages, je devine les façons d'être des gens, et, lorsque j'ai vu quelqu'un se promener, (*parlato*) je sais ce qu'il pense.

Si, donc, tu veux me vendre ce que je te demande, j'ai un acheteur tout prêt, mais si tu es bien gentil, tu veux me le donner pour rien.

EUMOLPUS

Orbem iam totum...

FORTUNATA

Fais seulement en sorte que je sois ton obligée.

EUMOLPUS

Mais, je ne suis qu'un humble philosophe.

FORTUNATA

Tu ne fais qu'enflammer

EUMOLPUS

...victor Romanus habebat...

FORTUNATA

le désir de celle qui se consume pour toi.

EUMOLPUS

qua mare, qua terrae, qua sidus currit utrumque...

qua mare, qua terrae, qua sidus currit utrumque...

FORTUNATA

Il est des femmes qui ne s'éprennent que de la bassesse,

EUMOLPUS

Nec satiatus erat. Gravidēs freta...

FORTUNATA

et qui n'éprouvent du désir que si elles voient un esclave ou des valets haut troussés.

Certaines se passionnent

EUMOLPUS

...pulsā carinis...

iam peragebantur; si quis

FORTUNATA

pour un gladiateur, ou pour un muletier couvert

de poussière, ou pour un histrion.

EUMOLPUS

...sinis adhibitus ultra, si...

FORTUNATA

Moi, moi j'aime les philosophes.

Moi j'adore les philosophes,

je veux seulement des philou...

16. Eumolpus Fuga

EUMOLPUS

Orbem iam totum victor Romanus habebat, qua mare, qua terrae, qua sidus currit utrumque. Nec satiatus erat. Gravidēs freta pulsā carinis iam pera, iam pe... iam péragebāntur, iam... péra gebāntur; si quis sinus abditus ultra... si qua foret tellus quae fulvum mettéret aurum; hostis erat...

17. Trimalchio contra Fortunata

TRIMALCHIO

Doesn't that slut remember what she used to be? By God, I took her off the sale platform and made her an honest woman. But she blows herself up like a bullfrog. She's forgotten how lucky she is. She won't remember the whore she used to be. People in shacks shouldn't dream of palaces, I say. By God, if don't tame that strutting Cassandra, my name isn't Trimalchio! And to think, sap that I was, that I could have married an heiress worth half a million. And that's no lie. Old Agatho, who sells perfume to the lady next door, slipped me the word:

(*sentimentale*)

«Je t'en prie, je t'en prie, ne laisse pas éteindre ta race.», he said.

(*sarcastico*)

But not me. Oh no, I was a good little boy, nothing fickle about me. And now I've gone and slammed the axe into my shins good and proper. – But someday, slut, you'll come scratching at my grave to get me back! And just so you understand what you've done, I'll remove your statue from my tomb. That's an order, Niceros! No sir, I don't want any more domestic squabbles in my grave. And what's more, just to show her I can dish it out too, I won't have her kissing me on my deathbed.

Trimalchio e le flatulenze (*orchestral reprise*)

18. Scintilla 1 + nastro 5 “birds“

19. Trimalchio ed il monumento

TRIMALCHIO

My friends, slaves are human too. They drink the same mother's milk that we do, though an evil fate grinds them down.

(*energico*)

But I swear that it won't be long – before they all taste the good water of freedom. For I plan to free them all in my will. To Philargyrus here I leave a farm and his woman.

CHŒUR

Farm and woman.

TRIMALCHIO

Cario inherits a block of flats and the tax on his freedom and his bed and bedding.

CHŒUR

Block of flats, tax, bed and bedding.

TRIMALCHIO

To my dear Fortunata I leave everything I have, and I commend her to the Kindness of my friends.

CHŒUR

To Fortunata everything.

TRIMALCHIO

But I'm telling you the contents of my will so my whole household will love me as much when I'm still alive as after I'm dead. Here my private tuba mirum!

Well, old friend Niceros, will you make me my tomb exactly as I order it? First, of course, I want a statue of myself. But carve my dog at my feet, and give me garlands of flowers, jars of perfume and every fight of Hercules' career.

(*enfatico, quasi cantando*)

Then, thanks to your good offices, I'll live on long after I'm gone!

(*solemne e grandioso*)

In front, I want my tomb one hundred feet long, but two hundred feet deep. Around it, I want an orchard with every known variety of fruit tree. You'd better throw in a vineyard too. For it's wrong, I think, that a man should concern himself with the house where he lives his life but give no thought to the home he'll have forever.

But above all I want you to carve this notice: “This monument does not pass into the possession of my heirs”. In any case I'll see to it in my will that my grave is protected from damage after my death. I'll appoint one of my ex-slaves to act as custodian to chase off the people who might come and crap on my tomb. Also, I want you to carve my several ships with all sail crowded and a picture of myself sitting on the judge's bench in official dress with five gold rings on my fingers and handing out a sack of coins to the people. For it's a fact, and you're my witness, that I gave a free meal to the whole town and a cash handout to everyone. Also make me a dining room, a frieze maybe, but however you like, and show the whole town celebrating at my expense.

Funeral march

On my right I want a statue of Fortunata with a dove in her hand. And, oh yes, be sure to have her pet dog tied to her girdle. And don't forget my pet slave. Also I'd like huge jars of wine, well stoppered so the wine won't slosh out.

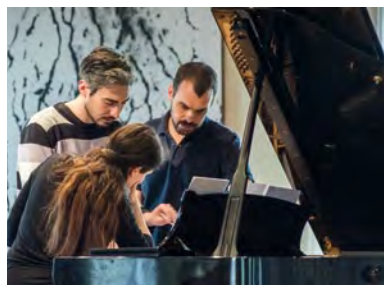
(*Trimalchio a sopra pensiero*)

Then sculpt me a broken vase with a little boy sobbing out his heart over it.

And in the middle stick a sundial so that anyone who wants the time of day will have to read my name. And how will this do for the epitaph? “Here lies Gaius Pompeius Trimalchio Maece- natianus, voted in absentia an official of the imperial cult. He could have been registered in any category of the civil service at Rome but chose otherwise.

Pious and courageous, a loyal friend, he died a millionaire, though he started life with nothing. Let it be said to his eternal credit that he never listened to philosophers.

Peace to him. Farewell”...



In alto a sinistra: Mariangela Vacatello e Georges Aperghis.
 In alto a destra: Mike Solomon, Giulia Lorusso,
 Mariangela Vacatello e Emanuele Palumbo.
 Fondazione Spinola Banna per l'Arte,
 Progetto Musica, 11° edizione, maggio 2017

Mariangela Vacatello, pianoforte
IRCAM Computer Music Design, Mike Solomon

Giulia Lorusso (1990)
Entr'ouvert (2017, 10') per pianoforte e trasduttori
 Commissione Fondazione Spinola Banna per l'Arte

Georges Aperghis (1945)
Dans le mur (2007/08 e 2017, 15')
 nuova versione per pianoforte e trasduttori

Emanuele Palumbo (1987)
InnerVoice (2017, 10') per pianoforte e trasduttori
 Commissione Fondazione Spinola Banna per l'Arte

*

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Sonata n. 32 op. 111 (1821/22, 25')
 Maestoso – Allegro con brio ed appassionato
 Arietta (Adagio molto semplice e cantabile)

Progetto di



in coproduzione con



Nell'ambito de La Francia in scena, stagione artistica dell'Institut français Italia, realizzata su iniziativa dell'Ambasciata di Francia in Italia, con il sostegno dell'Institut français e del Ministère de la Culture et de la Communication, della Fondazione Nuovi Mecenati, della Sacem Copie Privée, della Commissione europea (Europa Creativa) e del Ministero dell'Istruzione italiano dell'Università e della Ricerca - Afam (MIUR - Afam).

in collaborazione con



Giulia Lorusso

Entr'ouvert per pianoforte e trasduttori

L'età d'oro del pianoforte – strumento simbolo della musica come fatto soggettivo che si realizza nel *fraseggio* – si conclude verso i primi del Novecento, quando incomincia a predominare una ricerca oggettiva che si realizza essenzialmente nel *suono*; pagine come gli *Studi* di Debussy, le ultime *Sonate* di Skriabin, i primi *Pezzi per pianoforte* di Schönberg si pongono sul limite della musica contemporanea facendo della natura del suono l'oggetto di un'indagine primaria. In questa direzione conoscitiva si muove l'operazione di arricchire e modificare dall'esterno il suono del pianoforte, operazione divenuta specialmente promettente con il progredire della tecnologia; già nel 1908 William Braid White nel suo pionieristico volume *A Technical Treatise on Piano Player Mechanism* (New York, Edward Lyman Bill) aveva immaginato delle soluzioni che si avvicinano al pianoforte trattato con dispositivi elettronici, con dettagliate descrizioni di coadiutori “manuali, pneumatici, automatici, meccanici ed elettrici”.

Ma è soprattutto nel Secondo Dopoguerra che si diffonde la ricerca sul suono di pianoforti “preparati”, amplificati, modificati con dispositivi elettronici in tempo reale, tutte tecnologie differenti ma tenute assieme dal desiderio di aprire nuovi orizzonti al mondo del suono.

Nel 1968 una composizione che supera di molto l'esperienza è *Kurzwellen* di Karlheinz Stockhausen per pianoforte elettrico con *live electronics*, così come *Memory* di Luciano Berio (1969) per pianoforte o clavicembalo elettrico; l'elettronica acquista realtà all'interno dello strumento e diventa uno specchio della vita interna del pianoforte.

«Ho scritto questo brano sentendo da un lato nelle mani un certo repertorio pianistico, assimilato negli anni attraverso la frequentazione dello strumento, dall'altro nelle orecchie influenze estremamente diversificate e non necessariamente riconducibili al panorama della musica colta». La scrittura adottata è netta e nervosa, e lo spirito del pezzo, anche suggerito dall'indicazione “capriccioso”, è quello agile e veloce della toccata; «possono essere percepiti, osserva Lorusso, a tratti, riferimenti al repertorio pianistico tradizionale e non solo»: arpeggi divaricati e accordi alternati si rifanno a un pianismo virtuosistico di grande effetto e vengono in mente, gettando l'occhio sulla partitura, nomi come quelli di Liszt, Ravel, Ligeti; ma all'ascolto di certo le suggestioni aumenteranno. L'invenzione insiste su gruppi di figure analoghe, ripetizioni di formule “toccatistiche” che ruotano su alcune note polari e questi frammenti ripetuti creano la spinta dinamica del pezzo; ma alla ripetizione si associa il trattamento elettronico, il cui ruolo fondamentale e complementare è «assimilabile a quello di un riflettore che, con un semplice cambio di colore o del rapporto ombra/luce, permette di vedere uno stesso oggetto in prospettive completamente diverse».

Sul continuum mobilissimo si incidono “sforzati”, spunti giocosi o gruppi di note in *fortissimo* che irrompono improvvisi; «io ascolto tutto con lo stesso grado di interesse, dice ancora Lorusso, sia questo un brano di musica classica, contemporanea, un concerto underground, il rumore della metro o della pressione dell'acqua nelle tubature dei muri di casa mia»: da qui la prospettiva di una apertura (*Entr'ouvert*, ricordiamo, è il titolo del brano), di una cancellazione dei confini semantici in una sintesi di nuove e differenti esperienze.

Georges Aperghis

Dans le mur per pianoforte ed elettronica

Nato ad Atene da madre pittrice e da padre scultore, è naturale che abbia esitato a lungo tra l'espressione plastica e la musica. Autodidatta, stabilito a Parigi dal 1963, a diciott'anni, si avvicinò subito a personalità di spicco nella musica contemporanea, come Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Iannis Xenakis, la cui conoscenza fu molto importante per la concezione dei suoi primi lavori; la vera stagione creativa di Aperghis incomincia a partire dal 1970 con una predilezione per l'esperienza teatrale: a partire da *La tragica storia del negromante Geronimo e del suo specchio* che già fissa le linee della sua drammaturgia musicale, basata su una integrazione di elementi vocali, strumentali, gestuali, narrativi e scenici; concezione che si riflette poi su tutta la sua produzione, stante una delle sue massime preferite, quella che il compositore «deve fare musica di tutto». Nasce così nel 2007 l'idea di *Dans le mur*, per pianoforte ed elettronica: «quale sarebbe, si chiede Aperghis, l'equivalente musicale dei graffiti che nelle nostre città vengono spruzzati sui muri?»; è questa la domanda che può aver dato il primo impulso alla composizione, mentre l'idea stilizzata dello “spruzzo sonoro” diventa il gesto basilare con cui il pianoforte *live* “graffia” la parete di fondo dell'elettronica.

Il gusto del gesto e del frammento sono spinti all'estremo, con una componente, se si può dire, di “allegria costruttiva” che ricorda questa dichiarazione del compositore: «Io sono veramente un uomo di città. Mi piacciono il rumore, le luci, la pubblicità, i bistrot, i discorsi della gente che passa sotto le mie finestre... è il nostro mondo e io cerco di usarlo come colore nella mia musica». Infatti le tante note degli agglomerati servono solo a colorare il suono, non a porre una funzione accordale; il pianoforte, nel suo dibattersi sembra improvvisare cadenze, arabeschi che contrastano con la continuità ritmica trascinate, seppure totalmente estranea a ogni forma di sviluppo.

Emanuele Palumbo

InnerVoice per pianoforte e trasduttori

Che in uno strumento musicale ci sia un'anima, che la mano del musicista richiami in vita, era una credenza antica come le origini della musica; è la stessa presente nella concezione di *innere Stimme* (voce interiore) indicata da Robert Schumann come una parte musicale non evidente all'occhio, ma sentita dall'orecchio che ne percepisce il contorno da risonanze armoniche e note di passaggio; a questa duplicità di significati e di segretezza si ispira *InnerVoice* di Emanuele Palumbo, mirato alla «ricerca di un suono magico e misterioso». Il mondo sonoro del pianoforte contemporaneo, trattato con dispositivi elettronici, si confronta col mondo del pianoforte tradizionale, eseguito sullo strumento; «quest'approccio, dice Palumbo, ha per me un valore in quanto ricerca una *innere Stimme* all'interno del pianoforte, come se nello strumento si trovi una voce misteriosa nascosta». Per comporre la parte elettronica è stata utilizzata una tecnica di «degradazione naturale del suono del pianoforte nella sua risonanza»; un tipo di trattamento «che purifica e addolcisce il suono», in modo che ne risulti quel suono etereo e misterioso che era l'obbiettivo del brano. Nel panorama prevalentemente statico della parte registrata, il pianoforte si inserisce in vari modi: con suoni distorti dal simulatore, con gruppi irregolari e asimmetrici di note che sembrano perforare la continuità dello sfondo, o modificando la propria voce con interventi direttamente sulla cordiera; oppure ancora uscendo alla ribalta e lavorando sulla diversità dei registri, acuto e profondo, e su disegni dinamici che come frammenti fulminei s'inseguono per saldarsi poi in un continuo polivalente; il linguaggio ritmico oscilla fra la sospensione e la forte percussività, e consente di individuare dei periodici ritorni: non di temi, ma di colori, ricercati nel fenomeno delle risonanze.

Ludwig van Beethoven

Sonata in do minore n. 32 op. 111

La *Sonata in do minore* op. 111 nasce nel 1821-22, negli anni dedicati per lo più alla concezione di grandi opere, come la *Messa solenne*, la *Nona Sinfonia*, le *33 Variazioni in do maggiore su un valzer di Diabelli*, op. 120; e in effetti elementi di grandiosità e di responsabilità storica (come il *Maestoso* introduttivo) si trovano anche nella *Sonata* op. 111; ma questa corrente è come vivificata dall'interno dalla componente individuale costituita dal pianoforte, lo strumento di Beethoven, il confidente dei suoi pensieri più intimi.

Da tempo Beethoven tendeva a una forma sonata di due soli movimenti: dopo l'introduzione lenta, il primo *Allegro con brio ed appassionato* è basato su un tema scabro e rissoso, adatto a combinazioni contrappuntistiche, ma anche ad accogliere indugi e delicatezze come quelle fioriture che accompagnano il tema secondario; finisce con una coda in maggiore, un gesto di allontanamento da ogni

conflitto che prepara nell'ultimo accordo il clima dell'*Arietta*, che come un racconto invade e risolve tutte le istanze del finale. Questo meraviglioso poema è in forma di Tema con Variazioni, ma la meccanicità della sequenza (variazione prima, seconda, terza etc.) è superata da un flusso unico, che dopo aver esaurita la vecchia regola di ritmi sempre più rapidi, sfocia in una sorta di fantasia sul tema, lievitando in una musica fatta di aria e di luce: proprio alla fine il Tema dell'*Arietta* è circondato da catene di trilli che rivelano un amore per la materia sonora, per la fisicità del suono pianistico, quasi incredibili in un artista che ormai aveva completamente perduto il senso dell'udito; come il finale della *Nona Sinfonia*, anche il finale dell'op. 111 canta la Gioia, o meglio, intimamente la racconta; nella sua quiete vertiginosa, anche senza "l'abbraccio dei milioni", l'individuo si perde in una mèta superiore alla ragione e alle passioni.

Giorgio Pestelli

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

Mariangela Vacatello

Mariangela Vacatello inizia la sua carriera giovanissima e si impone sulla scena internazionale all'età di 17 anni, col secondo premio al concorso "F. Liszt" di Utrecht. Da allora riceve numerosi riconoscimenti, tra i quali il Concorso "F. Busoni" di Bolzano, "Van Cliburn" in Texas, "Top of the World" in Norvegia, "Queen Elisabeth" di Bruxelles, XVII Premio Venezia, The Solti Foundation, Premio della critica Nino Carloni.

Da oltre vent'anni è riconosciuta per la curiosità e versatilità degli orizzonti esecutivi, per il virtuosismo e la passione che si ritrovano in ogni brano inserito nel suo repertorio; queste caratteristiche si rispecchiano nelle recensioni ai concerti e alle incisioni discografiche per la casa Brilliant Classics. Si è esibita in alcune tra le più importanti istituzioni musicali del mondo: Teatro alla Scala di Milano, IRCAM di Parigi, Musica Insieme Bologna, Società dei Concerti di Milano, Teatro Carlo Felice di Genova, Unione Musicale di Torino, Wigmore Hall di Londra, Weill Hall di New York, Walt

Disney Hall di Los Angeles, Oriental Centre di Shanghai, collaborando tra l'altro con l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, la Filarmonica della Scala, la Prague Chamber Orchestra, la RSI Lugano, la Filarmonica di Stoccarda e direttori quali Krzysztof Penderecky, Andris Nelsons, Gábor Takács-Nagy, Martin Haselböck, Gustav Kuhn, Xian Zhang, Christopher Franklin, Oleg Caetani, Michael Tabachnik, Andrés Orozco-Estrada, Roland Boer, Aleksander Slatkovky, Gérard Korsten, Daniel Kawka, Bernard Gueller, Zsolt Hamar, Anton Nanut, Donato Renzetti, Alain Lombard, Charles Olivieri-Munroe, Daniel Meyer, Carolyn Kuan, Luigi Piovano. Nata a Napoli, ha vissuto a Milano e a Londra, dove ha studiato e si è perfezionata presso l'Accademia Pianistica Internazionale di Imola, il Conservatorio di Milano e la Royal Academy of Music. Vive attualmente in Umbria e unisce la sua carriera pianistica con l'attività didattica all'ISSM "G. Briccialdi" di Terni.

Mike Solomon

Mike Solomon è un esperto di musica informatica, nonché cantante, compositore e direttore d'ensemble. Dopo la laurea presso la Stanford University nel 2005, ha conseguito un master alla Queen's University di Belfast e un dottorato in matematica e musica alla University of Florida. È direttore di Jongla Sound Labs dal 2015 e attualmente collabora con l'IRCAM di Parigi come Computer Music Designer. È direttore dell'Ensemble 101 di Nizza dal 2011.

venerdì 10 novembre 2017

ore 18

Palazzo Reale

Sala delle Cariatidi

L'eco delle voci

Conversano

Salvatore Sciarrino, Fabrizio Gifuni

Filippo Del Corno, Gianluigi Mattiotti

in collaborazione con



Milano

PALAZZO REALE



Vanitas, testo autografo
su carta quadrettata, 1981
Milano, Archivio Storico Ricordi

Da adesso il flauto
non è più lo stesso.
E non tanto pretendo
di averlo messo a soquadro,
bensì attirato in un angolo
sconosciuto del mondo.
Salvatore Sciarrino



Come vengono prodotti gli incantesimi?,
partitura autografa di Salvatore Sciarrino,
carta 1, Milano, Archivio Storico Ricordi

10 11

sabato 11 novembre 2017, ore 20.30
domenica 12 novembre 2017, ore 19.30
Palazzo Reale
Sala delle Cariatidi

Waiting for the wind

Matteo Cesari, flauto

Salvatore Sciarrino (1947)
L'opera per flauto

Concerto I 11 novembre, ore 20.30
L'orizzonte luminoso di Aton (1989, 16')
All'aure in una lontananza (1977, 18')
per flauto in sol (o in do, o flauto basso)
Il pomeriggio di un allarme al parcheggio (2015, 15')
per flauto a testata mobile
Come vengono prodotti gli incantesimi? (1985, 7')
Canzona di ringraziamento (1985, 4')
Immagine fenicia (1996/2000, 6')
per flauto amplificato
Venere che le Grazie la fioriscono (1989, 7')

Concerto II 12 novembre, ore 19.30
Un capitolo mancante (2016, 10')
Autostrada prima di Babilonia (2014, 12')
Hermes (1984, 18')
Addio case del vento (1993, 3')
Fra i testi dedicati alle nubi (1989, 11')
Lettera degli antipodi portata dal vento (2000, 6')
per flauto aperto in do
Morte tamburo (1999, 4')
per flauto discendente al si e acustica asciutta
L'orologio di Bergson (1999, 8')
per flauto discendente al si

in collaborazione con



PALAZZOREALE

Milano

Il respiro delle cose

Nella sua arte, Salvatore Sciarrino evoca gli affascinanti incroci che formano la civiltà siciliana, memorie di culture depositatesi nel corso dei secoli sulla terra di Empedocle. Fusione lavica o basalto etneo, la sua musica – tesa, eminentemente drammatica – richiama sì l'immagine naturale di un'eruzione vulcanica, ma osservata da lontano, come attutita. Così, l'opera illumina, se non l'assenza, almeno la creazione di un universo a distanza, che si dà nella forma dell'attenuazione; i suoi requisiti: velare il suono, ridurlo, suscitare la mancanza. Ogni partitura delimita uno spazio di corpi sottili, circonfusi di magia, come accade in *Come vengono prodotti gli incantesimi?* (1985), celebrazione di un flauto magico d'altri tempi, mozartiano. Lo attesta una quantità di modi di emissione, che costituiscono altrettante specie di brusio, al confine dei nostri sensi. Vi contribuisce l'opera per flauto di Salvatore Sciarrino, un *corpus* che sino ad oggi conta quindici brani, traboccante di modi di emissione inauditi, nati dall'inventiva di Giancarlo Graverini, di Roberto Fabbriciani, di Manuel Zurria, di Mario Caroli, e più recentemente di Matteo Cesari, suoi interpreti d'elezione.

All'aure in una lontananza (1977), primo brano del *corpus*, elegiaco ma anche di «arcaica ansietà quasi fiera», prende a prestito il suo titolo da un sonetto attribuito al Cavalier Marino in partenza da Napoli nel 1600. Mediante sfumature dinamiche ridotte al minimo, come la temperatura che deve restare bassa nelle trasmutazioni alchemiche volte a ottenere la pietra filosofale, la musica alimenta un desiderio di lontananza, corroborato dall'assenza di attacco, che fa sì che il suono, privo di contorni distinti, sembri provenire da altrove. Salvatore Sciarrino è il musicista di tale vibrante lontananza, più che di spazi vuoti e deserti. La sua ironia così mordace è, al tempo stesso, sfioramento e distacco – il distacco, da solo, equivarrebbe a una freddezza esclusiva. E l'orizzonte, che è il connotato della distanza, dell'attesa o dell'addio, è sua ossessione frequente, scrutata fino all'accecamento. Un orizzonte che continuamente si sposta assieme a noi, per quanto lontani andiamo.

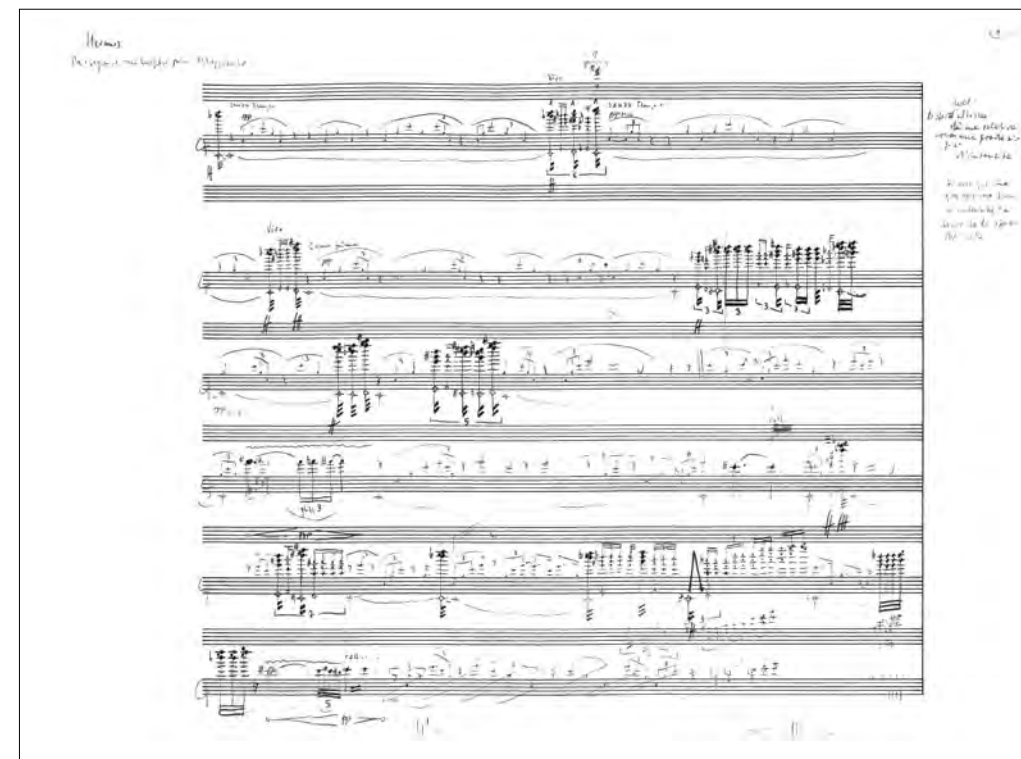
La distanza è un fenomeno originale: ciascuno di noi si trova orientato nel mondo, sta al centro del paesaggio, laggiù davanti a sé, di fronte a un orizzonte che cerca di raggiungere procedendo verso l'ignoto, un passo dopo l'altro. Ora, questa linea, sospesa lontano, freme, e prende a tremolare.

Certo, Sciarrino abolisce, e in modo radicale, la concezione melodica tradizionale del flauto, accordandole uno spessore, altre dimensioni, mediante dinamiche, timbri, registri, a partire da *All'aure in una lontananza* sino a *Immagine fenicia* (2000) o a *Lettera degli antipodi portata dal vento* (2000). Ma ne magnifica ancor più la fattura attraverso il respiro. Il tempo dell'opera è quello del corpo dell'interprete che respira. Lo testimonia *Hermes* (1984), che dispiega gli armonici di un unico suono. «Sono i suoni ritrovati presso l'orizzonte dei sensi, certo quelli del purgatorio infrauterino, ingranditi per antico silenzio, attraverso un crollo sommerso della memoria». L'ascolto deriva qui da un dialogo fra il respiro, di origine spirituale, e i suoni da esso generati: inspirazione, espirazione e canto dello strumento. All'inizio de *L'orizzonte luminoso di Aton* (1989), una respirazione viene interrotta da bicordi che sgorgano dal "nulla". Tale confronto si esaspera quando arpeggi prodotti da modulazioni di tosse si intrecciano a esalazioni melismatiche. E questi suoni pneumatici si fanno evanescenti, non più che "ombre sonore" sui tremoli di armonici conclusivi.

Venere che le Grazie la fioriscono (1989) e *Fra i testi dedicati alle nubi* (1989) mescolano sonorità ancor più eterogenee. Di nuovo, il corpo è al centro del primo dei due brani, ma in maniera diversa. Nel Libro IV delle *Notti attiche* Aulo Gellio scrive: «Molti hanno creduto e pubblicato che, nella fase più acuta delle crisi di sciatica, i dolori scemano se un flautista suona su un ritmo dolce: è quanto ho appena letto in un libro di Teofrasto. Che un brano per flauto, suonato melodiosamente e con perizia, guarisce i morsi di vipera lo riporta invece un libro di Democrito, intitolato *Della peste*». La musica è un balsamo, un analgesico. Questa tradizione medicinale giunge sino al Rinascimento: una buona salute implica che si contempli la

verzura, si conversi con amici eloquenti, si ascoltino suoni e canti, ma con moderazione... Tutt'altra tradizione attraversa *Fra i testi dedicati alle nubi*, brano di grande complessità, ove risuonano, con anamorfofi e rispecchiamenti, illusori canti d'uccelli. Sciarrino non vi dà mai gli intervalli, né tanto meno i ritmi, dei canti d'uccello. E allora che cosa ha, il suo flauto, degli uccelli? La volatilità, di certo, ma anche una voluttà incandescente e algida, in cui risuonano il metallo e lo scricchiolio della penna.

Con *Canzona di ringraziamento* (1985), il corpo vivo, anzitutto quello del compositore e quello dell'interprete, desta alla conoscenza di sé: una *body art* in senso stretto, volta all'ascolto del nostro respiro ma anche dei battiti del nostro cuore. Il brano, un omaggio a Goffredo Petrassi, è una canzone, e dalla canzone mutua la costruzione strofica, perché «solo ai vampiri della musica potrà apparire come esangue una melodia accompagnata». Sciarrino ha trascritto o elaborato numerose opere del passato perché la sua



Hermes, pagina manoscritta
Collezione Salvatore Sciarrino
Fondazione Paul Sacher, Basilea
(per gentile concessione)

arte, raffinata e sontuosa, non muove soltanto dall'impressione prodotta dalla natura, bensì anche da quella suscitata in noi dalle opere d'arte. Egli ricorre ad allusioni, copie, citazioni immaginarie – un'imitazione dell'imitazione, in un certo modo. Partecipa, in questo senso, di un artificio al quadrato, di una manieristica arte dell'arte, e induce a credere che la finzione portata all'estremo è più vera della natura, o almeno che le sensazioni e i sentimenti prevalgono sulla conformità a ciò che sarebbe oggettivamente percepito da impersonali strumenti di misurazione. Così, *Addio case del vento* (1993) riprende un gruppo di note del *Canto della terra* di Mahler, nell'ultimo «Addio», come pure un elemento ben più difficile da cogliere, i colpi gravi dell'inizio, l'idea della risonanza di un tam tam.

Rispecchiamento della natura, dei comportamenti animali e umani; rispecchiamento della tradizione, senza mediazioni, lontano dai trattati antichi come dai dettami dell'avanguardia; rispecchiamento, anche, delle tecniche e delle nostre megalopoli contemporanee: il traffico in autostrada o lungo le vie.

Il pomeriggio di un allarme al parcheggio (2015) riflette un'esperienza vissuta da Sciarrino a Berlino, vicino alla Philharmonie. Non gli accenti chimerici di un fauno, la figura di animale-uomo cara a Debussy, bensì l'allarme di un'automobile, fra echi intrecciati di motori, lampi di voci che parlano e canti animaleschi che si alzano dal vicino Tiergarten. Un'altra illusione del reale: «L'ambito che nel pezzo si viene a interrompere non imita la realtà, ma la sostituisce con un'immagine organica, un discorso che nella sua continuità produce appena un'ombra del rumore urbano».

Nel 1999 Salvatore Sciarrino compone *Cantare con silenzio*, per sei voci, flauto, percussioni e risonanze elettroniche. Due degli intermezzi danno vita a *L'orologio di Bergson* e a *Morte tamburo*. Il primo brano evoca nel titolo il filosofo francese Henri Bergson, di cui è nota una delle esperienze: se una quantità data di zucchero viene immersa in una quantità data d'acqua, secondo determinate condizioni fisiche, è necessario un certo tempo perché lo zucchero si sciogla. Tale consunzione delle cose attraverso il tempo, i corpi putrescibili, le impurità del

quotidiano, il fango che si deposita con pazienza, li sentiamo in *Autostrada prima di Babilonia* (2014): sabbia sulla sabbia, proprio le autostrade, di cui conosciamo l'effetto acustico delle auto che ci sorpassano a tutta velocità, dove le vie di traffico non invitano più al viaggio, allo spazio dell'altro, bensì alla marcia forzata e assordante del commercio, e dove, paradossalmente, solo l'accidentale richiama alla vita. *Lettera degli antipodi portata dal vento* (2000), il cui titolo è estratto da un repertorio iconologico del XVII secolo, è la «geometrizzazione di un *lamentato*»; ma è anche una lettera indirizzata, senza una parola, a György Kurtág, a fare da eco ai disastri del mondo, alle disuguaglianze di una democrazia fasulla e al naufragio degli ideali sociali. Un'altra lettera, mai spedita, a Luigi Nono diceva la stessa cosa, in altri termini: «Sembra ora neutralizzato ogni ideale di intelligenza, e la nostra sensibilità troppo sottile, nevrotica, umanitaria, tanto che nessuno più sa che esiste». Dall'ascolto – soggettivo – di ognuna di queste opere ricaviamo la sensazione o il sentimento di qualcosa di incomprensibile, di un'emanazione. L'acutezza

di tale sensazione si situa in tale ascolto, più esperienza affettiva che esercizio critico e analitico, più dell'ordine del sentire che di quello del percepire, e nel quale il tempo e lo spazio non sono separati in due forme distinte di apprensione del fenomeno, così che il visibile e il sonoro vi si mescolano?

E il *corpus* delle opere per flauto di Salvatore Sciarrino si chiude, per il momento, con *Un capitolo mancante* (2016), commissione di Milano Musica, immagine di un tempo che si moltiplica nella simultaneità e nella successione. Fra i timbri dello strumento e la voce dello strumentista, i suoni lunghi devono essere distesi e i passi rapidi accorciati, quando le dinamiche si fanno estreme – da quella percepibile a stento a quella più sonora ed esplosiva – e mentre i vari modi di emissione, fino ai multifonici discendenti che occupano le ultime battute, aprono come altrettante finestre e alterano, moltiplicandone i percorsi, il *continuum* di cui solo la nostra memoria ricomporrà il flusso.

Laurent Feneyrou

(Traduzione di Marco Mazzolini)



Salvatore Sciarrino e Matteo Cesari
Accademia Musicale Chigiana,
Siena, 2017
Foto di Roberto Testi

Matteo Cesari

Artista, interprete e ricercatore particolarmente appassionato della musica del suo tempo, Matteo Cesari (Bologna, 1985) si è esibito come solista in tutto il mondo, dall'Europa alla Cina, dall'Australia agli Stati Uniti. Il suo percorso professionale già ricco lo ha condotto dall'Italia fino al Conservatorio Superiore e alla Sorbona di Parigi dove ottiene nel 2015 un dottorato *summa cum laude* per la sua tesi sull'interpretazione del tempo in *L'orologio di Bergson* di Salvatore Sciarrino e *Carceri d'Invenzione IIb* di Brian Ferneyhough. Ha vinto numerosi premi tra i quali il prestigioso

Kranichsteiner Musikpreis di Darmstadt. Ha collaborato con vari solisti della sua generazione come i cantanti Stéphane Degout e Barbara Hannigan, Anneleen Lenaerts (arpa solista dell'Orchestra Filarmonica di Vienna), Émilie Gastaud (arpa solista all'Orchestra Nazionale di Francia), il Quartetto Prometeo. Come solista si è esibito con l'Ensemble Intercontemporain, l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia e la BBC Scottish Orchestra diretta da Matthias Pintscher. Ha lavorato con alcuni tra i più importanti artisti della scena contemporanea come Salvatore Sciarrino, Brian Ferneyhough, Pierre

Boulez, Péter Eötvös, Matthias Pintscher, Stéphane Degout, Tito Ceccherini, Ivan Fedele, Hugues Dufourt, Stefano Gervasoni, Bruno Mantovani, Michael Finnissy e Pierluigi Billone. Ha tenuto masterclass e seminari presso molte istituzioni, tra cui il Conservatorio di Shanghai (Cina), la Tokyo University of the Arts (Tokyo), UCSD (San Diego) e la University of London. Insegna regolarmente come Maestro Assistente presso la classe di composizione di Salvatore Sciarrino presso l'Accademia Chigiana di Siena.

*Alla fantasia, contigua è la follia. [...]
Non c'è più differenza, non c'è più tempo,
non più un dentro e un fuori:
il dentro è il fuori.*

Salvatore Sciarrino



Sciarrino dentro le prime pagine di *Macbeth*, Milano, 1982
Foto di Roberto Masotti, Milano, Archivio Storico Ricordi

12

lunedì 13 novembre 2017
ore 20

Teatro alla Scala

Infinito nero

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Cornelius Meister, direttore
Fabrizio Gifuni, lettore

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Egmont, Ouverture op. 84 (1810, 9')

Salvatore Sciarrino (1947)
Morte di Borromini (1988, 19')
per orchestra con lettore

*

Robert Schumann (1810–1856)
Sinfonia n. 4 in re min. op. 120 (1841/51, 32')
Ziemlich langsam – Lebhaft
Ziemlich langsam
Lebhaft
Langsam-Lebhaft

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in diretta)

in coproduzione con

TEATRO ALLA SCALA

con il sostegno di

INTESA  SANPAOLO

Celebre uomo di guerra olandese, il conte di Egmont (1522-1568) servì negli eserciti di Carlo V; per i suoi meriti fu nominato governatore e comandante generale delle Fiandre e dell'Artois, cercò un accordo tra cattolici e protestanti, e col suo atteggiamento fermo e dignitoso divenne un punto di riferimento della resistenza fiamminga contro il governo spagnolo, invasore, personificato dal Duca d'Alba. Goethe ne fece il protagonista di una sua tragedia in cinque atti del 1787, caratterizzandolo come un personaggio solido e sereno, che non rinnega il suo passato di militare, che accetta il ruolo di mediatore, perché da un lato è fedele servitore della monarchia dall'altro condivide le sofferenze del suo popolo. Eroe che rifiuta di fuggire davanti alla minaccia, che non rinuncia al suo ideale di libertà, che viene giustiziato nonostante i tentativi della amata Klärchen di mobilitare il popolo che lo aveva osannato e che alla fine lo abbandona. Eroe che interpreta la sua morte come una vittoria sull'oppressione, lanciando un ultimo appello alla lotta per l'indipendenza. Quando fu chiesto a Beethoven, grande ammiratore di Goethe, di scrivere le musiche di scena per una ripresa del dramma, il compositore accettò con entusiasmo, e tra l'ottobre del 1809 e il giugno del 1810 diede alla luce la partitura (in un'ouverture e nove pezzi). Nel dramma di Goethe, il compositore vedeva descritti quegli ideali morali di derivazione kantiana, che gli erano più cari, come libertà, eroismo, sacrificio. L'ouverture rispetta i principi della forma sonata, ma trasformando la musica in un condensato dell'azione sia sul piano drammatico che su quello psicologico. L'introduzione lenta (*Sostenuto ma non troppo*) si apre con un accordo all'unisono di tutta l'orchestra, poi lascia emergere gli accenti imploranti dei fiati e una breve frase lirica, sostenuta dal ritmo

insistente degli archi e dei timpani. L'*Allegro* corrisponde al momento della lotta: è percorso da un'energia selvaggia, ed è abilmente costruito con una serie di motivi, ciascuno ricavato da una cellula del motivo precedente. Gli archi sono trascinati in un grande crescendo, fino a una transizione modulante che introduce un nuovo motivo, variante del primo tema dell'introduzione. Dopo lo sviluppo, che genera lo stesso clima di tensione e attesa dell'introduzione, la ripresa è prolungata da una coda (giocata sulla contrapposizione tra il fortissimo di quattro corni e una frase dolente degli archi) e da una fanfara gioiosa dei fiati, che coincide con il trionfo degli ideali dell'eroe.

Il 1841 fu un anno particolarmente fecondo per Robert Schumann, una svolta nell'evoluzione del suo linguaggio musicale, soprattutto perché cominciò a dedicarsi alla musica per orchestra: quell'anno videro la luce la *Sinfonia n. 1*, l'*Overture*, *Scherzo* e *Finale*, la *Fantasia* per pianoforte e orchestra, la *Sinfonia in re minore* (che di fatto è la seconda delle quattro composte da Schumann). Nel suo diario, in data 31 maggio 1841, Clara ricorda che Schumann aveva appena iniziato «un'altra sinfonia, che deve essere costituita da un unico tempo, ma deve contenere l'Adagio e il Finale». L'idea iniziale di Schumann era infatti di mettere insieme, in un unico blocco, senza interruzione, i movimenti di una sinfonia tradizionale. La partitura fu completata il 9 settembre, e il 6 dicembre ci fu la prima esecuzione, diretta da Ferdinand David al Gewandhaus di Lipsia. Ma la sinfonia non piacque, soprattutto per il tono severo, così lontano dall'esplosione di energia della "Frühlingssinfonie", e Schumann ritirò la partitura, rimettendovi mano solo dieci anni dopo, nel dicembre 1851, quando aveva già composto la *Sinfonia in do maggiore*

(pubblicata come n. 2) e quella in mi bemolle maggiore *Renana* (n. 3) - questo spiega perché la sinfonia in re minore è stata poi catalogata come n. 4. Rispetto alla trasparenza e ai colori chiari della prima versione (prediletta da Brahms), nella nuova stesura Schumann fece una profonda revisione dell'orchestrazione, specie nella sezione dei fiati, cercando sonorità più dense e spessori di maggior peso, introdusse anche qualche piccolo ritocco tematico, ma conservò il disegno formale originale. In questa sinfonia Schumann valica i confini della forma classica, creando un complesso gioco di varianti e metamorfosi, un fitto reticolato di relazioni tematiche, che lega insieme i quattro movimenti, creando di fatto uno dei primi esempi di forma ciclica. L'intera sinfonia si basa sui due temi presentati nella misteriosa introduzione (*Ziemlich langsam*: piuttosto lento): il primo tema, esposto nelle battute iniziali da violini secondi, viole e fagotti, riapparirà nel secondo, delicato movimento (*Romanze*) e nel terzo, uno scherzo dallo slancio beethoveniano; il secondo tema, esposto dai violini primi, fornisce il materiale principale al tempo veloce (*Lebhaft*: Vivace), che poi sarà ripreso anche nel finale (*Lebhaft*).

Nel mondo poetico sciarriniano, gli eroi non sono i condottieri e gli uomini di guerra, ma soprattutto figure mitologiche e artisti. Alle ultime ore di vita di Francesco Borromini, Sciarrino ha dedicato un lavoro per orchestra e lettore, diretto per la prima volta da Riccardo Muti alla Scala il 20 ottobre 1988. *Morte di Borromini* si basa su un testo del 1667, dettato dal celebre architetto al medico che lo vegliò durante la sua agonia: resoconto lucidissimo di una notte tormentata, nella quale Borromini avrebbe voluto scrivere il suo testamento, ma poi per il rifiuto di un suo servitore a portargli

un lume, decise di suicidarsi facendosi cadere sulla propria spada. Sciarrino ha voluto celebrare l'artista solitario e visionario, depresso e intransigente, ossessionato dalle linee curve, descrivendo in suoni una dimensione tutta mentale, ma non in una forma narrativa, semmai cercando di cogliere le impressioni della notte, della follia (temi a lui sempre cari). Questa «azione invisibile» si può dividere in cinque momenti, separati da rintocchi di campane che segnano le ore, intercalati da episodi orchestrali che descrivono stati d'animo angosciosi, visioni di una mente sospesa fra il sonno e la veglia. Così Sciarrino crea uno stato di tensione continua, iniziando con soffi intonati con la boccola del flauto tra le labbra, come un respiro affannoso, sullo sfondo di una sorda turbolenza della grancassa. Il riposo dell'architetto è accompagnato da un re ripetuto del trombone (con sordina *wa-wa*), dal quale sembra prendere forma, delicato e soffuso tra i fiati, il profilo modale della Follia di Spagna, tra le punteggiature accordali e aspre degli archi, che poi si trasformano in una massa irrequieta. Dopo l'episodio del risveglio, e il diniego del servitore, inizia una parte orchestrale estessissima, con una trama sempre più movimentata, che corrisponde allo stato di agitazione vissuto da Borromini, sottolineato dall'incresparsi dei suoni bordone degli archi in glissati sempre più fitti, dai grumi dissonanti, dallo scatenarsi della violenza sonora. Il culmine di questo processo arriva su una stridente fascia di multifonici dei legni (che corrisponde, con straordinaria icasticità, al momento in cui Borromini si fa trapassare dalla spada) che termina solo sulle parole: «mi è stata levata la spada dal fianco». Gli ultimi rintocchi delle campane segnalano il ritorno alla realtà, quando il servitore apre la finestra e Borromini viene adagiato sul letto di morte.

Gianluigi Mattiotti

Handwritten musical notation on a staff with diamond-shaped notes and dynamic markings. Includes measures 145, 175, and 180.

145 175 180

Handwritten musical notation on a staff with notes and dynamic markings. Includes measure 180.

180

Handwritten musical notation on a staff with notes and dynamic markings. Includes measures 185, 190, and 195. Includes circled numbers 2 and 3.

185 190 195

2 3

Handwritten musical notation on a staff with notes and dynamic markings. Includes measure 200.

200

Handwritten musical notation on a staff with notes and dynamic markings. Includes measures 205, 210, 215, and 220. Includes the phrase "et metallo".

205 210 215 220

et metallo

Morte di Borromini (1988)

per orchestra con lettore

«Io mi ritrovo così ferito da questa mattina dall'otto ore e mezzo in qua in circa sul modo che dirò a Vostra Signoria et è che ritrovandomi io ammalato dal giorno della Maddalena in qua; che non sono più uscito eccetto lo sabato e domenica che andai a San Giovanni a pigliar il Giubileo, stante detta mia indisposizione, ier sera mi venne in pensiero di far testamento e scriverlo di mia propria mano, e lo cominciai a scriverlo che mi ci trattenni da un'ora incirca dopo che ebbi cenato e trattenendomi così scrivendo col toccalapis sino alle tre ore di notte in circa.

Maestro Francesco Massari, che è un giovane che mi serve in casa et è capomastro della fabbrica di Santo Giovanni de' Fiorentini, della quale io sono architetto, che se ne stava a dormire in questa altra stanza per mia custodia, che già si era andato a letto, sentendo che io ancora stava scrivendo et avendo veduto che io non avevo smorzato lo lume, mi chiamò con dire: "Signor Cavaliere: è meglio che Vostra Signoria smorzi il lume e se riposi perché è tardi e il medico vuole che Vostra Signoria riposi". Io gli risposi come io avrei fatto a riaccendere il lume per quando mi fussi svegliato et esso me replicò: "Lei lo smorze, perché io l'accenderò quando Vostra Signoria si sarà risvegliato", e così cessai di scrivere; mesi da parte la carta scritta un poco et il toccalapis col quale scriveva; smorzai il lume e mi misi a riposare.

Verso le cinque in sei ore incirca, essendomi risvegliato, ho chiamato il suddetto Francesco e gli ho detto: "È ora di riaccendere il lume", et mi ha risposto: "Signor no". Et io avendo sentita la risposta mi è entrata addosso l'impazienza subito ho cominciato a pensare se come potevo fare a farmi alla mia persona qualche male, stante che il detto Francesco mi aveva negato di accendermi il lume et in questa opinione sono stato sino all'otto ore e mezzo incirca, finalmente essendomi ricordato che avevo la spada qui in camera a capo al letto et appesa a queste candele benedette, essendomi anche accresciuta l'impazienza di non avere il lume, disperato ho preso la detta spada, quale avendola sfoderata, il manico di essa l'ho appuntato nel letto e la punta nel mio fianco e poi mi sono buttato sopra di essa spada dalle quale con la forza che ho fatta acciò che entrasse nel mio corpo sono stato passato da una parte all'altra e nel buttarmi sopra la spada sono caduto con essa spada col corpo guaggiù nel mattonato e feritomi come sopra ho cominciato a strillare et allora è corso qua il detto Francesco et ha aperto la finestra che già si vedeva lume me ha trovato collo in questo mattonato che da lui e certi altri che lui ha chiamati mi è stata levata la spada dal fianco e poi mi sono stato rimesso a letto et in questa conformità è successo il caso della mia ferita».

Roma, il 2 agosto 1667.

Queste parole sono state raccolte dal medico presso un suicida agonizzante.

Borromini le ha dettate, l'architetto.

Come può venire in mente di mettere in musica simile documento?

La condizione dell'artista chiama la solitudine. E una grande forza morale gli occorre per attraversare il quotidiano e vivere l'inquietudine che gli è propria. L'inquietudine del nuovo.

Per quanto possa desiderarlo, l'artista non è votato al successo. Il consenso non misura la sua grandezza, bensì la fortuna di una immagine e il gusto della società. Ogni vero artista racchiude un visionario, e ciò lo fa diverso: non si è artisti per i vicini di casa.

Se Borromini oggi appare indiscusso, è stato in vita e fino a pochi anni addietro incompreso e disprezzato con accanimento senza pari nella storia. L'intransigenza delle sue scelte, o, se vogliamo, l'ossessione della sua linea curva, non era per lusingare la fortuna.

Borromini non aveva un pubblico, né lo cercava. Perché «la folla è menzogna» (Kierkegaard). Timido, usciva sempre con lo stesso vestito spagnolo fuori moda. Lo notarono tutti.

Una mattina, una finestra beffarda. Chiusa: ma all'esterno scoppia di luce. Proprio mentre dentro gli viene negato il lume. Il testamento che non può scrivere significa l'estremo impedimento alla sua volontà. Nessuno più lo ascolta. Sete di luce la mente ottenebrata.

Saul. Aiace. Rabbia, furore – e cosa si dirà?

Catone. I guerrieri latini.

Ecco, un'aspirazione infantile all'eroismo tutti li compendia in un gesto – una precipitazione infelice lo compie. L'illusione di compiere, lo compie. Alcune opere, pure, rimasero sospese. Quanto Borromini amava Michelangelo! Ma queste opere non guardano al "non finito". Sono lì, confuse, in una trascuratezza malata.

Cantieri abbandonati. Tale debolezza getta un'ombra sui sogni fatti pietra. E un'ombra, una volta era comparsa. Durante i lavori a San Giovanni, uno sconosciuto viene sorpreso mentre rovina le sculture. Borromini lascia che gli operai s'accaniscono finché non soccombe sotto i loro colpi. Difficile dimenticare.

La sua intransigenza si sgretolava. Trattando le sue opere come lui si sentiva trattato dal mondo, Borromini soccombe: solo il suicidio potrà spezzare il riserbo, trasformarsi in appello, mostrare quanta era la sofferenza. E il documento ci guida allo spasimo, al rischio, all'istante che insidia ogni artista, per quanto sommo. Alla fantasia, contigua è la follia.

Un cuore fiammeggiante, trafitto per indicare le ore. Così progettava l'orologio della torre dei Filippini. Borromini aveva altre volte pensato al suicidio, lo aveva covato?

In quegli anni Poussin, a Roma, raffigurò la morte di Catone. Se a Borromini era capitato sotto gli occhi il disegno, certo non poteva saper quale orrore stava fissando, e con quale precisione.

Può l'angoscia spazzando ogni limite colmare l'infinita distanza fra un'idea e l'atto irreparabile. Una improvvisa oscurità dove si dissipa in pura perdita la richiesta forse patetica, adolescente, d'amore. Ci si uccide "rivolti a qualcuno". Allora bisogna affrontare lo sguardo dei vecchi genitori. Spesso il suicida non ha, paradossalmente, alcun desiderio di morire. Comunque egli giunge a conclusioni disperate su ciò che la vita può riservargli. È questa "logica" dell'atto, il caso di Borromini? Difficile stabilire in che misura chi si è ucciso nutrisse la volontà di farlo o la speranza di essere salvato.

Dopo il gesto sembra tolto quel peso a cui si affocia la sua arte, talvolta. Via per sempre anche il vestito alla spagnola.

Penetrato nella notte, poi nelle tenebre della pazzia, ritrova la vista ma sapendosi, in cambio, visto nella luce del mattino e nella punta acuminata della spada.

La sua spada è a doppio senso: entra ed esce. I suicidi non hanno accesso alla luce. La cercano e la rifiutano insieme. La sciagura, l'errore sta nel sottrarsi alla luce. Col ritorno doloroso della coscienza, lo stato opposto all'assoluto smarrimento, Borromini ha invece conosciuto il sapere: il sapere della vita e della morte.

Lo scritto colpisce per lucidità di mente e ispira a noi quella comprensione che i malinconici non sempre ottengono dai familiari.

Vi abbiamo colto qualcosa di paradigmatico per lo stesso processo creativo. Qualcosa che vale per tutti gli artisti e tuttavia non è generico; non è generico un sigillo di sangue – come lo accoglie la musica?

Esso resta un documento, né più né meno, e pretende di essere assunto drammaticamente, non rappresentato. Nessuna descrizione dunque. La musica non descrive. Vuole indagare le forme della percezione, il senso e la follia: il contorno dell'uno sempre ritaglia una forma bianca nell'altra.

Delineare la follia, che alla musica è concesso dal mito (e le era proprio) qui scaturisce sulla scia di un'esperienza doppiamente eccezionale, vissuta da un artista.

A volte pare di aver fatto un sogno. Ricostruirne la trama ci lascia insoddisfatti, stentiamo a riconoscerlo, nel ricordo che pure conserviamo, al punto da dubitare della sua identità.

A volte seguiamo minuscole tracce, o vaghiamo a tentoni, dietro una sorta di impulso, di desiderio

dell'ancora inesistente, come il cacciatore la preda. Ma a volte balena la certezza di ciò che dobbiamo compiere e il come.

Cosa è dunque l'essere sostenuti nell'intimo, quando la realtà del sogno finalmente raggiunta ci sconcerta? Mentre lo realizziamo non è che si sgravi della sua fatica o delle scelte. Anzi.

Una lama troppo affilata ci ha ferito la mano. La maggiore chiarezza ci rende più esigenti.

Come un movimento respiratorio interno al suono, e talvolta l'ansimare esplicito di un moribondo.

Immaginiamo alcuni elementi della realtà sonora esterna e interna, il respiro, la voce che detta, le campane delle ore, il risvegliarsi al proprio russare, così concreto. Il silenzio stesso preme sulle orecchie.

Gli uccelli cantavano già quando si sprofondò nuovamente nel sonno, intrecciato a laghi di coscienza dentro al suono-orizzonte. Anch'esso si piega, precipita, dentro al suono-silenzio.

Instabilità dimensionale. Qualcosa si era generato sulla linea sfavillante. Melodie gregoriane? Come sotto grandi volte articolate percepire solo le onde del canto, senza le voci che un tempo le hanno prodotte.

Alla deformazione temporale corrisponde un'apertura dello spazio: voliera di angeli, l'impressione di una "falsa normalità". Ora la musica configura lo spazio in cui la tragedia ha luogo: le frange della notte, i suoni ingranditi dall'insonnia fino a lacerare la mente, i fenomeni di una stanza buia che tutti abbiamo conosciuto. L'ossessione di un motivetto

intride le lenzuola. Si era insinuata. Si attorciglia. La *Follia di Spagna*.

La percezione della realtà sonora, ormai distaccata, perde del tutto il senso delle proporzioni, il pulsare forma punte dentro al suono-silenzio (l'eco, prima, di un rintocco nel vuoto) e sono grappoli di campane dentro al suono, e premono, vogliono uscirne. Ogni cosa, *la stessa cosa* sentiamo minuscola, e gigantesca nell'istante vicino. Gli oggetti cattivi hanno fatto la loro comparsa, gli oggetti cattivi invadono, sono diventati mondo. Non c'è più differenza, non c'è più tempo, non più un dentro e un fuori: il dentro è il fuori.

Morte di Borromini è dedicato a Riccardo Muti.

Salvatore Sciarrino

Nella doppia pagina seguente:
Diagramma per *Morte di Borromini*
Collezione Salvatore Sciarrino,
Fondazione Paul Sacher, Basilea
(per gentile concessione)

Cornelius Meister

Nato ad Hannover nel 1980, è direttore musicale e direttore artistico della RSO di Vienna dal 2010. È stato premiato nel 2016 a Vienna con l'International Opera Award per la miglior produzione della stagione con *Peter Grimes*. Nominato Direttore Principale Ospite della Yomiuri Nippon Symphony Orchestra di Tokyo per la stagione 2017/2018, a partire dal 2018 sarà General Music Director della Oper Stuttgart e della Staatsorchester Stuttgart. Dirige un ampio repertorio operistico e concertistico, dal *Ring di Wagner* alle integrali sinfoniche di Bruckner e Mahler, oltre a brani meno eseguiti come l'integrale delle sinfonie di Martinů. Oltre alle sue numerose presenze al Musikverein e alla Konzerthaus di Vienna, Meister dirige la RSO nelle sue tournée in Asia ed Europa, al Festival di Salisburgo e alla Philharmonie di Berlino. Tra le numerose importanti orchestre, ha diretto: la Concertgebouw Orchestra di Amsterdam, la BBC National Orchestra e la BBC Philharmonic, la Mostly Mozart Festival Orchestra di New York, la Swedish Radio Symphony Orchestra, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre de l'Opéra National de Paris, l'Ensemble Intercontemporain, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Tonhalle Orchester di Zurigo, l'Orchestra della Suisse Romande,

la Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Dopo il debutto all'Opera di Amburgo a 21 anni, si è esibito in teatri di tutto il mondo tra i quali la Bayerischer Staatsoper di Monaco, la Deutsche Oper di Berlino, la Semperoper di Dresda, il Theater an der Wien, il Nuovo Teatro Nazionale di Tokyo, la San Francisco Opera e la Royal Danish Opera di Copenhagen. Dal 2012 ha diretto alla Wiener Staatsoper, dal 2014 alla Royal Opera House e al Covent Garden di Londra; nel 2015 al Teatro alla Scala (prima mondiale di CO₂ di Giorgio Battistelli in occasione di Expo 2015). Durante la stagione 2016/17 ha diretto *Fidelio* alla Wiener Staatsoper, *Der fliegende Holländer* ad Anversa e *Werther* a Zurigo, debuttando al Glyndebourne Festival con *Ariadne auf Naxos*. Meister ha studiato pianoforte e direzione d'orchestra a Hannover con Konrad Meister, Martin Brauß ed Eiji Ōue, e inoltre al Mozarteum di Salisburgo con Dennis Russell Davies, Jorge Rotter e Karl Kamper. Come General Music Director a Heidelberg dal 2005 al 2012, ha ricevuto il premio per la migliore programmazione tedesca dal Deutsche Musikverleger-Verband nel 2007. Si è esibito in Europa e negli Stati Uniti in qualità di pianista, dirigendo al pianoforte concerti di Beethoven, Mendelssohn, Liszt, Grieg e Gershwin.

Fabrizio Gifuni

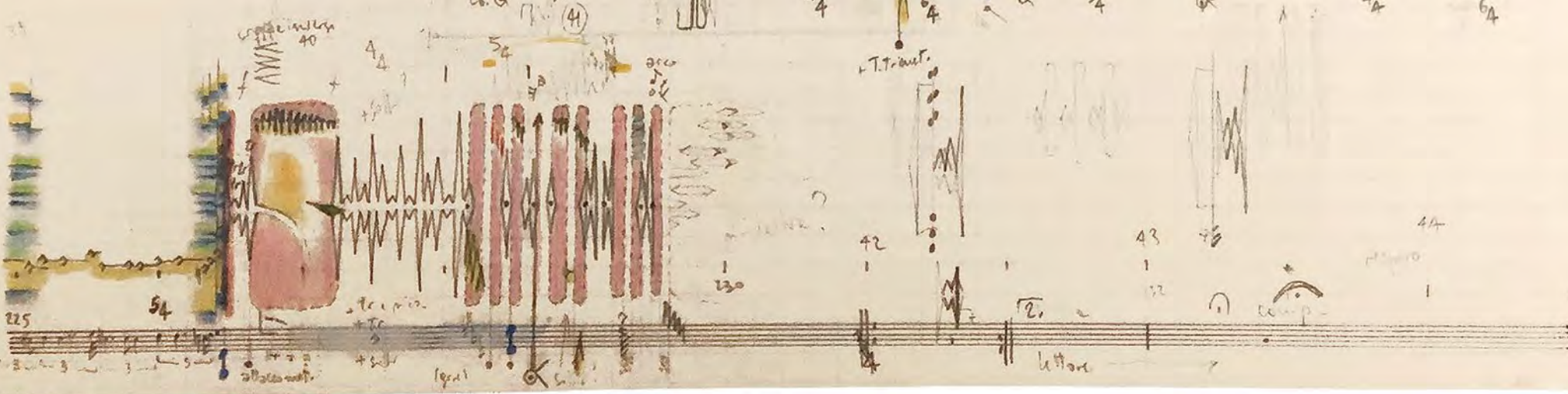
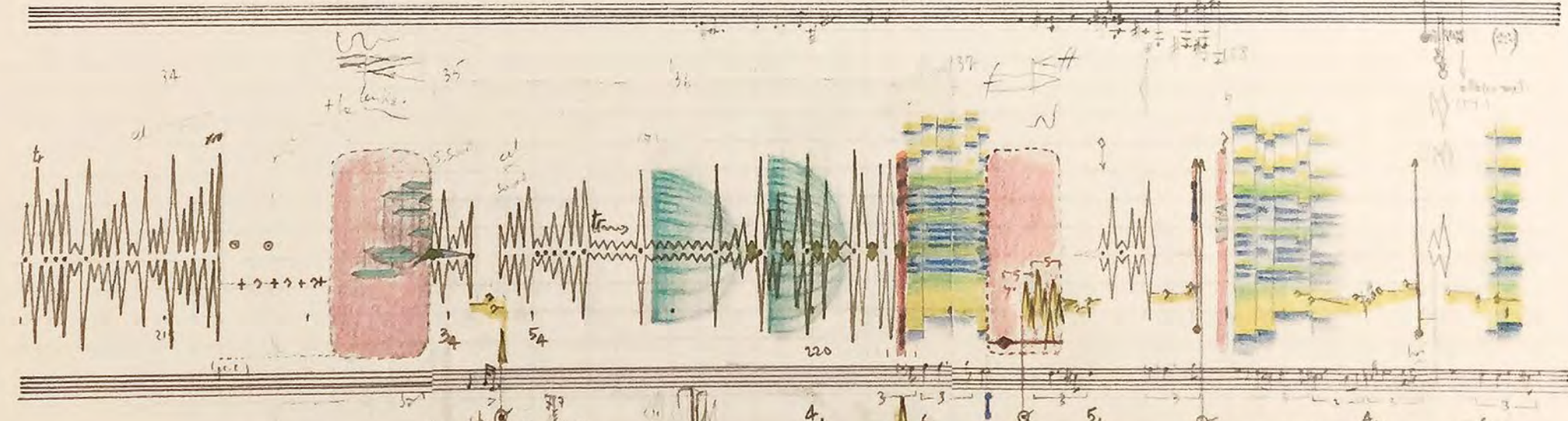
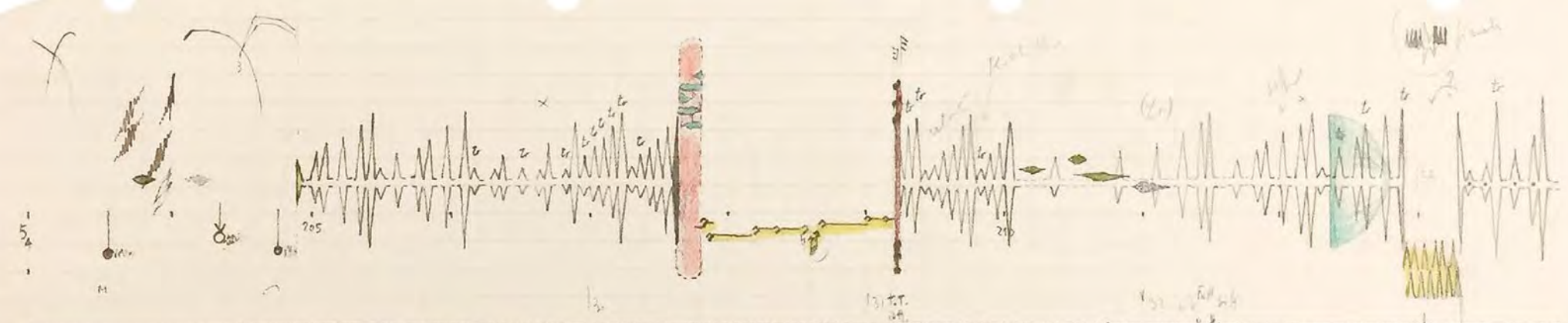
Fabrizio Gifuni è uno degli attori più affermati del panorama italiano, teatrale e cinematografico. È ideatore e interprete di numerosi lavori teatrali, fra cui il pluripremiato progetto *Gadda e Pasolini, antibiografia di una nazione* (Premio Ubu 2010 come miglior spettacolo e miglior attore dell'anno), per la regia di Giuseppe Bertolucci. Nelle ultime stagioni è stato fra i protagonisti di *Lehman Trilogy*, ultimo capolavoro di Luca Ronconi dal testo di Stefano Massini. Al cinema, interprete in più di trenta titoli, ha collaborato fra gli altri con Gianni Amelio, Marco Tullio Giordana, Liliana Cavani, Edoardo Winspeare, Paolo Virzi e Marco Bellocchio. Fra i riconoscimenti più significativi degli ultimi anni: Rivelazione europea al Festival di Berlino e Globo d'oro della stampa estera nel 2002, due volte Nastro d'argento (2003 e 2014), Premio Gianmaria Volontè nel 2012 e David di Donatello 2014 per *Il Capitale umano*.

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai è nata nel 1994. I primi concerti furono diretti da Georges Prêtre e Giuseppe Sinopoli. Da allora all'organico originario si sono aggiunti molti fra i migliori strumentisti delle ultime generazioni. Dall'ottobre 2016 James Conlon è il nuovo Direttore principale. Lo slovacco Juraj Valčuha ha ricoperto la medesima carica dal novembre 2009 al settembre 2016. Jeffrey Tate è stato Primo direttore ospite dal 1998 al 2002 e Direttore onorario fino al luglio 2011. Dal 2001 al 2007 Rafael Frühbeck de Burgos è stato Direttore principale. Nel triennio 2003-2006 Gianandrea Noseda è stato Primo direttore ospite. Dal 1996 al 2001 Eliahu Inbal è stato Direttore onorario dell'Orchestra. Altre presenze significative sul podio sono state: Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Mstislav Rostropovič, Myung-Whun Chung, Riccardo Chailly, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yuri Ahronovitch, Valery Gergiev, Marek Janowski, Semyon Bychkov, Kirill Petrenko, Vladimir Jurowski, Gerd Albrecht, Hartmut Hänchen, Mikko Franck e Roberto Abbado.

Grazie alla presenza dei suoi concerti nei palinsesti radiofonici (Rai Radio3) e televisivi (Rai1, Rai3 e Rai5), l'OSN Rai ha contribuito alla diffusione del grande repertorio sinfonico e delle pagine dell'avanguardia storica e contemporanea, con commissioni e prime esecuzioni che hanno ottenuto riconoscimenti artistici, editoriali e discografici. Esempio dal 2004 la rassegna di musica contemporanea Rai NuovaMusica. L'Orchestra tiene a Torino regolari stagioni concertistiche e cicli speciali; dal 2013 ha partecipato anche ai festival estivi di musica classica in Piazza San Carlo, un progetto della Città di Torino. È spesso ospite di importanti festival in Italia quali MITO SettembreMusica, Biennale Musica di Venezia, Ravenna Festival e Sagra Malatestiana di Rimini. Tra gli impegni istituzionali che la vedono protagonista, si annoverano i concerti di Natale ad Assisi trasmessi in mondovisione e le celebrazioni per la Festa della Repubblica. Numerosi e prestigiosi anche gli impegni all'estero. Oltre alle tournée internazionali (Giappone, Germania, Inghilterra, Irlanda, Francia, Spagna, Canarie, Sud America,

Svizzera, Austria, Grecia) e l'invito nel 2006 al Festival di Salisburgo e alla Philharmonie di Berlino, per celebrare l'ottantesimo compleanno di Hans Werner Henze, negli ultimi anni l'OSN Rai ha suonato negli Emirati Arabi Uniti nell'ambito di Abu Dhabi Classics nel 2011 e in tournée in Germania, Austria e Slovacchia, debuttando al Musikverein di Vienna; ha inoltre debuttato in concerto al Festival RadiRO di Bucarest nel 2012 e nel 2013 al Festival Enescu. L'Orchestra è stata in tournée in Germania e in Svizzera nel 2014, in Russia nel 2015 e nel Sud Italia (Catania, Reggio Calabria e Taranto) nel 2016. Infine ha eseguito la *Nona Sinfonia* di Beethoven alla Royal Opera House di Muscat (Oman) nel 2016. L'OSN Rai ha partecipato ai film-opera *Rigoletto a Mantova*, con la direzione di Mehta e la regia di Bellocchio, e *Cenerentola, una favola in diretta*, trasmessi in mondovisione su Rai1. L'Orchestra si occupa, inoltre, delle registrazioni di sigle e colonne sonore dei programmi televisivi Rai. Dai suoi concerti dal vivo sono spesso incisi CD e DVD.



"Prima delle Prime"

Ti vedo, ti sento, mi perdo
 Enzo Restagno, con la partecipazione di Salvatore Sciarrino
 "Quando la musica seduce" (con ascolti)

in collaborazione con
 Amici della Scala

Atto I, Scena 2

Letterato - Canterà qui a Roma.
Musico - Ne mangiavano le Sirene, vero? *Mangiarono nomi di Sirene, vero?*
Let. - Che donna!
Mus. - E la voce...
Let. - Incurabili d'amore.
Mus. - Di nuovo si vede con Stradella.
Let. - Non si resistono l'un'altra.
Cantatrice (mentre si accosta ha afferrato il discorso. A voce sola):
 - Per rimettere il tempo perduto
 Fò l'amore di notte e di giorno. (si allontana) *che donna*
Mus. - Quello va a stuzzicare un vespaio. Lei è l'amante
 di un vecchio ma se la fa pure col nipote, davanti a tutti.
Let. - Nipote di...?
Mus. (si sussurrano all'orecchio)
 - ...E' venuto da Venezia anche lui.
Let. - Ci mancava questo.
Mus. - In confidenza: Stradella disprezza i potenti.
Let. - O forse non li cura?
Mus. - L'aria che deve portare, come sarà? *incredibile*
Let. - Sorprende sempre. (pausa) *Afferra l'impossibile.*
Mus. - Imbestialisce alle prove, dicono.
Let. - Il nostro Orfeo sa risvegliare.
Mus. - Cosa? *La Testa: Che?*
Let. - F-versi! E come Orfeo presta voce alle persone, alle cose,
 alla rabbia e al sonno. *Il nostro Orfeo canta per il Santo Michele?*
Mus. - Esaspera i contrasti, lo tollerate voi?
Let. - Vuole accenti di vero mai sentiti: pensate al Caravaggio.
 (estrae un foglietto e legge) C'è una cantata che comincia:
 Si salvi chi può!
 Vacillan le sfere
 Sta il ciel per cadere
 E il pondo d'un mondo
 Più regger non so,
 Si salvi chi può!
 Qui salto qualche strofa.
 Non basta un mondo intero
 De' Tantal regnanti
 A satollar l'avidità d'impero,
 Ogni Giove terreno
 Per vaga Leda si trasforma in bruto.
Mus. - Un ribelle!
Let. - Polemico, direi:
 Vien l'honor prostituito
 Va Minerva perduta
 Astrea più non si trova
 Né d'alcuna virtù s'ode più nova.
Cant. (da lungi, avvicinandosi con un violoncellista - qui accenna a voce sola):
 - Ch'io nasconda il mio foco è un impossibile.

Stadio preparatorio del libretto
 di *Ti vedo, ti sento, mi perdo*
 con riferimento a Caravaggio
 Collezione Salvatore Sciarrino,
 Fondazione Paul Sacher, Basilea
 (per gentile concessione)

Ti vedo, ti sento, mi perdo
Salvatore Sciarrino

Libretto di Salvatore Sciarrino
 (Edizioni Musicali Rai Com)

Orchestra del Teatro alla Scala
Maxime Pascal, direttore
Jürgen Flimm, regia
George Tsy-pin, scenografo
Ursula Kudrna, costumi
Olaf Freese, lighting designer

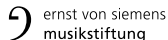
Interpreti

Cantatrice	Laura Aikin
Musico	Charles Workman
Letterato	Otto Katzameier
Pasquozza	Sonia Grané
Chiappina	Lena Haselmann
Solfetto	Thomas Lichtenecker
Finocchio	Christian Oldenburg
Minchiello	Emanuele Cordaro
Giovane Cantore	Ramiro Coronado Maturana*
Coro	Hun Kim*, Massimiliano Mandozzi, Chen Lingjie**, Oreste Cosimo*, Sara Rossini*, Francesca Manzo*.

* Allievo Accademia Teatro alla Scala
 ** Allievo Conservatorio G. Verdi di Milano

Nuova produzione
 in coproduzione con
 Staatsoper Unter den Linden di Berlino

Prima mondiale
 Commissione Teatro alla Scala
 e Staatsoper Unter den Linden di Berlino

con il sostegno di


Rai Radio3 trasmetterà in diretta radiofonica
Ti vedo, ti sento, mi perdo di Salvatore Sciarrino
 il 14 novembre.

Un'ora prima di ogni recita, per i possessori del biglietto,
 si terrà una conferenza introduttiva sull'opera presso
 il Ridotto dei Palchi "A. Toscanini" del Teatro alla Scala.

La scena, il dramma, il mito, l'oblio.

Tre livelli prospettici. Cominciamo dal fondo, avanzando verso la platea.

Si innalza come un'architettura vivente, aspra di rilievi e ombre, che muta man mano ai nostri occhi: cavea di teatro, sala da musica e forse paesaggio esterno, cielo, collina percorsa da sentieri. Su varie altezze trovano posto le voci del **Coro** e gli strumentisti. Costoro possono spostarsi in orizzontale, salire e scendere, rarefatte gerarchie angeliche. Fra gli esecutori, appena rialzata, la **Cantatrice**.

Nel mezzo agiscono i **Servi** di casa e aiutano la costruzione dello spettacolo.

Verso la ribalta vengono a stagliarsi il **Letterato** e il **Musico**. Lì sparsi, siedono visitatori illustri, curiosi transitano, oltre chi attende il turno per suonare o si sofferma prima di andar via.

In apertura si legge: *lo stanzone di un palazzo. Si sta provando una cantata per soprano, coro e strumenti. Nelle pause, intorno si monta la scena.* Non è indicato un tempo preciso, però i dialoghi evocano gli anni del pieno barocco.

Ai tre livelli dello spazio scenico corrispondono tre dimensioni autonome, in realtà comunicanti e infine convergenti: la dimensione più lirica guida la drammaturgia generale. La cantata riflette sulla creazione della musica e sul potere di seduzione che le è proprio. Potrebbe intitolarsi "l'isola delle voci".

Ogni prova ha i suoi momenti di riposo ed è allora che trovano posto le altre due dimensioni: il racconto tragico e le scene comiche. Assistiamo ad una alternanza di brevi inquadrature, caratteristiche dei miei lavori. Non dovrebbe stupire che la discontinuità dei tagli temporali accresca la coerenza dell'azione.

Un **Musico** e un **Letterato** attendono Alessandro Stradella, che ha promesso una nuova aria. Frattanto essi si scambiano notizie intorno al compositore, alle esuberanze amorose e agli intrighi di cui appare alonato il suo nome. Negli intervalli si unisce a loro la **Cantatrice**. E Stradella non giunge. Discutono anche di estetica e sui testi che mette in musica.

Nello spazio intermedio si svolge la commedia dei **Servi**, i quali durante gli intervalli bisticciano e fanno caricatura dei padroni.

Il Atto: *riprende la prova, sembrano passati anni.* **Letterato** e **Musico** continuano la discussione, sempre al limite del battibecco. La **Cantatrice** raggiunge le cameriere nello spazio intermedio, e lì può isolarsi a provare con i violoncellisti, cui si aggregano gli altri strumentisti.

Sul finire, quando la cantata intona la morte di Orfeo, il **Letterato** e il **Musico** vengono quasi alle mani e irrompe un **Musico** giovane. Non arriverà mai Stradella, proclama, è stato assassinato. E canta un'aria che presto si disfa nel silenzio. Poi consegna alla **Cantatrice** un foglio piegato. Mentre tutti escono sollevati da un'attesa incomoda, la **Cantatrice** legge con emozione la musica che ha ricevuto. È il pezzo che aspettavano? È solo un pensiero del giovane cantore a un'amica? È un dono di Stradella a una delle sue interpreti? Non sappiamo. Il compositore è morto, la sua musica rimane.

Stradella, un protagonista assente: del resto, nel nostro paesaggio musicale e nella nostra consapevolezza, ancora a stento egli s'affaccia, mentre la sua esasperata vicenda personale rimane controversa.

Di Stradella qui si parla e sparla, più vivo che se fosse in scena. Teatro vuol dire immedesimarsi in altri e in un altrove; i miti non si mostrano, si narrano. A che servirebbe un attore a gambe larghe, mani sui fianchi e tuttavia inerme da qualche parte del palco? Fin alle pieghe più intime, il canto può evocare figure senza limiti di misura. Necessario col canto creare le tensioni nel dialogo, la suggestione nel recitativo, ovvero attingere alla forza di cui fremono i messaggeri o gli angeli annunzianti. In tal modo sorgerà nella nostra mente l'antica illusione del rappresentare. Questa è la strada solitaria che da decenni ho voluto percorrere, quasi a raggiungere la filogenesi del melodramma.

Dalla cantata sulla musica un tema serpeggia, devia nei conversari, cioè il distacco prima di perdersi. Insieme vanno a intrecciarsi storie per essenza prossime: le Sirene e la ricerca di un immaginario mondo nuovo, la creazione artistica, l'omicidio d'Orfeo, il suicidio eroico, il mito dissennato di Stradella. L'ultima musicologia rischia di strappare la sua musica collocandola troppo lontano dal corpo amante. E chi studia diventa preda di un ipocrita riserbo.

Dunque un taglio di luce, forte, cade inevitabilmente sull'attualità oscurata del comporre e sull'impegno che essere artisti reclama, in ogni presente.

Trasparente come tela di ragno l'altro tema che tutto pervade, nucleo su cui si concentra la natura umana: il corpo, i sensi, la passione.

Se consideriamo la nostra coscienza, non sappiamo bene dove stiano i confini del corpo. Il nodo risiede in quel che crediamo sia naturale. Bisogna accettare quel che vogliamo comprendere. Ed ecco che si espande nel pensiero questa verità in sé assurda: nessuno ha chiesto di nascere, e il mondo è solo ciò che percepiamo. Se qualcosa fuori di noi sussiste, in che modo percepirlo?

Mito e storia non sono una coppia separabile. Se il mito favoleggia, dall'altro lato la storia è solo lettura parziale dei fatti: malgrado le pretese sarebbe follia tentare di raccontare tutto. La storia ufficiale rimane un filo di puro niente rispetto alle infinite complessità di un istante realmente vissuto. Insensato dunque limitarsi ad archiviare documenti senza interpretarli, occorre non tarpare le ali dell'intuizione che sola permette di esplorare e così dar luogo a ogni scoperta.

La figura di Stradella non può non turbarci. Dire che certe leggende su di lui siano infondate esige di aprire un problema, non di chiuderlo.

Stradella è un perseguitato, ma antropologicamente viene immolato al pari di una vittima sacrificale. Comunque lo si consideri, quello di Stradella risulta un "maschicidio", innescato dal suo comportamento orgoglioso, da cui sprigiona un insolente eccesso di forza, pubblicamente inaccettabile. Lo sdegno che provoca nasce appunto dalla totale libertà di desiderare. L'oblio poi ha coperto la fama dissoluta di un eroe negativo. Prezzo troppo alto a fronte di una musica fuori d'ogni maniera che oracola la sensibilità romantica, e inventa il nocciolo della scrittura strumentale moderna, la estende alle voci, ne plasma la ritornante forma in tutte le varietà.

*Occultar non si può – egli canta – fiamma insoffribile,
Ch'io nasconda il mio foco, è un impossibile.*

Il linguaggio musicale di quel tempo si andava aprendo a prospettive diverse: la tonalità. Essa doveva apparire un campo sconfinato e indifferenziato. Certo sperimentava, Stradella; ma la sua è pura invenzione, non solo disinvoltura. Infatti bisognava immaginare nuove articolazioni, poi organizzarle. Ed egli fa sgorgare l'agile fraseologia tematica che si protenderà sui secoli seguenti.

"Stradella non si ripete mai" mi avvertì un amico che a questo autore ha dedicato la vita. Ora devo dargli ragione: passaggi particolari che si somigliano, uno stile riconoscibile, questo sì; invece l'impostazione di ogni lavoro è unica.

La libertà creativa è una conquista della coscienza, non un capriccio o un arraffare a caso. Come tacere l'ingegnosa varietà delle soluzioni, le istruzioni precise nella strumentazione (perfino nella parte di basso continuo), la dettagliata notazione dinamica, estesa dal pianissimo al fortissimo? E poi gli scatti ritmici inesauribili, l'instabilità dei frequenti sincopati. Non comune la capacità di adombrare le emozioni più mutevoli e sottili dei personaggi. Stradella impiega testi assai sofisticati e in più rende plastica ogni parola con i suoni. Vorrei ricordare un fatto significativo. Stradella non pubblicò in vita, ma una sua partitura apparve nel supplemento alle Opere di Händel. Si tratta della serenata *Qual prodigio è ch'io miri?*, da cui Händel, in possesso di una copia, aveva tratto i cori per *Israel in Egypt*.

Basterebbe questo segnale per capire che Stradella è uno dei pilastri sommersi della tradizione europea. Un autore per cui l'impensabile si fa maestro della meraviglia.

Al suo fato un tagliagole appone il più crudele dei suggelli. Non ci interessa giudicare la condotta di Stradella, o le sue contraddizioni. Qui si mostra quanto divenga terribile lo scontro fra società e artista, qualora egli non si arresti ai margini di una posizione servile.

Salvatore Sciarrino

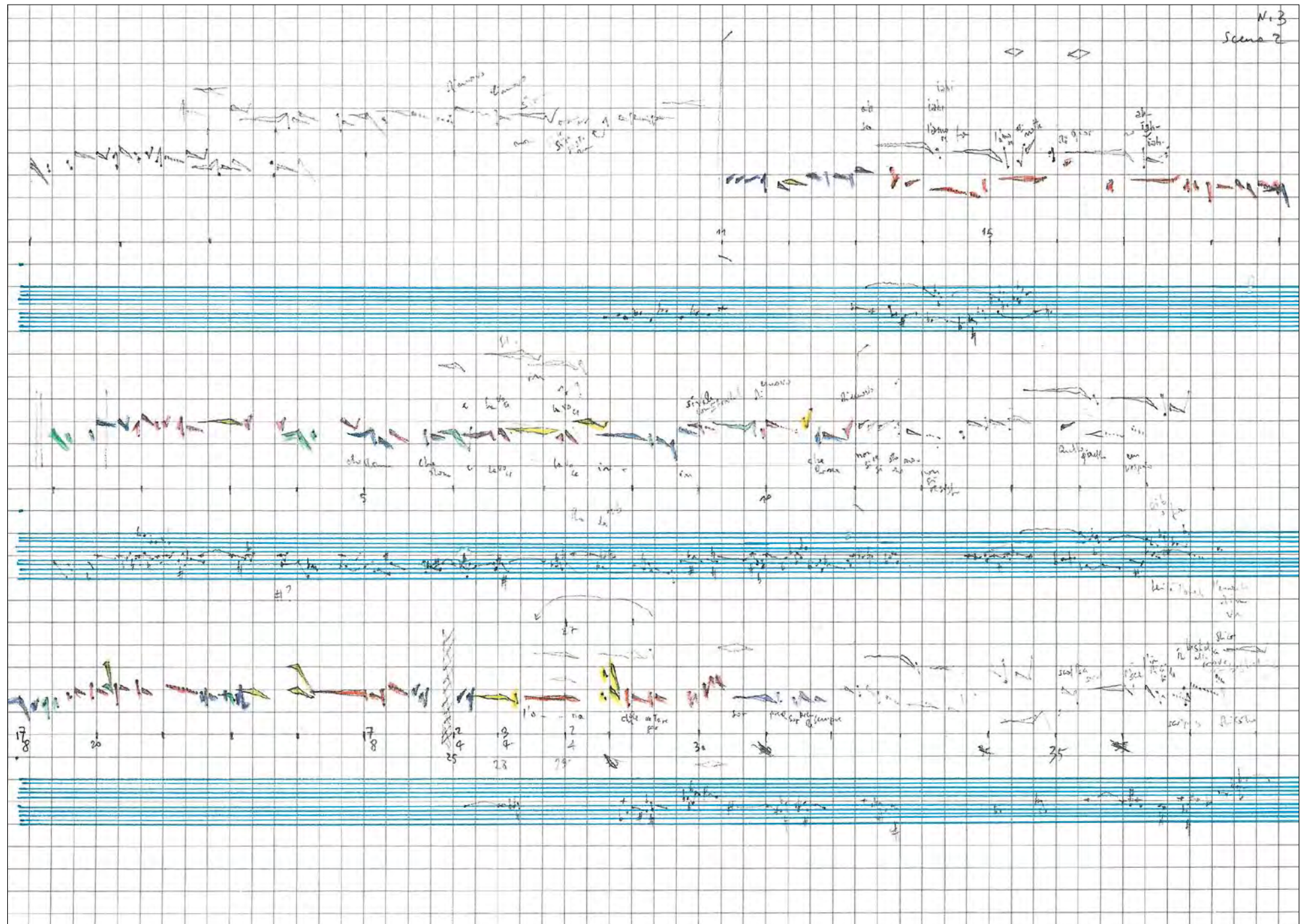


Diagramma per *Ti vedo, ti sento, mi perdo*
 Collezione Salvatore Sciarrino,
 Fondazione Paul Sacher, Basilea
 (per gentile concessione)

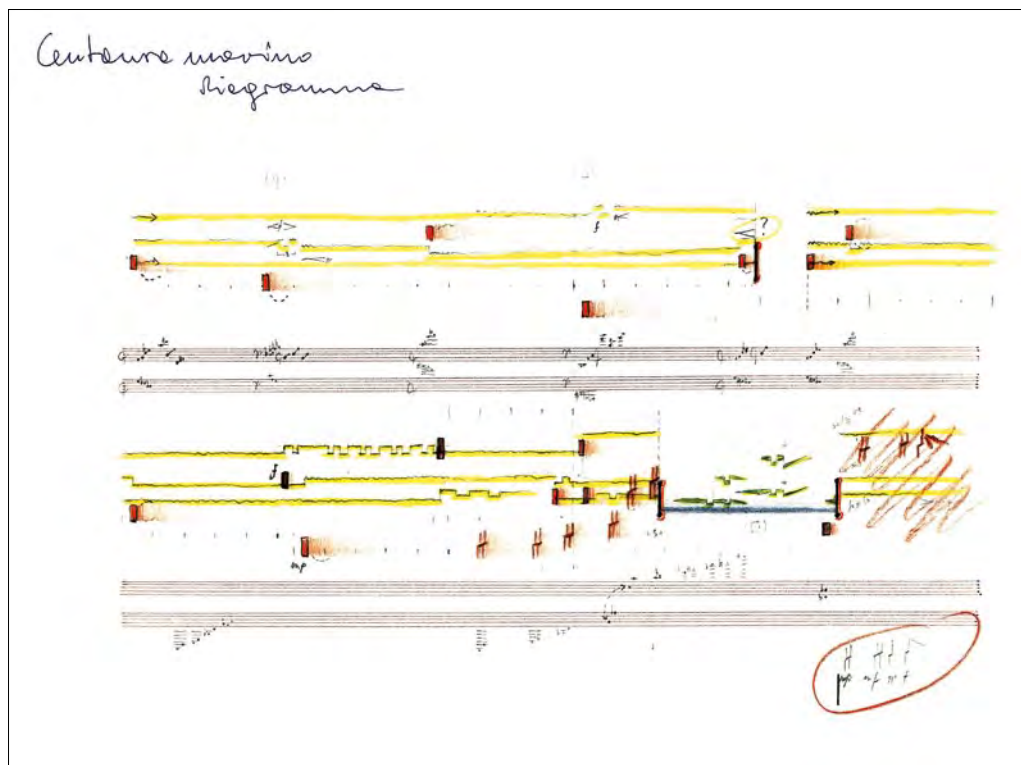


Diagramma per *Centauro marino*.
Collezione Salvatore Sciarrino,
Fondazione Paul Sacher, Basilea
(per gentile concessione)

mdi ensemble

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

Helmut Lachenmann (1935)

temA (1968, 15')
per flauto, voce e violoncello

Gérard Pesson (1958)

Cassation (2003, 18')
per clarinetto, trio d'archi e pianoforte

*

Salvatore Sciarrino (1947)

Omaggio a Burri (1995, 11')
per tre strumenti (violino, flauto in sol e clarinetto basso)

Helmut Lachenmann

Trio per archi (1965, 12')

Salvatore Sciarrino

Centauro marino (1984, 10')
per clarinetto, violino, viola, violoncello e pianoforte

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

in collaborazione con



con il sostegno di



nell'ambito della residenza 2015/2017
di mdi ensemble a Milano Musica



Centauro marino, per pianoforte, clarinetto e archi, fa parte dei cinque quintetti, per organici diversi, nati nel biennio 1984-1985, insieme a *Codex purpureus*, *Raffigurar Narciso al fonte*, *Lo spazio inverso*, *Le ragioni delle conchiglie*, cui si è aggiunto nel 1989 *Il silenzio degli oracoli*. È una specie di piccolo concerto da camera per pianoforte e strumenti, un movimento unico (*Lento*), con poche figure ben definite e legate tra loro, che non si sviluppano ma interagiscono in maniera molto stretta, disegnando la curva formale del pezzo. Sciarrino sovrappone due strati nettamente differenti: da un lato i gesti rapidi, virtuosistici, perturbanti del pianoforte, pieni di risonanze, come effimeri uragani; dall'altro sonorità fragili, felpate di tutti gli altri strumenti, che creano una dimensione sonora malcerta, fremente, nella quale affiorano anche lunghi trilli di armonici e un ricorrente, soffuso bicordo tenuto del clarinetto, con molta aria, che introduce un elemento di stasi. Dieci anni dopo, Sciarrino ha composto *Omaggio a Burri*, pezzo per tre strumenti (violino, flauto in sol e clarinetto basso), quasi un esperimento sulla percezione, basato su suoni riferiti al mondo degli orologi, e alla loro meccanica. È un pezzo dalla forte valenza simbolica, perché fa percepire il tempo nella sua misurazione meccanica (l'indicazione iniziale è «Al tempo degli orologi»), ma anche perché allude al trascorrere del tempo, che divora il suono e ne lascia solo lo scheletro, la sua ossatura («quando scompare il suono si sente solo la meccanica, il ticchettio degli strumenti: è come mostrare il teschio»). In questo lavoro, scritto in occasione della morte di Alberto Burri, Sciarrino alterna suoni evanescenti e pulsazioni violente, giocando su continue trasformazioni delle figure, e inserendo qualche effetto spaziale di

sfondo (all'inizio è, ad esempio, un fruscio del violino: un tremolo serrato, senza suono). L'universo pulsante degli orologi è ottenuto con tecniche diverse: con i colpi di lingua dei due fiati, con una violenta banda di armonici ribattuti del flauto (banda sperimentata per la prima volta in *Hermes* del 1984, ottenuta girando in fuori lo strumento, per avere un suono più ricco e sporco del normale), con colpi di chiave "rilasciata" nel flauto (la chiave, che non viene percossa, dà un risultato al limite dell'udibile «simile alla meccanica di un orologio elettrico da parete»), con figure periodiche del clarinetto basso dove i suoni però si fondono con i rumori della sua meccanica. Con questi elementi Sciarrino crea un intreccio di figure regolari e ticchettanti, ma anche vibranti, tremolate, espressive, in cui sembrano mescolarsi orologi di varie epoche.

Le condizioni fisiche e meccaniche della produzione del suono sono anche il fulcro del linguaggio musicale di Helmut Lachenmann, di quella "musica concreta strumentale" dove i rumori che accompagnano l'emissione del suono (strumentale e vocale) diventano parte integrante della composizione, e dove il modo in cui gli eventi sonori sono generati è altrettanto importante delle loro specifiche qualità acustiche. Lachenmann ci arrivò gradualmente. I suoi primi lavori sono infatti influenzati dallo studio delle opere della Seconda Scuola di Vienna, e basati sull'organizzazione seriale dei vari parametri, come in *Souvenir* (1959), in *Due Giri* (1960), in *Wiegenmusik* (1963), nello *Trio per archi* (1965). Quest'ultimo è un lavoro in un unico movimento (*Largo con brio*), dalla scrittura condensata, weberniana, con una trama ritmica rigorosa, ma in un tempo sempre flessibile. La varietà dei modi d'attacco

genera una trama timbricamente cangiante, come un microcosmo sonoro da cui trapelano echi melodici, cesure improvvisate, rarefazioni estreme, zone nervose (con l'arco saltato e «sempre con un po' di legno»). Fu proprio dopo la composizione del *Trio per archi* che Lachenmann cominciò a esplorare nuove strade, a interessarsi all'"anatomia del suono" per uscire dalle considerazioni puramente acustiche, e un po' "ragionieristiche" dei parametri seriali. Cominciava a profilarsi l'idea di una musica concreta strumentale, dove i parametri come timbro, dinamica, altezza, non producono suono per se stessi, ma descrivono la situazione concreta dell'ascolto, cioè la percezione delle condizioni nelle quali un suono o un rumore vengono realizzati. Lo stesso compositore considera *temA* (1968), per flauto, mezzosoprano e violoncello, il suo primo passo verso questo nuovo linguaggio musicale, che porterà nei due anni successivi a *Pression*, *Guero*, *Air*, *Kontrakadenz*. È una delle prime composizioni dove la deformazione del suono diventa un elemento naturale (non un gesto dadaista, iconoclasta), dalla forza disorientante: con gli effetti raschianti e crepitanti generati dalla pressione dell'arco sul violoncello (che ha tre corde su quattro accordate in maniera anomala), con i suoni ventosi e ronzanti del flauto (il flautista deve anche parlare dentro lo strumento), con i rantoli, sbuffi, schiocchi, gemiti del soprano (che a un certo punto emette un grido agghiacciante e poi una vocalizzazione che acquista grande velocità). Piuttosto che un tradizionale pezzo di musica, *temA* costituisce così una sorta di scultura risonante, dove sono gli strumenti e la voce che si rivelano attraverso il suono, non viceversa, e dove il respiro gioca un ruolo fondamentale, di grande tensione espressiva: non a caso

il titolo *temA* è anagramma di *Atem* (respiro) e una delle parole più ricorrenti del soprano è *Luft* (aria).

Se Lachenmann cerca la musica nei meccanismi che generano il suono, Gérard Pesson la cerca nei brandelli di materiale sonoro, nello scheletro dei suoni, nelle loro ombre. La sua è una musica fatta di rifiuti, scarti, *objets trouvés*, basata sulla messa in scena del gesto strumentale. Una musica oggetto di filtraggi e sottrazioni, che procede per giustapposizione di frammenti brevissimi, che rifiuta il concetto di sviluppo, e mantiene uno stretto legame con la pratica della citazione e della trascrizione. Ne è un esempio *Cassation* (2003) per clarinetto, trio d'archi e pianoforte, che fa esplicito riferimento al genere settecentesco della cassazione (musica per complessi di fiati e archi, simile al divertimento o alla serenata, costituita da una serie di pezzi accostati liberamente, e in numero variabile, come danze, intermezzi, marce). Echi di marce e di valzer appaiono come dei fantasmi, come un "teatro d'ombre", e anche il gesto strumentale sembra appoggiarsi sul vuoto, sulla velocità di esecuzione, creando una corsa ansimante, dominata dai rumori meccanici, quelli delle chiavi del clarinetto, dei pedali del pianoforte, dello sfregamento sulle corde del violino: «in questa serenata-toccata ho voluto evocare la vivacità tattile come arte suprema della percezione». Gli archi agiscono in vario modo con le dita sulle corde, creano rumori sordi, sviluppi subito interrotti, suonano spesso «quasi chitarra» (con o senza plettro), e prendono l'archetto solo per gli ultimi minuti della musica, e usandolo perlopiù con il legno, mentre la voce intona strane melodie di soffi, sui ritmi scanditi da pianoforte ed archi.

Gianluigi Mattietti



mdi ensemble
24° Festival di Milano Musica
Piccolo Teatro Studio "Melato"
13 novembre 2014

mdi ensemble Artist in residence a Milano Musica 2012-2017

Nel 2017 si conclude il periodo di residenza di mdi ensemble all'interno del Festival di Milano Musica. Tutto è iniziato nel 2012, anche se il rapporto tra mdi e il Festival risale al 2002 – il nome del gruppo era ancora Ensemble Musica d'Insieme – quando Luciana Pestalozza si rivolse all'allora neonata formazione per eseguire una prima assoluta del compositore Jorge López: si direbbe ora un atto di coraggio e di incoscienza, considerando che il gruppo aveva appena mosso i suoi primi passi ed era quasi totalmente sconosciuto ai più.

Sono passati quindici anni da allora e altri concerti si sono susseguiti a Milano Musica fino al periodo in residenza, sostenuto per due trienni da Fondazione Cariplo (2012-2017), che ha determinato in modo ineludibile la crescita artistica dell'ensemble attraverso un percorso progettuale condiviso: in questo senso è stata centrale la parte di sperimentazione con i progetti di divulgazione all'interno di *Ascoltare il Presente*, i concerti dedicati ai giovani e le nuove commissioni, e ancora le forme più innovative di performance come il progetto *Ombre sonore: Feldman, New York e l'Europa* realizzato alle Gallerie d'Italia nel 2013.

Poi i progetti dai numeri più ambiziosi: dalle produzioni con gli amici di RepertorioZero nel triennio 2012-14 (nel 2014 il visionario *Tryptich - a tribute to Fausto Romitelli* al Piccolo Teatro Studio "Melato") fino alla partecipazione al monumentale lavoro di Grisey *Les Espaces Acoustiques* con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai e Stefan Asbury nel 2016, per terminare quest'anno con il progetto dedicato a Luigi Nono e al gruppo /nu/thing nello spazio di Pirelli HangarBicocca.

In tutti questi progetti, mdi ha cercato di portare la propria identità, il proprio modo di intendere la musica da camera e il desiderio di condividere le proprie scelte di repertorio. In questa chiave va letta la presentazione in anteprima del DVD *See the Sound – Homage to Helmut Lachenmann*, pubblicato quest'anno dall'etichetta parigina l'empreinte digitale, e le numerose esecuzioni degli stessi Lachenmann e Grisey, di Giorgio Netti, Pierluigi Billone, Gérard Pesson, Aureliano Cattaneo e Simone Movio per due co-commissioni Radio France – Milano Musica, e tanti altri.

mdi ensemble

Angèle Chemin

Angèle Chemin è cresciuta in una famiglia franco-americana di artisti e ha iniziato a lavorare come attrice a cinque anni con suo padre Philippe Chemin. Terminati gli studi di flauto, ha iniziato quelli di canto con Elsa Maurus, Robert Expert, perfezionandosi con Malcolm Walker e Ruby Philogene. Ha lavorato con artisti quali Salomé Haller, Erika Guiomar, Emmanuel Olivier, Nicolas Krüger, David Stern, Serge Cyferstein, Geoffroy Jourdain, Daniel Kawka, William Blank, Alphonse Cemin, Maxime Pascal, Elena Schwarz, Daniel D'Adamo, Georges Aperghis, Stefano Gervasoni, Bernard Cavanna. Ha collaborato con ensemble quali Le Balcon, mdi ensemble, Ensemble Chrysalide, Les Voix animées, Tm+, Namascae Lemanic Modern Ensemble, Quartetto Diotima,

Xasax, Makrokosmos. È membro dell'Ensemble Maja, in residenza alla Fondation Singer-Polignac dal 2016. Appassionata di musica da camera, suona in duo con l'arpista Chloé Ducray e collabora con il Trio Fauve. Dedita alla musica contemporanea, è stata in residenza nel 2012-13 alla Royaumont Abbaye e da allora ha lavorato per le prime esecuzioni di opere di numerosi compositori. Il suo repertorio comprende tra l'altro la *Sequenza III* di Berio, il *Pierrot Lunaire* di Schönberg, *Metamorphose* di Michaël Levinas. Tra i futuri impegni: il ruolo di Claudia nell'opera *Bureau 470* di Tomas Bordalejo, *Forge* di Gabriel Philippot all'Opéra di Reims, lo show *HIP127* per soprano, orchestra e sette giocolieri degli artisti di circo Jérôme Thomas

e Martin Palisse, con musiche di Roland Auzet all'Opéra di Limoges. Angèle Chemin canterà anche con gli artisti Vincent Lhermet e Françoise Rivalland in *Chemins de traverses*, ripresa dall'opera *Tingel Tangel* di Georges Aperghis, al Festival Musiques Démesurées di Lille. Invitata da Stefano Gervasoni a cantare i suoi *Aster Lieder*, si esibirà in autunno con mdi ensemble a Trieste, Firenze, oltre che al Festival di Milano Musica. Angèle Chemin ha inciso *Sanjo IV* per soprano solo di Eunho Chang a Varsavia, i *5 pièces magiques* e l'opera *Le joueur de flûte de Hamelin* di Yassen Vodénitcharov.

mdi ensemble
(vedi p. 69)



Wolfgang Mitterer

Wolfgang Mitterer, pianoforte e live electronics
Giuseppe Ielasi, laptop performance

Giuseppe Ielasi (1974)

Untitled live laptop performance per acusmonium (2017, 35')

Prima esecuzione assoluta

Wolfgang Mitterer (1958)

Performance per pianoforte preparato
e live electronics con acusmonium (2017, 50')

Prima esecuzione assoluta

in coproduzione con



in collaborazione con



nell'ambito della rassegna
INNER_SPACES 2017/2018

Ielasi, Mitterer

Primo concerto del dittico in omaggio all'opera sinfonica di Anton Bruckner, rivisitata in chiave elettronica. Ne sarà protagonista Wolfgang Mitterer, compositore austriaco che si è formato a Vienna e Stoccolma. Nel corso degli anni, Mitterer è riuscito a realizzare un'originale sintesi musicale che riunisce le sue esperienze di strumentista e improvvisatore, di compositore e di sperimentatore nel campo della musica elettroacustica. Va anche segnalato il suo interesse, sin dagli anni '90, verso la musica elettronica non accademica. Mitterer presenterà una sintesi della sua opera *Music for Checking E-mails... Giving the Illusion of Depth* pubblicata nel 2009 per l'etichetta Col Legno, che comprende il brano di elettronica *Hallo Mr. Bruckner*. In questa produzione, il compositore amalgama tracce sonore personali con frammenti provenienti dagli archivi sonori della casa discografica Col

Legno, con l'intenzione di realizzare un dialogo immaginario, come attraverso dei messaggi email, con compositori classici quali Mozart, Bruckner e Čajkovskij. Introdurrà la serata il compositore milanese Giuseppe Ielasi, con un'opera in creazione *Untitled, 2017*. In un testo di presentazione della sua nuova produzione, Ielasi scrive: «sono sempre stato restio a dare una struttura "chiusa" ai miei brani: su disco preferisco quasi sempre presentare sequenze di frammenti, a volte ricombinabili dall'ascoltatore; questi frammenti sono anche alla base dei miei concerti. Vengono stratificati, modificati e spazializzati con modalità prevalentemente improvvisative. La "composizione" consiste principalmente nella scelta dei materiali sonori da utilizzare in funzione dell'acustica dello spazio e della conformazione dell'impianto di diffusione multicanale.»



Giuseppe Ielasi

Wolfgang Mitterer

Wolfgang Mitterer ha studiato con Otto Bruckner a Graz nel 1977. Successivamente, dal 1978 al 1983, ha perfezionato gli studi organistici con Herbert Tachezi e la composizione con Heinrich Gattermeyer presso il dipartimento musicale dell'Università di Vienna. Nel 1983 è a Stoccolma a lavorare allo studio di musica elettroacustica EMS. Ha ricevuto diverse borse di studio per progetti musicali realizzati a Roma nel 1988 e a Berlino dal 1995 al 1996. Nel 1991 Mitterer fonda l'etichetta Olongapo. Mitterer è considerato uno dei più importanti compositori austriaci contemporanei e un pioniere nel campo della musica elettroacustica. È attivo come improvvisatore, compositore e sperimentatore di musica elettronica. Attualmente lavora insieme ad altri artisti, spesso con gruppi internazionali di improvvisazione e musicisti jazz come Wolfgang Puschig, Wolfgang Reisinger, Linda Sharrock, Klaus Dickbauer, Sainkho Namtchylak, Tscho Theissing, Tom Cora, Ernst Reijseger, Hozan Yamamoto, Roscoe Mitchell, George Breinschmid, David Liebman, David Moss, Max Nagl, Achim Tang, Patrick Pulsinger, Christof Kurzmann, Christian Fennesz, Marc Ducret, Franz Koglmann, Louis Sclavis, Harry Pepl. Come organista, Mitterer interpreta opere di repertorio, da Bach a Messiaen e a Ligeti. Accanto a installazioni sonore e numerosi collage elettronici Wolfgang Mitterer ha composto anche musica da camera, opere sceniche, opere liriche, un Concerto per pianoforte e musica per orchestra e organo. Inoltre ha lavorato per film sperimentali, opere radiofoniche e teatrali, scritto accompagnamenti dal vivo per film muti. Wolfgang Mitterer ha tenuto lezioni all'Università di Musica di Vienna e ai Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt.

Giuseppe Ielasi

Nato nel 1974, vive e lavora a Monza. Musicista e compositore, ha lavorato dal 1996 al 2006 come chitarrista nell'ambito della musica improvvisata, collaborando con musicisti quali Jérôme Noetinger, Thomas Ankersmit, Brandon Labelle, Nmperrign, Phill Niblock, Oren Ambarchi, Mark Wastell, Nikos Veliotis. Dal 2007 si occupa prevalentemente di composizione di musica elettroacustica spesso eseguita e rielaborata in concerto, durante tour in Europa, Stati Uniti e Giappone e partecipa a numerosi festival internazionali. I suoi lavori su impianti audio multicanale sono stati presentati al Centre Pompidou di Parigi, all'INA-Grm (Radio France), allo ZKM di Karlsruhe, alla Biennale di Architettura di Venezia e in musei e istituzioni culturali. È autore del progetto "beat-oriented" *Inventing Masks* (Error Broadcast). Fa parte dei gruppi *Bellows* (con Nicola Ratti), *Oreledigneur* (con Renato Rinaldi), *Rain Text* (con Giovanni Civitenga), e collabora dal 2005 con l'artista Armin Linke, come musicista in performance audiovisive, come compositore e montatore delle opere filmiche. È co-curatore dell'etichetta discografica Senufo Editions. I suoi dischi sono stati pubblicati da 12k, Entr'acte, Schoolmap, Senufo Editions, Error Broadcast e altre etichette.



Salvatore Sciarrino e Gérard Grisey
In terrazza a Città di Castello, 1996
© Casa Ricordi, Milano

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

Salvatore Sciarrino (1947)
Ombre nel mattino di Piero. Quartetto n. 9 (2012, 25')

Salvatore Sciarrino
Quartetto n. 7 (1999, 8')

*

Maurice Ravel (1875–1937)
Quartetto in fa maggiore (1902/03, 29')
Allegro moderato
Assez vif – très rythmé
Très lent
Vif et agité

Il concerto è preceduto alle ore 19 da un bicchiere solidale
per i progetti di Music Fund offerto da Valle dell'Acate

in collaborazione con



Come Debussy, anche Ravel fece il suo debutto nella musica da camera con un quartetto per archi. Lo scrisse tra il dicembre del 1902 e l'aprile del 1903, quando era ancora allievo di composizione al Conservatorio di Parigi, lo dedicò «à mon cher maître Gabriel Fauré», lo usò come primo banco di prova per sperimentare uno stile personale all'interno delle forme classiche. Proprio per questo, fu un lavoro molto criticato dal mondo accademico (Théodore Dubois, ad esempio, lo giudicò troppo artificioso), tanto da causare l'esclusione di Ravel dalla prova finale del *Prix de Rome*. Fu invece molto ammirato da Debussy, che dissuase Ravel dall'apportare delle modifiche al finale: «Nel nome degli dei della musica e nel mio nome, non toccate una sola nota di quelle che avete scritto nel vostro Quartetto». Era in effetti un quartetto dall'architettura molto solida, che prendeva alcuni spunti proprio dal quartetto di Debussy, scritto dieci anni prima. Ravel rispettò le regole della forma sonata nel primo movimento (*Allegro moderato*) creando una struttura equilibratissima ma priva di forti contrasti, anche tra i due temi, entrambi dalle morbide sagome, ricca di divagazioni melodiche, con uno sviluppo basato su un'elaborazione più timbrica che tematica, senza grandi tensioni. Il secondo movimento (*Assez vif - très rythmé*) è uno scherzo che gioca invece su netti scarti dinamici e sul contrasto di atmosfere, con un primo tema pizzicato, dalle movenze di danza spagnola, un secondo tema molto cantabile, un trio lento e malinconico, suonato con la

sordina e introdotto dal canto del violoncello nel registro acuto. Apice emotivo del quartetto è il terzo movimento (*Très lent*), con il suo carattere rapsodico, voluttuoso, con una struttura fatta di pannelli giustapposti, dove vengono riecheggiati e trasformati timbricamente motivi già esposti. Il quartetto si conclude con un finale trascinate (*Vif et agité*) in tempo quinario, dalla trama strumentale virtuosistica che lascia emergere anche frammenti dei due temi del primo movimento.

Con il genere del quartetto, e con la tradizione classica che ne è connaturata, si è confrontato anche Salvatore Sciarrino, che ha sempre visto nel quartetto per archi uno strumento assai duttile, ideale per esplorare nuove soluzioni compositive («come uno spazio illimitato e rigoroso per distillare e sperimentare»), ma anche capace di evocare il mondo dei classici viennesi, da lui molto amato per il suo misto di intimità ed elevatezza di stile («spero che qualcosa sopravviva dei quartetti per archi composti nel solco dei classici viennesi»). Ma nel *Quartetto n. 7*, composto nel 1999, ha introdotto qualcosa di completamente nuovo. Ha innestato nel corpo della musica strumentale quel nuovo stile vocale, che aveva affinato negli anni (convinto che fosse «necessario ridare al canto tutte le sue forze senza tornare a motivi vecchi») e che aveva trovato il suo apice in *Luci mie traditrici* (1998) e *Infinito nero* (1998). In questo senso, il *Quartetto n. 7*, scritto come pezzo d'obbligo per il Concorso Borciani, rappresenta

una svolta nell'itinerario creativo di Sciarrino: da allora ha iniziato infatti ad applicare sistematicamente questo stile vocale agli strumenti, che non rinunciano alle loro articolazioni timbriche, ma acquistano anche caratteristiche «umane» («Sono gli strumenti stessi a respirare, ansimare»), cominciano a parlare anche un'altra lingua. Come pezzo da concorso, è un lavoro piuttosto concentrato, con estensioni strumentali limitate (non ci sono per esempio i suoni «superacuti», che vanno due ottave sopra l'ultimo do del pianoforte), e non virtuosistico. Sciarrino ha ricercato piuttosto una dimensione sonora intima, un *melos* quasi modellato sulla declamazione degli *Adagi* beethoveniani, come un ampio recitativo strumentale da «trattare con semplicità penetrante». Il quartetto si apre come un vero gesto «parlante», con dei rapidi glissati discendenti, come un'invocazione (*Ampiamente chiamato*) intonata all'unisono dagli strumenti, echeggiata da soffi e da fruscii. Una cellula che poi si sviluppa e si articola, trasformandosi in «messe di voce» tipicamente sciarriniane (lunghe suoni in crescendo culminanti in una desinenza arabescata, come una coloratura che svanisce nel nulla), acquistando un tono sempre più lamentoso, alternandoli con piccoli glissati ripetuti insistentemente, con sibili acuti di armonici, con secchi pizzicati, con delicati effetti rumoristici, con lunghissimi glissati simultanei che producono l'effetto di una metamorfosi del suono.

Anche nel *Quartetto n. 9*, intitolato *Ombre nel mattino di Piero*, Sciarrino riprende l'idea

del recitativo strumentale, ma in una forma più sviluppata. Commissionato dal Comune di Sansepolcro, per celebrare il suo millenario, fu eseguito il 9 settembre 2012 nel Museo Civico della città toscana, sotto il celebre affresco della *Resurrezione* di Piero della Francesca. Ha una forma ampia (dura 25 minuti), molto fluida, basata su materiali contrastanti che però tendono a sfumare gli uni sugli altri («Nel racconto musicale compaiono in sequenza frammenti di varia plasticità. Momenti emotivamente differenziati si accavallano come nuvole»). Il primo dei due movimenti (*Preludiando*) ha una struttura frattale: è una sequenza di venti, lunghi accordi, fatti di multifonici, dal suono stridente e vetroso, che si animano con trilli, piccoli pizzicati, tremoli, soffi sul crine (ottenuti strisciando l'arco sul legno della cassa), che si allungano e si accorciano, e poi lentamente si estinguono. Lo stile del recitativo strumentale emerge invece nel secondo movimento (*Liberamente mesto*), che si apre con le frasi parlanti del violoncello e della viola, e poi si sviluppa alternandosi con zone di sibili acutissimi, con lunghi glissati discendenti del violoncello, con piccole «messe di voce», con rapide progressioni su una cellula ricorrente (un piccolo intervallo discendente e glissato). Si crea così un ordito strumentale sempre più denso, interrotto dagli acidi accordi di multifonici, come nel primo movimento, che poi si intrecciano con il recitativo fino alla fine del pezzo.

Gianluigi Mattiotti

Quartetto n. 7 (1999)

L'elaborazione di uno stile vocale è stato uno degli obiettivi più coscienti che mi sia imposto. Per tale impresa ho impiegato circa dieci anni, e ancora altrettanti per misurare nella loro portata i risultati.

Necessario affrancare la voce dall'inerte imitazione degli strumenti, da goffe genericità: ma soprattutto necessario ridare al canto tutte le sue forze senza tornare a motivi vecchi, troppo scontati: essi producono una superficiale gradevolezza che è il contrario dell'espressione.

Recentemente ho voluto applicare le mie piccole conquiste vocali agli strumenti. Dunque una verifica al contrario è la storia del *Quartetto n. 7*, nato come pezzo d'obbligo al Concorso Borciani. Volevo infatti evitare l'aspetto virtuosistico insito nel concetto stesso di competere, percorrendo la tradizione intima e declamata che Beethoven ha inaugurato nei suoi Adagi. Per me non si tratta di una scelta scontata ed essa può aver sorpreso qualcuno.

In effetti la mia musica è agli antipodi del virtuosismo. Richiedo sempre maggiori responsabilità agli interpreti, e ciò costituisce un nodo e la difficoltà principale: il resto è solo una conseguenza. Vorrei che ogni esecutore compisse cose che ad altri non sono date. Non parlo di miracoli, intendiamoci. Trasfigurare se stessi, il luogo e chi ascolta è il livello minimo dell'interpretazione; se tale magia non avviene è inutile suonare, perché non entra in gioco il potere terapeutico, caratteristico della musica.

L'espressione e il coinvolgimento diretto ne sono la base. Ognuno di noi ha qualcosa da dire. Come altrimenti potrebbero affascinare certi musicisti da strada?

Misurarsi dunque con se stessi, migliorarsi. Cercare l'altro.

Il mito narra che Orfeo ammansiva le belve, commuoveva persino le pietre: egli valicava le barriere della vita. Ve lo immaginate che ridicolo, se avesse voluto dimostrare bravura o, peggio, limitarsi alle note?

Salvatore Sciarrino

Ombre nel mattino di Piero.
Quartetto n. 9 (2012)

Cosa resterà della tradizione musicale, dopo il calare della nostra sera? La vita è imprevedibile, e mentre l'esperienza del passato ci invita a dubitare, noi ci illudiamo che la cultura si possa trasferire senza trauma da un'epoca all'altra; in ciascuno si annida una pretesa di immortalità. Particolarmente gli artisti, dicono di lavorare per sé invece pensano a una esperienza proiettata nel tempo. La continuità è tale perché attende di essere interrotta; la storia non è oggettiva bensì un commento a una lettura, non restituisce la sfera vitale; né i documenti trattengono i particolari che ci hanno fatti felici, disperati, indifferenti. Evidente che la conoscenza del passato altrui sia costituita sostanzialmente di ipotesi e interpretazioni, anche arbitrarie. Talvolta le testimonianze si

riducono a zero: che è rimasto dell'antica pittura greca? La sua immagine, duplicandosi nei vasi, fu alterata dalle troppe copiatore, nulla sospettiamo del miracolo scomparso.

Memoria e oblio si tendono la mano. Ogni giorno s'avvia al suo tramonto e, ciò malgrado, immersi nello stupore che le opere d'arte suscitano in chi le coltiva, vorremmo augurarci che fossero risparmiati dalla piena del tempo.

Sàlvino altri repertori famosi, grandiose sinfonie. Io spero che qualcosa sopravviva dei quartetti per archi composti nel solco dei classici vennesi. Anche se ciò accadesse, sarebbe comunque impossibile, nel futuro in agguato, comprendere cosa oggi rappresenti per un musicista questo genere appartato. Esso si mostra come uno

spazio limitato e rigoroso per distillare e sperimentare; pochi compositori, e solo eccezionalmente, si riserbano di accedervi; dentro, grandi modelli proiettano intorno a sé ombre fruttuose da sondare. Seppure un piccolo genere musicale, il quartetto tende a identificarsi con la creatività stessa: per varietà, profondità, invenzioni, aperture. Ecco può trovarvi posto persino la mia ricerca di una monodia assoluta.

Quanto di bello e importante dona splendore alla cultura umana, raramente viene compreso dalla gente comune. Non so: è giusto? È naturale? Alcune opere vengono assunte con fanatismo, quasi icone, anzi reliquie; ma le reliquie, si sa, non sono commestibili. Alcuni nomi divengono celebri presso la massa, staccati dall'organismo del pensiero, cioè senza vita. L'Italia viene oggi sommersa da una musica in apparenza innocua, che inibisce i meccanismi dell'identità individuale. È uno degli aspetti più subdoli e dannosi dell'inquinamento.

È sempre esistita una molteplicità di linguaggi artistici a vari livelli di complessità. Ciò che ora è odioso è la tirannia cui siamo sottoposti, tale da perseguire la musica d'arte per metterne in discussione la stessa sopravvivenza. Sentiamo parlare dei capolavori della normalità; cosa significa questo, se non le cime del banale? Le idee che innervano l'intelligenza dell'uomo non possono essere accettate perché impegnerebbero menti già ottuse. Così il destino del quartetto, punta del diamante rispetto al cosmo della musica, nascosto ai più.

La musica dei classici ha insegnato all'occidente l'autocoscienza individuale; ci ha insegnato a svegliare l'individuo con suono e silenzio, con emozioni intense. Il quartetto spoglia ed esalta l'essenza di questo indirizzo estetico; esso, suo malgrado, si oppone alla musica come passatempo che il commercio (la moda) impone.

Estremo rifugio per chi è toccato dalla musica, nell'assordante mare del presente, i fragili quartetti per archi vanno assomigliando a un messaggio chiuso in una bottiglia. Peccato, perché l'arte è di tutti, e tutti potrebbero goderne se varcassero la soglia dell'impegno personale a migliorarsi, verso la libertà di ragionare ciascuno con la propria testa. Chi giunge a conoscere la dolcezza quotidiana in sé, saprà meglio assaporare la vita sociale, terreno necessario dove si semina l'arte. Nel quartetto si realizza il mito della parità, dell'equidistanza, di un dialogo incrociato o roteante

nel quale l'ascoltatore viene posto esattamente al centro. Ma al centro di che? Un rapporto di affinità parentale sembra adombrarsi nel dialogo; eppure, come inattuale riuscirebbe, e forzato, delineare le fisionomie che vi partecipano! Sarebbero materne o filiali le inflessioni del violino? Con quali parole definire la voce brunita della viola? Sarebbe paterna la presenza del violoncello? Diciamo invece che ciascuno strumento ha almeno una seconda anima. Nel quartetto, luogo dell'affettività, i componenti vengono tutti a misurarsi con l'autorità del primo violinista, colui che si espone più degli altri e deve sollevarsi volando. E il secondo violino? Ci inganniamo se lo crediamo accessorio, poiché sostegno indispensabile al primo e alla struttura generale. Quale che sia la disposizione spaziale degli strumenti, viene comunque a disegnarsi una sorta di T virtuale (o tau), data dalla coppia di violini.

Il teatro e le sue movenze non furono cacciati lontano dagli accenti riflessivi, tipici del quartetto. Semmai è la schiettezza del lirismo a bandire le maschere; e però tale schiettezza spalanca strani, indicibili altrove. Viene così in primo piano (penso a Beethoven) una particolare fisio-psicologia senza che vi siano personaggi riconoscibili. Che si tratti della radice, o di un tratto profondo, indistinto, ancora impersonale del dramma in sé? Non solo. Sono gli strumenti stessi a respirare, ansimare: non chi suona o chi scrive. L'autore si rappresenta e, dopo secoli di soggettivismo, sposta il fuoco del percepire coinvolgendo direttamente l'ascoltatore.

Musica da camera per eccellenza, scritta per il piacere di chi la praticava in famiglia. Non è casuale che un'atmosfera casalinga leggermente dimessa sia divenuta campo ideale per l'esercizio dell'immaginazione e della logica musicale, fino alle speculazioni più metafisiche.

Intimità ed elevatezza di stile convergono nel mondo del quartetto; una convergenza quasi mai concessa nel resto dell'esperienza umana. L'espressione, sfolta, diviene priva di ridondanze; e dunque, in assenza di retorica, le tensioni non si disperdono e le rarefazioni si fanno assolute. Su tutto ciò la discontinuità spazio-temporale e l'introduzione delle mie emissioni multifoniche, inaudite per gli archi, producono risultati lancinanti.

Contro ogni apparenza di stabilità, forma è conciliazione di opposti.

Nel racconto musicale compaiono in sequenza frammenti di varia plasticità. Momenti emotivamente differenziati si accavallano come nuvole. Cambiar umore equivale anche a mutare subitaneamente scena e paesaggio, clima, meteorologia. L'insieme del racconto regge poiché passa attraverso un'unica prospettiva oggettivata. Non sempre, nel flusso degli eventi, riusciremmo a distinguere sezioni o elementi di raccordo; quando ciò avviene, essi offrono appigli pretestuosi, quasi per distogliere la memoria dall'incertezza dei nostri orizzonti. Incertezza: enigma della forma in quanto attesa. Mistero del principio, l'attimo in cui comincia il nuovo brano, o una nuova parte; l'ignoto si presenta e balza incontro a noi. E questo può avvenire più volte nello stesso pezzo.

Quali riferimenti trovare, fuori dalla musica, all'esigenza insopprimibile che ci porta a congiungere ciò che è incongruo e incongiungibile? Riferisco qui alcuni esempi presi da ambiti eterogenei: le raccolte di poesia, antologie dallo sguardo molteplice; quelle di novelle o romanzi brevi, che specchierebbero le nostre vicende nel loro vario configurare; l'affiancarsi scordinato di affreschi medioevali, cresciuti per aggiunte progressive, o separate richieste; lo stesso Battesimo di Piero della Francesca striderebbe se ricollocato al suo posto, nel polittico dipinto da Matteo di Giovanni. Ai nostri occhi il fresco di un mattino del rinascimento non tollera un sofisticato carrozzone gotico dai lividi incarnati; che imbarazzo a spogliarsi per quei corpi d'avorio, fermati nell'aria limpida dal pennello di Piero! Un esempio ulteriore: le collezioni tardo barocche ritagliavano le pitture seguendo la geometria delle cornici; alle pareti si stipavano immagini le più disparate, senza la minima preoccupazione di coerenza, collocate piuttosto in base al formato (vedi la quadreria dello Stallburg).

Ultimo esempio di unione dei contrari, stavolta pertinente al quartetto: quali doti necessarie ai quattro interpreti? Pensare alto, estro e raffinatezza, d'accordo; ma soprattutto la costanza che spinge a mutare i componenti del gruppo seguendo, guarda caso, un'idea di omogeneità. Disciplina che affina negli anni un quadrato di persone diverse.

Molto dopo l'alluvione di Firenze del 1966, giravano per la Biblioteca del Conservatorio pagine scompagnate. Fra di esse una doppia facciata di musica senza vie d'identificazione. Un giorno che attendevo un prestito allo sportello (nessuno poteva andare oltre), il foglio era appoggiato sopra il bancone e mi capitò di gettarvi uno sguardo. L'Andantino del Quartetto di Verdi si riconosce subito, anche nella parte del secondo violino; quando lo dissi, gli impiegati mi guardarono a traverso, senza parole. È un ricordo che ho serbato finora, inutile da decifrare.

Ombre nel mattino di Piero, con questo titolo il mio *Quartetto n.9* intende celebrare il millenario di Sansepolcro.

Commemorare vuol dire ricordare insieme.

Il nostro non è soltanto un appuntamento raro nel fatale completarsi della cifra tonda, offertoci da una data di fondazione certa. È anche un'occasione onorevole per riunirsi ad ascoltare qualcosa di nuovo e diverso appositamente creato sotto la *Resurrezione* di Piero della Francesca.

È il momento di stringersi intorno alla bellezza antica, il cui senso svanisce, per incontrare quella moderna. Per ritrovare principi condivisi e ancora da condividere, per scoprire i problemi da discutere. E allora forse, ritrovare il piacere di gioire insieme. Quali parole più adatte di quelle scritte da Beethoven in uno dei tanti abbozzi che si costellano intorno alla *Nona Sinfonia*? «Oggi è un giorno solenne: amici, sia festeggiato con canti e...». Sulla convivialità poggia le basi la nostra cultura, non dobbiamo scordarlo. Non scordiamo le nostre origini, Saffo e Alceo.

Salvatore Sciarrino



Francesco Dillon, Matteo Cesari, Salvatore Sciarrino, Aldo Campagnari, Massimo Piva e Giulio Rovighi. Siena, 2016
Collezione Salvatore Sciarrino, Fondazione Paul Sacher, Basilea
(per gentile concessione)

Quartetto Prometeo

Vincitore della 50ª edizione del Prague Spring International Music Competition nel 1998, il Quartetto Prometeo è stato insignito anche del Premio Speciale Bärenreiter per la migliore esecuzione fedele al testo originale del *Quartetto K 590* di Mozart, del Premio Città di Praga come migliore quartetto e del Premio Pro Harmonia Mundi. Nel 1998 il Quartetto Prometeo è stato eletto complesso residente della Britten Pears Academy di Aldeburgh e nel 1999 ha ricevuto il premio Thomas Infeld dalla Internationale Sommer Akademie Prag-Wien-Budapest ed è risultato secondo al Concours International de Quatuors di Bordeaux. Nel 2000 è stato nuovamente insignito del Premio Speciale Bärenreiter al Concorso ARD di Monaco. Nel 2012 ha ricevuto il Leone d'Argento alla Biennale Musica di Venezia. Ospite al Concertgebouw di Amsterdam,

al Musikverein, alla Wigmore Hall, all'Aldeburgh Festival, al Prague Spring Festival, al Mecklenburg Festival, all'Accademia di Santa Cecilia di Roma, alla Società del Quartetto di Milano, all'Accademia Chigiana di Siena, a Musica Insieme di Bologna, all'Accademia Filarmonica Romana (di cui è stato Quartetto Residente), alle Settimane Musicali di Stresa, alla Società Veneziana dei Concerti, alla GOG di Genova, all'Associazione Scarlatti di Napoli, agli Amici della Musica di Firenze, al Festival Sinopoli di Taormina, collabora con musicisti quali Mario Brunello, David Geringas, Veronika Hagen, Alexander Lonquich, Enrico Pace, Stefano Scodanibbio e il Quartetto Belcea. Particolarmente intenso il rapporto artistico con Salvatore Sciarrino che ha dedicato al Prometeo gli *Esercizi di tre stili* e il *Quartetto n. 8*

per archi commissionato dalla Società del Quartetto di Milano, dall'Aldeburgh Festival, da Ultima Festival di Oslo e dal MaerzMusik Festival di Berlino, registrato per Kairos in un CD monografico. Prosegue la collaborazione con Ivan Fedele di cui il Prometeo nel 2011 ha interpretato *Moro/bja*, commissionato dall'Accademia Filarmonica Romana. Dopo l'integrale dei Quartetti di Schumann per Amadeus, le ultime uscite discografiche sono: per Kairos un CD monografico dedicato a Salvatore Sciarrino (premiato con 5 Diapason), per Brilliant uno dedicato a Hugo Wolf, per ECM uno dedicato a Stefano Scodanibbio, per LimenMusic opere di Schubert e Beethoven nonché un CD monografico dedicato a Ivan Fedele. Nel 2015 è uscito il primo disco per la SONY CLASSICS dal titolo *Arcana*.

intuitivo

17

12 madrigali, pochi oggi.

Immaginate un compositore che, quasi a metà del suo lungo cammino, sente d'esigenza di un nuovo stile di canto. Ciò che sembra una prova di coscienza che invece un'arte, colto progetto estetico, non una semplice riflessione sull'occasione della voce nel panorama contemporaneo e all'interno del proprio linguaggio.

Mancanza di canto equivale a percepire un vuoto di presenza umana protagonista.

Come ~~stipendi~~ andare incontro a uno stile, se non esiste ancora? Dobbiamo costruirlo, anzi inventarlo. Uno stile non si sogna, non sarebbe sufficiente; esso va realizzato non meno nel compositore. Bisogna indagare fra le infinite possibilità che il linguaggio, combinatorio per natura, ci offre. Poi: verificare i risultati, opera dietro opera. ~~Assommo, un'im-~~

~~prova~~
In quest'impresa mi sono ^{messo} ~~potato~~ più di venticinque anni fa. Era necessario però liberarsi subito degli automatismi compositivi correnti, ~~che~~ ^{che} provenienti dalla tradizione antica, sia da quella attuale, ~~che~~ ^{che} liberarsi, al fine di evitare ^{non meno} indifferenza e banalità. Nuova espressione infatti vuol dire

~~Unire tutto questo~~ ^{Unire tutto questo} ~~già~~.

Fra le mie carte ho trovato, a proposito di canto, lo scritto seguente.

il ruolo di una fanciulla eterna

Redazione preparatoria per 12 Madrigali
Collezione Salvatore Sciarrino,
Fondazione Paul Sacher, Basilea
(per gentile concessione)

16 17

sabato 25 novembre 2017
ore 15.30 e ore 20.30
Teatro Gerolamo

L'isola delle voci

Exaudi Vocal Ensemble

Claudio Monteverdi (1567–1643)

Ecco mormorar l'onde (1590, 3')

O primavera, gioventù dell'anno (1592, 3')

Io mi son giovinetta (1603, 2')

Sfogava con le stelle (1603, 3')

Thomas Tomkins (1572–1656)

Too much I once lamented (1622, 4')

Adieu, ye city-pris'ning towers (1605, 3')

Stefano Gervasoni (1962)

Di dolci aspre catene (2014/17, 12')

Quattro madrigali a cinque voci su testi di Torquato Tasso

Commissione Milano Musica

con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung

Prima esecuzione assoluta nella versione completa

The triple Foole (2017, 13')

Quattro madrigali a cinque voci su testi di John Donne

Commissione Milano Musica

con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung

Prima esecuzione assoluta

Giaches de Wert (1535–1596)

Vezzosi augelli (1586, 2')

Claudio Monteverdi

Quel augellin che canta (1603, 3')

Salvatore Sciarrino (1947)

da *12 Madrigali* (2007)

n.9 *La cicala!* (4')

n.4 *Rosso, così rosso* (4')

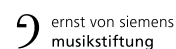
n.5 *O lodola* (4')

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

in collaborazione con



con il sostegno di



Salvatore Sciarrino, dopo aver affinato per anni la propria originalissima scrittura vocale, ha individuato una nuova retorica della parola cantata, che emerge con forza anche nei lavori per ensemble vocale, da *L'Alibi della parola* (1994) per quattro voci a cappella ai *12 Madrigali* (2007) per otto voci, basati su sei *baiku* (ciascuno messo in musica due volte) di Matsuo Bashō (1644-1694) – poeta giapponese cui Sciarrino aveva fatto ricorso già in altri lavori vocali, a partire da *Aka Aka to* (1968). Si tratta di mini-poesie, di soli tre versi, tradotte in italiano dallo stesso compositore, estremamente concentrate, contemplative e liriche, piene di voci della natura (le isole, le onde, il vento, il sole, le cicale, le allodole). L'estrema brevità di questi versi permette al compositore di ricombinare le parole, di reiterare delle sillabe, in modo che «[...] i versi ruotino su se stessi e il senso si capovolga. Ogni parola entra infatti in contatto con l'altra, anche lontana, trovando nuove immagini, cortocircuiti». Sciarrino si riferisce in maniera molto libera al genere del madrigale rinascimentale. Cerca piuttosto una nuova modalità di drammatizzazione del testo, con un senso personalissimo dello scorrere del tempo, con trame di tipo antifonale, come una «monodia cangiante», giocate su lievi glissandi, fremiti e turbolenze, onomatopoeie, esclamazioni, messe di voce, vocalizzi, cantilene, recitativi fatti di rapide sillabazioni e passaggi microtonali che creano l'impressione del parlato. Il madrigale n. 4 (*Rosso, così rosso*), alterna brevi episodi dall'ordito frenetico (*Con slancio*), che sembrano esprimere lo stupore di fronte al sole autunnale che tramonta, con

sezioni più lente, incantatorie, dove lunghe fasce di suoni tenuti si combinano con rapide articolazioni sulle consonanti «mn» e poi con rapidissime figure su «fugge» e «vento d'autunno». Nel madrigale n. 5 (*O lodola*), il tenore introduce una serie di vocalizzi sulla «O» iniziale, che si intrecciano tra le cinque voci (*Alto volando*) per poi trasformarsi in una serie di brevi frammenti melodici. Nel madrigale n. 9 (*La cicala!*), molto simile al gemello n. 3, Sciarrino reitera la sequenza di sillabe «Ah, la cicala» dando vita a una trama polifonica sminuzzata, puntiforme, nervosa, dominata da ribattuti, filiformi messe di voce, micro-motivi, giochi a incastro, e alla fine una breve fascia polifonica trascolorante che gioca sul passaggio di vocali «u-a» dalla parola «aura».

I due più recenti cicli madrigalistici di Stefano Gervasoni, *Di dolci aspre catene* (2014-17) e *The triple Foole* (2017), nascono da una lunga, personalissima ricerca nel campo della polifonia vocale, e nel rapporto tra testo e musica, iniziata con *Dir - in dir* (2003-11) per sei voci e sei archi, su testi del poeta e mistico Angelus Silesius, proseguita con *Horrido* (2008-11) per sette voci, su testi di Heinrich Welsz, e con *Se taccio, il duol s'avanza* (2011) per dodici voci e violino, su testi di Tasso. Lungi dall'idea di destrutturare il testo, Gervasoni compone proprio a partire dal testo, analizzandolo nei suoi aspetti fonetici e semantici, per ricavarne non suggestioni descrittive, ma una precisa retorica, che rimanda all'antica teoria degli affetti, per dare forma a delle idee musicali, per tracciare un percorso armonico, per trasformare

in materia vocale le ripercussioni emotive e simboliche delle parole: «Se metti in musica un testo devi servirtene in una maniera profonda, cioè usando la sua struttura. L'unico modo per avere un rapporto non ingenuo col testo non è decostruirlo, ma penetrarne la struttura, cercare di rispettarla e di amplificarla con la musica». Per questo ha sempre scelto testi poetici molto densi sia dal punto della forma che del significato, «testi così impregnati degli artifici della parola, resi estremi, sfuggenti e polisemici, dalle sottigliezze dell'amore cortese». E per questo, in *Di dolci aspre catene*, Gervasoni è tornato a Tasso, attratto dal binomio amore/desiderio che trascende completamente l'occasione amorosa, e dai «contorcimenti del desiderio, che comportano un contorcimento linguistico molto stimolante». Rispetto ai lavori precedenti, ha osato anche di più in termini espressivi, introducendo tratti polistilistici, elementi melodici più scoperti, soluzioni armoniche quasi tonali, in funzione anche un po' parodistica. L'insistenza sulla «r» in *Amor l'alma m'allaccia*, che non nasconde l'intenzione umoristica, e appare una scelta decisamente anticonvenzionale rispetto agli stereotipi madrigalistici sulla parola «amore», nasce da un'attenta analisi del testo tassiano, che insiste sulle consonanti «r» (amor, aspre, ragion, stringa, core, ecc.) e «l» (alma, allaccia, dolci, leghi, deluso, lingua, lacci ecc.), corrispondenti una all'asprezza di un amore idealizzato e irrealizzato, l'altra all'idea dello scioglimento dalle catene. Il ciclo *Di dolci aspre catene*, composto nel 2014, comprendeva tre madrigali a cinque voci. Nella nuova versione, Gervasoni ha interpolato un quarto

madrigale, basato su una lettera scritta da Tasso durante la sua prigionia a Sant'Anna (e indirizzata a Leonora Sanvitale) che introduce una dimensione musicale più statica, spezza il flusso espressivo degli altri madrigali, con una sillabazione sommessa (*sotto-voce, poco cantato*) che investe via via tutte le voci, creando una densa stratificazione di recitativi in stile sillabico. Una lettera è interpolata anche nel nuovo ciclo basato su alcuni *Love poems* di John Donne (1572-1631), che analizza diverse tipologie di amore con contorcimenti linguistici (in inglese) analoghi a quelli di Tasso. Nel primo madrigale (*The Expiration*) Gervasoni crea un pezzo pieno di effetti molto espliciti ed espressivi, come il gioco fonetico sulla «s», nel primo verso, tra «so, so» e «kisse» (introduce anche uno *sforzato* sulla sillaba «se» di «kisse»), come il momento di incantamento ottenuto attraverso l'oscillazione di intervalli di quinta (*in echo*) sulla parola «love», come il sinistro glissato parallelo delle cinque voci e la veloce reiterazione di alcune sillabe che accompagnano l'immagine dell'assassino «And a just office on a murderer doe» (*Lento, circospetto*). La lettera che segue (indirizzata al cavaliere Sir Robert Karre) è forse ancora più statica rispetto a quella del ciclo tassiano, concepita come uno scarno recitativo con un parlato sussurrato, e solo due brevi momenti cantati (ancora con un intento ironico): gli ampi accordi sulla parola «Holinesse», quasi un momento estatico che corrisponde alla visione della malattia come santificazione, e quelli delle battute finali dove si affiancano, la parola «Christ Jesus» e la firma «John Donne».

Gianluigi Mattietti

Di dolci aspre catene (2014/17)
The triple Foole (2017)

Milano Musica mi ha offerto la possibilità di sviluppare la raccolta dei miei madrigali a cinque voci scritti per il gruppo vocale inglese Exaudi in un ciclo più ampio. È costituito, al momento, da due quaderni di quattro madrigali ciascuno; altri ne seguiranno in futuro. Ogni quaderno, ciascuno basato sui testi di un autore e di una lingua diversi, contiene tre componimenti poetici e una lettera, di pugno dell'autore prescelto. I quaderni si succedono incatenati in una struttura che prevede l'interruzione del "flusso lirico" di una coppia di poesie tramite la drammatizzazione musicale di una lettera. Nel caso di questi due quaderni, rispettivamente con i testi di Torquato Tasso e di John Donne, ne consegue una struttura di tipo simmetrico dovuta all'incongruenza tra il numero delle poesie e la sola lettera che compone ogni quaderno:

PPLP / PLPP

Come già avevo avuto modo di scrivere per i primi madrigali da Tasso: «Caratteristica comune di questi lavori oltre al ricorso alla lingua "antica" è l'utilizzo della retorica – alla base della teoria degli affetti che aveva spinto così in avanti la ricerca musicale nell'epoca d'oro del madrigale – in funzione strutturale e espressiva. Le tecniche vocali contemporanee, di cui ho fatto uso approfondito nei miei cicli vocali a voce sola e a cui non rinunciò neanche in questo caso seppure le impieghi in maniera più moderata, sono piegate ai valori linguistici, strutturali e concettuali di questi testi

[...] così impregnati degli artifici della parola, resi estremi, sfuggenti e polisemici, dalle sottigliezze dell'amore cortese. La forma, il decorso armonico, l'architettura generale dei brani e il loro rapporto si fanno valori più importanti dei singoli momenti, tesi a "illustrare" in maniera madrigalistica (modernamente intesa, cioè mai al primo grado) le parole e le loro ripercussioni emotive, e l'insufficienza (o la potenza?) del linguaggio simbolico».

Una riflessione sui valori della musica riservata, condizione nella quale la musica di estrazione colta si trova da più di un secolo, e dell'omaggio cortese, qual è l'occasione del presente lavoro (l'ensemble inglese che interpreta, in italiano, il Tasso e il compositore italiano che mette in musica il poeta inglese Donne), fanno dell'arte un luogo di sperimentazione linguistica nel quale interprete e compositore collaborano con virtuosa complicità. Le arditezze del desiderio (inteso in senso lato, non solo amoroso), l'utopia del loro possibile soddisfacimento e le conseguenze che determinano sulla sua espressione musicale qualora essa si appoggi profondamente alle strutture del testo poetico che già l'ha messo in forma, sono per me la base di una moderna teoria degli affetti sui cui fondamenti invito a leggere il mio scritto *Raisons et occasions dans le choix d'un poème qui devient musique* (2010).

Stefano Gervasoni

12 Madrigali, perché oggi

Immaginate un compositore che, quasi a metà del suo cammino, senta l'esigenza di un nuovo stile di canto. In quel tempo la voce compariva occasionalmente, così gli sembrava, quasi marginale nel panorama musicale contemporaneo, e ciò valeva pure per lui, per i propri lavori. Ma già nel risveglio della coscienza si celava il seme di un progetto estetico non privo di coraggio.

Mancanza di canto equivale a sentire un vuoto di presenza umana protagonista. Si poneva dunque una questione impossibile da eludere, una questione di identità e alienazione.

Come andare incontro a uno stile, se non esiste ancora? Dobbiamo costruirlo, anzi inventarlo. Uno stile non si sogna, non sarebbe sufficiente; esso va realizzato man mano nel comporre, umilmente e ambiziosamente. Bisogna indagare fra le infinite possibilità che il linguaggio, combinatorio per essenza, ci offre. Poi: verificarne i risultati, opera dietro opera.

In quest'impresa mi sono messo più di venticinque anni fa. Dovevo però liberarmi subito degli automatismi compositivi correnti, derivati direttamente o indirettamente sia dalla tradizione antica sia

da quella attuale. Liberarmi, al fine di evitare indifferenza e banalità; nuova espressione infatti vuol dire oltrepassare, bucare tutto ciò.

Fra le mie carte ho trovato, a proposito di canto, lo scritto seguente.

«L'unione misteriosa e potente fra il suono e la parola. Parola e suono, suono e parola: questo è cantare. Per inventare un canto non basta soltanto comporre per voce. Necessario prima pulire la mente, rendere trasparenti gli stessi intervalli attraverso cui è passata tutta la musica del mondo, montagne di canzoni, insomma ciò che costituisce la gigantesca discarica entro cui viviamo.

L'ecologia è il nascere di una coscienza, per agire nel rinnovarsi. E dunque ecologia del suono vuol dire certo tornare al silenzio, ma specialmente ritrovare un'espressione senza aridità e senza retorica.

Quando la voce si è affidata al silenzio, non resta che bocca, cavità, saliva. Le labbra dischiuse, confine di un vuoto oscuro, della sete e della fame.» (2005).

La corporeità, cui nelle ultime righe si fa cenno, può introdurci dritto alla particolare drammaturgia che questa musica vuole innescare.

Vi sono versi caratteristici della specie umana che si prestano ad essere assunti nel canto perché già di natura sonora ed elaborati, come il lamento genericamente inteso; oppure il pianto, che un'ambigua distanza separa dal riso (un caso esemplare offre la mia opera *Perseo e Andromeda*, dove sull'articolazione del singhiozzare si configura l'intero finale).

A differenza di altri compositori, a me interessa mettere l'ascoltatore al centro del percepire, circondarlo di inequivocabili segnali di comportamento. Produrre cioè le condizioni in cui la mente di chi ascolta si attivi e cominci a produrre a sua volta immagini di immediatezza irresistibile.

Se non ora, quando?

Se non qui, dove?

Se non tu, chi?

Questo dice la mia musica a chi l'ascolta. Dice un incontro e un invito: apri la mente, prendi coscienza. O semplicemente: seguimi.

Io conduco l'ascoltatore dentro la musica, per

stimolarlo con eventi minuscoli. Essi attirano la sua attenzione, possiedono una certa periodicità irregolare e sospesa che desta in ciascuno l'illusione di un ambiente vitale.

È un'innovazione prospettica radicale, poiché coinvolge alcuni codici profondi della percezione, conferisce all'ascoltatore un ruolo diverso, di spettatore: non più testimone ma partecipe di qualcosa che lo tocca direttamente.

Un taglio di luce che acceca, e noi siamo lì presenti alla scena di musica; se poi comincia la tragedia, assistiamo a episodi tesi, a fatti di sangue, e il nostro esserci è ancora più esposto e sensibile.

La volontà di rompere lo schermo che abitualmente separa l'opera d'arte dalla vita è non a caso l'aspetto che può rendere problematica per alcuni la mia musica. Lungo i momenti di una produzione compatta e conseguente, ho operato attraverso gli anni una drastica riduzione di tutto il superfluo, grazie a un gioco di stasi, di ombre e luci sonore, la scena viene stretta attorno a figure, a visi e a oggetti essenziali, costringendo lo spettatore al nocciolo degli eventi.

Pensiamo per analogia al *primo piano* cinematografico, con la consapevolezza tuttavia che in teatro non esiste alcuno zoom se non psicologico.

Tra i personaggi si svolgono strani dialoghi non dialoghi, esasperati da pause. Cade nel vuoto la domanda, senza un'eco. Avanzando nel silenzio restiamo smarriti, non passa il tempo eppure dimentichiamo; a nostra volta ci chiediamo se mai veramente quelle parole furono pronunciate, vorremmo mai fossero state. Implacabile, il ripetersi della domanda diventa insostenibile. E quando giunge la risposta, essa suona brusca, inaspettata; la gamma ansiosa di emozioni ha già corrugato le pieghe della nostra mente. A noi, allo spettatore sembra ora di cogliere intrecci fulminei di sguardi, il rumore di un sopracciglio che si inarca, reciproco serrarsi degli occhi, sospendersi di labbra socchiuse. Una drammaturgia implicita alla musica. Più che rappresentata, spesso soltanto indotta nei silenzi d'attesa, tra una frase e l'altra.

È singolare che un'identica definizione possa servire sia per gli elementi musicali come per i personaggi di teatro.

La voce che da giovane avevo immaginato per il mio universo sonoro era parente alle tecniche tradizionalmente diffuse in varie zone del mondo, in

particolare India e Mongolia, come avrei scoperto in seguito.

I miei non erano pezzi orientalistici, bensì nascevano dalle possibilità della voce naturale.

Oscillazioni ampie a gola libera, suoni multifonici, colpi di glottide: esigevo dai nostri cantanti un salto impraticabile, un controllo dell'organo vocale fuori dalle consuetudini, troppo lontano dalle aule del conservatorio.

Anche per questo si fece sentire l'esigenza di mutare il trattamento della voce, restringendo la ricerca entro i limiti della tradizione europea, confrontandomi con potenzialità assai concrete. Quindi ho smesso di piegare a suoni inconsueti la voce; la prendo così com'è disponibile oggi, ma con altre articolazioni: la rendo inaudita per mezzo di un nuovo lessico.

Ecco gli elementi principali che vengono a ricostituire il mio universo vocale. Per il canto lirico:

- messa di voce, tensione verso un'acme da cui balena un vocalizzo o un movimento (articolazioni simili esistono nel mondo degli uccelli)
- scivolamenti di suono, talvolta uniti in cantilene di portamenti (comuni nella musica etnica).

Per la recitazione:

- scivolamenti microtonali di parole assai rapide. Esclusivamente cantate, inducono l'impressione non temperata tipica del parlato.

Le strutture che oggi affido alla voce sono organiche, non minerali. Elementi di una monodia assoluta, senz'armonia, i cui intervalli vengono generati geometricamente e relazionati in base alla loro identità riconoscibile.

La ricercata mancanza di accordi (sono la colla che tiene insieme ogni genere di musica) è specifica conseguenza di una mia rigorosa scelta di linguaggio: una musica nello spazio intorno a noi, come un sistema gravitazionale, tridimensionale e non piatto, a formare un ambiente vitale di cui registriamo la presenza.

12 *Madrigali*, remoti da qualsiasi operazione di recupero e tuttavia non estranei a una visione storica, costituiscono un ulteriore passo necessario; è progressivo il disvelamento di una nuova vocalità. A questo ciclo vorrei accostare un secondo libro, dove testi più ampi vengano divisi fra diversi pezzi. La moltiplicazione delle voci, entro un ambito strettamente monodico, lascia fiorire una sorta di cerchio sapienziale o responsoriale. Distribuzione e rimbalzo del testo divengono significativi, quasi che il soggetto poetico si rifrangesse in un gruppo di esseri, ricettori e attori di stupore dinanzi allo spettacolo della natura.

La folgorazione verbale degli haiku, immessa in brani musicali di meno esili proporzioni, lascia che i versi ruotino su se stessi e il senso si capovolga. Ogni parola entra infatti in contatto con l'altra, anche lontana, trovando nuove immagini, cortocircuiti.

Salvatore Sciarrino

Nella pagina a fronte:
Appunti manoscritti
Collezione Salvatore Sciarrino,
Fondazione Paul Sacher, Basilea
(per gentile concessione)

Exaudi Vocal Ensemble

Tra i più importanti ensemble vocali presenti nel panorama della musica contemporanea, il londinese Ensemble Exaudi è stato fondato da James Weeks e Juliet Fraser nel 2002, selezionando alcuni dei più brillanti talenti vocali del Regno Unito. L'affinità del gruppo per le punte più radicali della musica contemporanea, lo porta a essere ugualmente a proprio agio con la massima complessità, la microtonalità

e le estetiche sperimentali, interpretando e sostenendo in particolare la musica della propria generazione e dei compositori emergenti. L'ensemble si è esibito nelle principali sale da concerto e festival nel Regno Unito e in Europa, con concerti trasmessi regolarmente alla BBC Radio 3 e da importanti emittenti radio europee. Ha inciso numerosi CD per le etichette NMC, AEON, Métier, Winter&Winter, Mode, Confront e HCR.

James Weeks, direttore
Juliet Fraser, soprano
Lucy Goddard, mezzosoprano
Tom Williams, controttenore
Stephen Jeffes, tenore
Simon Whiteley, basso

(Parlare di Noius, no parlare dell'amicizia.
 Soldare un debito, ma soprattutto seguire l'esempio di un maestro.
 Ci sono di noi deve conservare in sé la parte creativa (obbe,
 niente e opposibile) di un allievo [scolaro].
 L'esempio prima che estetico il comportamento dell'artista
 deve essere sottinteso al senso della dignità che conferisce
 forza alla propria personalità. È bene ancora allievo, adolescenti,
 sul lice che la mente non ha chiuso: suoi sportelli.
 Parlavamo di un giovane: G. [nome] nella preparazione - Genova -
 no parlare dell'esperienza che ha fatto ma
 più parlare di noi. angelo soprappiù - (Noi)
 - Ombra di suono, riluzioni dei fenomeni affinché
 sentiamo di più: le ultime vibrazioni. lasciare risuonare
 (in allarme) suono d'ombra scura, ma l'ombra del
 suono è chiara di risonanze e una scia di luce
 sul silenzio? Il silenzio è chiaro o scuro? Il suono è
 l'uno, l'altro dipende da come lo presentiamo, tra quali
 segnali lo poniamo, e se risuona o no.
 + nello spazio, nel silenzio dove le ultime vibrazioni
 ma soprattutto: lasciare risuonare nella mente -
 la trasformazione che la mia musica vuole ottenere
 con la mia - nell'arricchimento percettivo dell'ascoltatore
 che ha una reale mobilità dei suoni: il suono nuovo
 non è quello mai udito (che sembra incapace di
 coglierlo) ma in nuovo modo di udire quanto del tutto
 abituale: riviscere il conosciuto: l'illuminazione
 la scoperta di sé stessa dopo aver, la continua scoperta
 il risveglio di una stata superiore di coscienza.
 Moltiplicare sempre.
 ultima:
 a. Strabuk e meno
 nello spazio
 costruire
 Van Gogh completa
 non era prima di lui
 perché il mostro spreca
 capite che l'occhio umano è una
 di colori
 il punto è
 di essere anche
 di poter dire
 di poter dire
 di poter dire
 di poter dire

Ecco mormorar l'onde

Ecco mormorar l'onde
E tremolar le fronde
A l'aura matutina e gli arborscelli,
E sovra i verdi rami i vaghi augelli
Cantar soavemente
E rider l'oriente.
Ecco già l'alba appare
E si specchia nel mare,
E rasserena il cielo,
E imperla il dolce gielo,
E gli alti monti indora.
Oh, bella e vag'aurora,
L'aura è tua messaggera, e tu de l'aura
Ch'ogni arso cor ristaura.

Torquato Tasso

O primavera, gioventù de l'anno

O primavera, gioventù dell'anno,
bella madre di fiori,
d'erbe novelle e di novelli amori:
tu ben, lasso, ritorni,
ma senza i cari giorni
delle speranze mie. Tu ben sei quella
ch'eri pur dianzi sì vezzosa e bella,
ma non son io quel che già un tempo fui,
sì car'a gl'occhi altrui.

Giovan Battista Guarini

Io mi son giovinetta

«Io mi son giovinetta,
E rido e canto alla stagion novella»,
Cantava la mia dolce pastorella.
Quando, subitamente
A quel canto, il cor mio
Cantò, quasi augellin vago e ridente:
«Son giovinetto anch'io,
E rido e canto alla gentil e bella
Primavera d'amore
Che ne' begli occhi tuoi fiorisce». Ed ella:
«Fuggi, se saggio sei », disse «l'ardore;
Fuggi, ch'in questi rai
Primavera per te non sarà mai».

Giovan Battista Guarini

Sfoga con le stelle

Sfoga con le stelle
Un infermo d'amore
Sotto notturno ciel il suo dolore,
E dicea fisso in loro:
«O imagini belle
De l'idol mio ch'adoro,
Sì com'a me mostrate
Mentre così splendete
La sua rara beltate,
Così mostrate a lei
I vivi ardori miei;
La fareste col vostr'aureo semblante
Pietosa sì come me fate amante».

Giovan Battista Guarini

Too much I once lamented

Too much I once lamented,
while love my heart tormented,
fa la la la.
Alas, and Ay, me,
sat I wringing,
now chanting go, and singing,
fa la la la.

Adieu, ye city pris'ning towers

Adieu, ye city pris'ning towers,
Better are the country bowers.
Winter is gone, the trees are springing,
Birds on ev'ry hedge sit singing.
Hark, how they chirp, come, love, delay not,
come, come, sweet love, O,
come and stay not.

Di dolci aspre catene

Quattro madrigali a cinque voci
su testi di Torquato Tasso

I - Amor l'alma m'allaccia

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

II - Se così dolce è il duolo

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

III - Lettera alla Signora Leonora Sanvitale

Perché io non meno in questa mia prigionia
sono stato rapito da divino furore, che
commosso da furor di malinconia, poiché
gli effetti dell'uno si son divulgati, desidero,
che l'opere dell'altro eziandio si manifestino:
il quale ragionevolmente più mi dovea
acquistar di grazia, che l'altro d'odio non
m'ha concitato; perciocché io dall'uno
volontariamente mi son lasciato rapire; e dall'
altro contra mia voglia sono stato sforzato,
avendo giusta mia possa fatta difesa. Mando
dunque a V. S. questo picciol volume di
rime, opera anzi di Febo, e d'Amore, che
d'alcun'arte: e la prego, che voglia con ogni
suo studio procurare, che l'emenda degli
errori sia non men cara, di quel che gli errori
siano stati spiacevoli, a coloro massimamente,
i quali ella può sapere che più m'incresce
di avere offesi. E se pur lodati sono alcuni,
che mai da me biasimati non furono, questi
con gli altri debbono, se non m'inganno,
favorirmi; fra' quali lodatissima sempre
senz'alcun biasimo è V. Signoria. E le bacio
le mani.

[...] sol resta Amor che spira fiamma e toscò.

IV - È la bellezza un raggio

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

NOTE

I-II-IV da "Torquato Tasso, *Rime*".
III da "Lettere inedite di Torquato Tasso poste insieme
dall'abate Pier'Antonio Serassi, Pisa, presso Niccolò
Capurro, MDCCCXXVII"; e da "Torquato Tasso,
Rime, Sonetto alla Contessa di Scandiano, *Loda il
labro di sotto de la signora Leonora Sanvitale, il quale
è alquanto ritondetto e si sporge fuori con mirabil
grazia*".

N.B.

Della lettera *Alla Signora Leonora Sanvitale*
è stata rispettata l'ortografia dell'edizione presso
Niccolò Capurro.

The triple Foole

Quattro madrigali a cinque voci
su testi di John Donne

I - *The Expiration*

So, so, breake off this last lamenting kisse,
Which sucks two soules,
and vapors Both away,
Turne thou ghost that way,
and let mee turne this,
And let our selves benight our happiest day,
We ask'd none leave to love; nor will we owe
Any, so cheape a death, as saying, Goe;

Goe; and if that word have not quite
kil'd thee,
Ease me with death, by bidding mee goe too.
Oh, if it have, let my word worke on mee,
And a just office on a murderer doe.
Except it be too late, to kill me so,
Being double dead, going, and bidding, goe.

II - *Lettera*

To the Honourable Knight, Sir Robert Karre
Sir,
THOUGH I have left my bed, I have not left
my bed-side; I sit there still, and as a Prisoner
discharged sits at the Prison doore, to beg
Fees, so sit I here, to gather crummes. I have
used this leisure, to put the meditations had
in my sicknesse, into some such order, as may
minister some holy delight. They arise to so
many sheetes (perchance 20.) as that without
saying for that furniture of an Epistle, That
my Friends importun'd me to Print them,
I importune my Friends to receive them
Printed. That, being in hand, through this
long Trunke, that reaches from Saint *Pauls*,
to Saint *James*, I whisper into your earre this
question, whether there be any uncomlinesse,
or unseasonableness, in presenting matter
of Devotion, or Mortification, to that Prince,
whom I pray God nothing may ever Mortifie,
but Holinesse. If you allow my purposes in
generall, I pray cast your eye upon the Title
and the Epistle, and rectifie me in them:
I submit substance, and circumstance to you,
and the poore Author of both,
Your very humble and very thankfull
Servant
in Christ Jesus
J. Donne

III - *Negative Love*

I never stoop'd so low, as they
Which on an eye, cheeke, lip, can prey,
Seldome to them, which soare no higher
Then vertue or the minde to'admire,
For sense, and understanding may
Know, what gives fuell to their fire:
My love, though silly, is more brave,
For may I misse, when ere I crave,
If I know yet, what I would have.

If that be simply perfectest
Which can by no way be exprest
But *Negatives*, my love is so.
To All, which all love, I say no.
If any who decipher best,
What we know not, our selves, can know,
Let him teach mee that nothing; This
As yet my ease, and comfort is,
Though I speed not, I cannot misse.

IV - *The triple Foole*

I am two fooles, I know,
For loving, and for saying so
In whining Poetry;
But where's that wiseman,
that would not be I,
If she would not deny?
Then as th'earths inward narrow
crooked lanes
Do purge sea waters fretfull salt away,
I thought, if I could draw my paines
Through Rimes vexation,
I should them allay,
Griefe brought to numbers cannot
be so fierce,
For, he tames it, that fetters it in verse.

But when I have done so,
Some man, his art and voice to show,
Doth set and sing my paine,
And, by delighting many, frees againe
Griefe, which verse did restraine.
To Love, and Griefe tribute of Verse belongs,
But not of such as pleases when'tis read,
Both are increased by such songs:
For both their triumphs so are published,
And I, which was two fooles, do so grow
three;
Who are a little wise, the best fooles bee.

NOTE

I-III-IV da "John Donne, *Songs and sonnets*".
II da "John Donne, *Letters to severall persons*
of honour, a cura di Charles Edmund Merrill,
New York, Sturgis & Walton Company, 1910".

N.B.

Della lettera *To the Honourable Knight, Sir ROBERT*
KARRE è stata rispettata l'ortografia dell'edizione
presso Sturgis & Walton Company.

Vezzosi augelli

Vezzosi augelli infra le verdi fronde
temprano a prova lascivette note.
Mormora l'aura, e fa le foglie e l'onde
garrir, che variamente ella percote.
Quando taccion gli augelli, alto risponde;
quando cantan gli augei, più lieve scote;
sia caso od arte, or accompagna, ed ora
alterna i versi lor la musica ora.

Torquato Tasso

Quell'augellin, che canta

Quell'augellin, che canta
Si dolcemente e lascivetto vola
Or da l'abete al faggio
Ed or dal faggio al mirto,
S'avesse umano spirto,
Direbb': «Ardo d'amor, ardo d'amore».
Ma ben arde nel core,
E chiama il suo desio
Che li rispond': «Ardo d'amor anch' io»
Che sii tu benedetto,
Amoroso, gentil, vago augelletto.

Giovan Battista Guarini

Da 12 Madrigali

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

Matsuo Bashō (1644-94)
(traduzione di Salvatore Sciarrino)



Armando Gentilucci
© Archivio Storico Ricordi

martedì 28 novembre 2017

ore 15.30 e 17.30

Museo del Novecento

Giornata Gentilucci

Sala Conferenze ore 15.30

Incontro di studio

Luisa Curinga (Conservatorio di Fermo e Università di Macerata)

Renzo Cresti (Conservatorio di Lucca)

illustreranno la figura e le opere di Armando Gentilucci

Piccola esposizione di partiture e documenti del Maestro

Sala Arte Povera ore 17.30

Concerto

Armando Gentilucci (1939–1989)

Al telaio del tempo per clarinetto in sib (1983, 9')

Fabrizio Meloni, clarinetto

Gesti e risonanze per clarinetto in la e percussione (1980, 10')

Mirco Ghirardini, clarinetto e percussione

Le trame di un labirinto per sax contralto in mib (1986, 9')

Gianpaolo Antongirolami, sax contralto

a cura di

NoMus

in collaborazione con



Milano Musica

Fondazione Sergio Dragoni

/ Fondo Armando Gentilucci

nell'ambito del progetto

Il tempo sullo sfondo. Il pensiero

e le opere di Armando Gentilucci

in ricordo di Luciana Pestalozza

Giornata Gentilucci

La formazione di Armando Gentilucci (1939-1989) ebbe luogo in un periodo ricco e felice per la musica italiana, dominata da compositori quali Maderna, Berio, Nono, Donatoni. Allievo di Bettinelli e Donatoni, fondatore negli anni Settanta di Musica/Realtà con Luigi Pestalozza, direttore dal 1969, a soli trent'anni, del Civico Istituto Musicale "A. Peri" di Reggio Emilia, affianca l'attività di didatta e musicista a quella di critico e musicologo. La sua parabola artistica, bruscamente interrotta dalla morte che lo colse prematuramente, risente senza dubbio delle suggestioni derivanti dai fermenti musicali italiani e internazionali, ma assume ben presto un carattere originale che denota una personalità spiccata, frutto della simbiosi tra il momento della riflessione musicale e quello della riflessione intellettuale sugli aspetti estetici, sociali, ideologici e comunicativi della musica.

I brani per clarinetto, per clarinetto e percussioni, e per sassofono eseguiti all'interno del Festival di Milano Musica appartengono all'ultima produzione di Gentilucci, quella più matura e libera, e costituiscono una via d'accesso significativa al suo mondo interiore e poetico.

Tutti i brani appartengono agli anni Ottanta, l'ultimo decennio della sua vita, in cui la musica si fa più rarefatta, timbricamente ricercata, anche se le dinamiche vengono forzate verso punte estreme. A partire dalla composizione *Il tempo sullo sfondo* del 1978, la ricerca sul tempo assume una dimensione centrale nell'opera di Gentilucci come "flusso" indistinto e come "istante", come flessibile procedere della linea melodica in *Le trame di un labirinto* o come dialogo/contrasto/sfondo fra il clarinetto e la percussioni in *Gesti e risonanze*.

Maddalena Novati

Fabrizio Meloni

Primo clarinetto solista dell'Orchestra del Teatro e della Filarmonica della Scala dal 1984, ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio "G. Verdi" di Milano diplomandosi con lode e menzione d'onore. Vincitore dei concorsi internazionali di Monaco, ARD, Praga, ha collaborato con Bruno Canino, Alexander Lonquich, Michele Campanella, Heinrich Schiff, Friederich Gulda, Editha Gruberova, il Quartetto Hagen, Myung-Whun Chung, Philip Moll e Riccardo Muti nel ruolo straordinario di pianista. Ha tenuto concerti negli Stati Uniti e in Israele con il Quintetto a Fiati Italiano. Con il Nuovo Quintetto Italiano ha all'attivo tournée in Sud America e nel Sud Est Asiatico. La sua tournée di concerti in Giappone con Philip Moll e I Solisti della Scala è stata accolta da entusiastici consensi di pubblico e critica. Ha all'attivo numerose incisioni discografiche. È stato invitato a tenere masterclass dal Conservatorio Superiore di Musica di Parigi, da quello della Svizzera Italiana, dalla Manhattan School of Music, dalla Northeastern Illinois University di Chicago, dalla Music Academy of the West di Los Angeles e dalle Università di Tokyo e Osaka. Di prossima uscita il DVD *Duets Il clarinetto nel Jazz e nel 900 italiano* e l'incisione dei concerti di Jean Françaix, Carl Nielsen e Aaron Copland, progetto mai realizzato da un musicista italiano. È autore del libro *Il Clarinetto*, pubblicato da Zecchini Editore. Il canale televisivo Sky Classica gli ha dedicato un documentario dal titolo *Notevoli*.

Mirco Ghirardini

Si è diplomato in clarinetto con il massimo dei voti sotto la guida di Gaspare Tirincanti. Ha collaborato e collabora tuttora con l'Orchestra del Teatro alla Scala di Milano, la Filarmonica della Scala, l'Accademia Strumentale Italiana, gli Archi italiani, l'Orchestra Filarmonica della Fondazione "A. Toscanini", I Virtuosi Italiani, l'Orchestra del Teatro Regio di Parma, il Teatro dell'Opera di Roma, il Gran Teatro La Fenice di Venezia. Molto attivo nel campo della musica contemporanea è membro fondatore dell'Icarus Ensemble di Reggio Emilia con il quale ha partecipato a numerosi festival in Italia e all'estero eseguendo un notevole numero di prime assolute. È inoltre membro dell'ensemble milanese Sentieri Selvaggi con il quale partecipa a rassegne e festival in Italia e all'estero. Nel 2004 ha fondato con altri musicisti "Usignolo", gruppo di fiati, impegnato nel recupero e nella riproposizione dei repertori del concerto per fiati ovvero la musica da ballo a cavallo tra '800 e '900 per soli fiati tipicamente emiliana. Ha inciso per Bottega Discantica, RivoAlto, Sensible Records, Raitrade, Velut Luna, Centomilacancheri società di editori e segnatori, Cantaloupe Music (NY), Michael Nyman Records London. Ha effettuato registrazioni radiofoniche per Rai Radio3, NHK Giappone, BBC e altre. Attualmente è insegnante di clarinetto presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali "G. Verdi" di Ravenna.

Gianpaolo Antongirolami

Si è diplomato in sassofono con il massimo dei voti nel 1987 al Conservatorio di Fermo, perfezionandosi con sassofonisti di fama mondiale quali Serge Bichon e Jean-Marie Londeix. Si è inoltre diplomato in Musica elettronica al Conservatorio di Pesaro e più recentemente in Musica da camera. Svolge attività concertistica con varie formazioni cameristiche e collabora – anche in qualità di solista – con importanti orchestre tra cui I Pomeriggi Musicali di Milano, l'Orchestra Haydn di Trento e Bolzano, l'Orchestra Filarmonica Marchigiana. Attivo soprattutto nell'ambito della musica contemporanea, ha eseguito numerose prime assolute di brani spesso a lui dedicati. Nel suo repertorio sono presenti inoltre le opere dei più significativi compositori del XX e XXI secolo tra i quali Berio, Bryars, Cage, Donatoni, Eötvös, Gentilucci, Glass, Grisey, Lang, Manzoni, Nyman, Riley, Risset, Rzewski, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen, Tenney, Torke, Vaggione, Xenakis, Zorn. Dal 1995 ha focalizzato il suo interesse sulla musica elettroacustica attraverso un'attività di ricerca per lo sviluppo del repertorio, con abituali partecipazioni a festival e rassegne del settore, tra cui il Festival Synthese di Bourges in Francia, Spaziomusica (Cagliari), La Terra Fertile (L'Aquila), i Colloqui di Informatica Musicale (Firenze, Udine, Cagliari), Nachtstrom (Basilea), Festival della Scienza (Genova), I Venerdì del Conservatorio (Napoli), Acusmatiq (Ancona). L'Associazione internazionale SaxAmE - The Saxophone in America and Europe lo ha inserito nel volume di prossima uscita *Saxophone soloists and their music* (Indiana University Press) che conterrà le biografie dei più significativi sassofonisti internazionali degli ultimi vent'anni. Ha effettuato incisioni discografiche per SuonoSonda, Cemat Italia, Ars Publica, Edipan, Sumtone, KHO Multimedia Productions, Khepera, Rara Music WorX, e registrazioni radiofoniche e televisive per la Rai. Antongirolami è regolarmente invitato a tenere corsi di perfezionamento, masterclass e concerti presso enti e istituti musicali europei quali Musikhochschule di Friburgo, Universität Mozarteum di Salisburgo, Keele University e University of Edinburgh. È titolare della cattedra di sassofono al Conservatorio di Musica di Perugia.

venerdì 1° dicembre 2017
ore 18
Auditorium di Milano

Altri volti e nuovi

Conversano
Salvatore Sciarrino e Marco Angius

Durante l'incontro verranno presentati i CD

Altri volti e nuovi 1 *Altri volti e nuovi 2*

Orchestra di Padova e del Veneto
Livia Rado e Cristina Zavalloni, voci
Marco Angius, direttore

Including several world premiere recordings. Decca Label



Marco Angius e Salvatore Sciarrino
Padova, 2016

18 **21**

venerdì 1° dicembre 2017, ore 20
domenica 3 dicembre 2017, ore 16
Auditorium di Milano

Infinito nero

Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi
Coro Sinfonico di Milano G. Verdi
Erina Gambarini, maestro del coro
Marco Angius, direttore
Mario Caroli, flauto

Maurice Ravel (1875–1937)
La valse (1919/20, 17')
Poema coreografico per orchestra

Salvatore Sciarrino (1947)
Libro notturno delle voci (2009, 23')
per flauto e orchestra
Prima esecuzione italiana
I. In val d'abisso
II. Fauci dell'emozione
III. Mario Caroli e l'iridescenza di un Re

*

Claude Debussy (1862–1918)
Nocturnes (1897/99, 25')
Trittico sinfonico per coro femminile e orchestra
Nuages
Fêtes
Sirènes

Maurice Ravel
Boléro (1928, 17')

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

in coproduzione con

laVerdi

nell'ambito del ciclo "laVerdi festeggia"

La suggestione della danza, soprattutto se connotata di un particolare colore locale, ha avuto un certo *appeal* sui compositori francesi del primo Novecento, per gli spunti ritmici e timbrici che essa offre, e per la sua capacità di evocare, solo con poche note, mondi lontani, altre culture, magari con qualche tocco esotico o onirico. Non si è sottratto a questo richiamo Maurice Ravel, che già nel 1906 meditava di comporre un grande valzer, danza che considerava l'incarnazione della gioia di vivere in musica, e il simbolo musicale delle frivolezze viennesi, di quel vecchio mondo al quale aveva già reso omaggio nel 1910 con *Valses nobles et sentimentales*. Ma fu solo nel 1919, su invito di Diaghilev, che Ravel riprese quel progetto per farne un balletto. Ravel completò la partitura nell'aprile del 1920. Ma a Diaghilev quella musica non piacque: gli parve priva di spunti per un vero sviluppo spettacolare e coreografico. Il progetto di farne un balletto cadde immediatamente, e si ruppero anche i rapporti tra Diaghilev e Ravel. *La Valse* fu allora eseguita in forma di concerto, nel dicembre dello stesso anno, con enorme successo. Nelle note di sala Ravel descrisse così la scena che aveva immaginato: «Nubi tempestose lasciano intravedere, a sprazzi, delle coppie che danzano il valzer: quando lentamente si diradano, si distingue un'immensa sala popolata da un folla volteggiante. La scena s'illumina progressivamente, finché, raggiunto il fortissimo, si accendono i grandi lampadari. La scena si svolge alla corte imperiale, verso il 1855». Questa immagine di una folla trascinata in un valzer vorticoso è resa da una musica lussureggiante, pervasa da una continua pulsazione ternaria, ricca di motivi secondari che si concatenano al tema principale, in un ordito orchestrale fatto di continui cambiamenti di tempo, di tonalità, di colori, che diventa come un fiume in piena, verso un culmine parossistico. La leggerezza dei temi, ispirati a Johann Strauss, non impedisce a questa musica di manifestare una tensione oscura, un senso di angoscia e

di vertigine che trasforma il valzer in un "turbino fantastico e fatale". Ci pensò poi Ida Rubinstein (danzatrice che faceva parte dei *Ballets russes*, e poi creò una propria compagnia), nel 1929, ad allestire per la prima volta *La Valse* in versione coreografica, all'Opéra di Parigi. E fu la stessa Rubinstein che propose a Ravel, nel 1928, di scrivere la musica per un breve balletto di ambientazione spagnola. La prima idea di Ravel – che alla Spagna aveva già dedicato pezzi come la *Rhapsodie Espagnole* (1907), *L'heure espagnole* (1911), *l'Alborada del Gracioso* (1923) – fu quella di orchestrare alcune sezioni di *Iberia* di Albéniz, ma non riuscì a ottenerne i diritti dagli eredi. Decise allora di comporre un pezzo *ex novo*, a ritmo di bolero. E fu una serie di successi: non solo per la prima del balletto, il 22 novembre 1928 all'Opéra Garnier, ma anche per le esecuzioni in forma di concerto che diressero nel 1930 sia Ravel che Arturo Toscanini. L'immediata popolarità di *Boléro* non deriva tanto dalla vicenda narrata (la ballerina gitana che danza su un tavolo in una taverna spagnola, in un crescente gioco di seduzione) ma dalla concezione radicale di quella musica, "proto-minimalista", basata su elementi estremamente semplici, senza sviluppi tematici. Concepito da Ravel alla stregua di un esperimento di composizione, il *Boléro* si basa su un unico, graduale crescendo orchestrale, e sulla ripetizione del ritmo della danza spagnola (in tempo ternario), affidato a un *pattern* ostinato del tamburo (ripetuto 169 volte) e su due ampie frasi melodiche (ciascuna di 16 misure) che si ripetono per 18 volte. Il crescendo è costruito con grande maestria, come un calibratissimo processo di stratificazione di linee strumentali (che generano sempre nuovi impasti timbrici) e di riempimento delle parti di armonia. Raggiunto il *climax*, dopo 15 minuti di *crescendo*, compare l'unica modulazione, che per otto battute sposta bruscamente la tonalità da do maggiore a mi maggiore, con l'effetto di liberare la grande energia accumulata.

Il malinteso mito dell'impressionismo musicale nasce con i tre *Nocturnes*, che Claude Debussy compose tra il 1897 e il 1899. Il titolo, ispirato a dipinti di Whistler, rimanda per l'autore a «tutto ciò che questo vocabolo contiene di impressioni e luci particolari». È proprio la ricerca di effetti di luce a suggerire una scrittura orchestrale dove la dimensione armonica e quella timbrica si fondono, e una struttura formale non tradizionale, priva di sviluppi tematici. Il trittico è costruito in modo concentrico, con due movimenti moderati che inquadrano un movimento dinamico. In *Nuages* (il clima sonoro qui è quello «immutabile del cielo con l'avanzare lento e malinconico delle nubi, che finiscono in un'agonia grigia, dolcemente colorata di bianco») Debussy cerca timbri tenui e trascoloranti, riducendo anche all'estremo il materiale tematico (gli statici bicordi iniziali, il breve inciso del corno inglese, l'ampia arcata melodica della sezione centrale). La luce cambia in *Fêtes*, e al caleidoscopio dei colori orchestrali si accompagna un concitato avvicinarsi di motivi e ritmi diversi, in un'atmosfera festosa «con lampi di luce improvvisa» e con un corteo, annunciato da un tema di fanfara, «che passa attraverso la festa e si confonde con essa». La varietà di materiali (e colori) si riduce nuovamente in *Sirènes* (che evoca il ritmo infinito del mare e il canto misterioso delle sirene) movimento imperniato su ripetizioni, armonicamente variate, dei vocalizzi di un coro femminile, che imprimono un carattere fluido e ondeggiante all'insieme, con un effetto di dissolvenza finale, dove un breve motivo del corno inglese rimanda, ciclicamente, a quello del primo movimento.

I suoni misteriosi della natura, i suoi incanti e i suoi orridi, emergono anche nel *Libro notturno delle voci* (2009) di Sciarrino. È un ampio lavoro per flauto e orchestra in cui il compositore ha cercato di sfruttare le qualità musicali di Mario Caroli cui il pezzo è dedicato:

«le sue conquiste tecniche e la sensibilità nelle emissioni, una volta inconcepibili, realizzano adesso le mie utopie e, per tutti, hanno trasfigurato il flauto». In tre movimenti, concepiti come pannelli di un trittico, il pezzo nasce dall'idea di dare agli strumenti dell'orchestra un carattere vocale, la possibilità di farsi voce. L'ampio organico orchestrale viene scarnificato, usato con elementi minimi, e con un carattere spesso cameristico. Il primo movimento (*In val d'abisso*) si apre con un dialogo in forma di canone tra due violoncelli soli (il secondo, con sordina pesante, è un'ombra risonante del primo) su una sorda turbolenza della grancassa: questo dialogo lamentoso fa da interlocutore privilegiato al flauto, che avvia un primo lungo assolo («quasi irato»), accompagnato dal suono metallico della lastra, e prosegue il suo discorso con un carattere "recitativo", sempre più articolato, su uno sfondo orchestrale rarefatto, ma pieno di voci, come una natura palpitante. Nel secondo movimento (*Fauci dell'emozione*), ispirato a chimere e immagini di un Inferno medievale, a interloquire con la voce del flauto solista sono corni e tromboni (con sordine *wa-wa*), con un gesto reiterato che suona come un latrato lontano. Intorno, l'orchestra si anima, ribolle con un'infinità di disegni e di colori, con lenti, stridenti glissati degli archi, con le varieguate figure di tre marimbone, con un dialogo, questa volta impalpabile, dei due violoncelli. Il finale (*Mario Caroli e l'iridescenza di un Re*) è un arioso dal carattere sognante, che prende avvio da figure esitanti del flauto solo, imperniate su un re acuto. Al solista rispondono le frasi "parlanti" degli archi (che si muovono per ottave parallele, con l'effetto quasi di un coro), i grandi accordi "vetrosi" di tutta l'orchestra, le punteggiature gravi dei tromboni, le pulsazioni gravi, pesanti, uniformi di fagotti e tuba, che affiorano improvvisamente alla fine. Come battiti del cuore.

Gianluigi Mattiotti

Libro notturno delle voci (2009)

per flauto e orchestra

Concepire un concerto in piena regola a me pare oggi cosa impraticabile, sfocata. Borbonica.

Si sa ch'io trovo come posso formule e risposte originali, che l'impossibile e la stranezza mi attirano non poco. Dunque non sono affatto preoccupato del comportamento formale da tenere; e però non chiari presupposti s'addensano intorno alla fisionomia da delineare, quando si dispone di un solista e di un gruppo. Essi pongono alcune domande.

Anzitutto dico che la supremazia del solista calca i gradini della retorica, mentre un dialogo col *tutti* richiama una parità che l'intreccio disperso delle tecniche strumentali moderne può raggiungere solo a fatica. La supremazia sulla massa, ideologicamente sospetta (e comunemente stantia) può grandiosamente riscattarsi qualora faccia campo alle potenzialità personali, all'antagonismo dell'intelligenza, alle idee, cioè: alla virtù di un interprete genuino. È il caso di Mario Caroli, cui questa composizione è destinata; le sue conquiste tecniche e la sensibilità nelle emissioni, una volta inconcepibili, realizzano adesso le mie utopie e, per tutti, hanno trasfigurato il flauto.

Non tanto un sovraccarico di difficoltà conferisce significato a un concerto, quanto il creare uno spazio dove l'identità di un singolo si offra al suo contesto sociale. La metafora conflittuale del rapporto fra individuo e massa a me pare rimanga ineludibile nella musica d'insieme.

Varie le soluzioni concertistiche sperimentate nel mio viaggio, 50 anni di composizione, prospettive sempre disciplinatamente oppostive ad accademie vecchie e nuove.

Forme organiche e inorganiche (fossili cavati dalla tradizione) si sono succedute e alternate, forme simmetriche o percorsi psicologici, forme felici o accidentate: ho cercato di inseguire emozione e sorpresa rendendo natura a natura. Poiché emozione e sorpresa portano vita al suono, ai calcoli, alla geometria.

Qualche esempio. Dopo l'ibrido genetico di *Rondo* (1972), sorta di cadenza antica ma fatta con i suoni, le articolazioni e l'ansimare di oggi, seguono *Romanza* (1973) e *Variazioni* (1974); l'orchestra diviene una costellazione frastagliata e plastica che si aggrega e si disgrega, dove la presenza del solista possiede l'esilità di un grillo in mezzo agli altri rumori della notte.

Di *Un'immagine di Arpocrate* (1979) ho scritto ripetutamente, dei relitti pianistici galleggianti ciascuno entro la sua aureola sonora.

Qui giunge appunto *Allegoria della notte* (1985), da menzionare per la forma a intermittenze che nella mente dell'ascoltatore determina un forte parallelismo dimensionale: i frantumi di un'icona concertistica (Mendelssohn) vengono a cozzare con i frantumi di un doppio onirico ultrasonico (la mia musica).

Ma in anni recenti ho cominciato a nutrire un maggior interesse per l'architettura multipla dei pezzi. Uno sguardo e una capacità di respiro più ampio decidono se voltare un solo arco, o più movimenti, legati o contrastanti. Si collocano in questa direzione altre possibilità che non il semplice politico di una volta. Così la tradizionale *raccolta*, ventaglio di caratteri diversi (*6 Capricci*, 1976) si può trasformare in *repertori*, veri o prodotti tali (*Cadenzario*, 1991) o in *cicli* (*Quaderno di strada*, 2003; *12 Madrigali*, 2007), cammini a tappe, racconti sdoppiati nello specchio. Ora *Libro notturno delle voci* tenta ancora una variante dell'ultima categoria. Più movimenti raggruppati, simmetrici ma sconnessi, con disequilibri voluti di scrittura. Pericolosamente oscilliamo fra *camera* e *sinfonia*, tra *solo* e *tutti*.

Fauci. Minacciose. Il demone vuole mangiarti, dicevano ai bambini. In effetti l'Inferno medievale si mostra quasi un pesce gigantesco – una rana pescatrice, non a caso detta *diavolo di mare* – però cavernoso, terrestre; e il dirupo roccioso si spalanca simile a una bocca. Spetta alle pupille dell'irrazionale riflettere queste immagini, esse concertano le paure che ci divorano. Il Padre Tempo divora i figli.

- Dormi? Sento dire una mattina.
- Con un occhio aperto e uno chiuso, rispondo.

E seminando sconcerto: - Potresti considerarmi una Gorgone. Troppo ho consuetudine con le chimere, penso, sono cresciuto nei corridoi meno frequentati di un museo archeologico.

M'affacciavo sulle rovine della guerra, i binari della ferrovia dietro casa si avviavano sommessamente verso l'acqua traslucida del porto.

Abitazioni e fabbriche sopravvissute ai bombardamenti esibivano accigliate sculture d'angolo e fregi sottili: per l'ennesima volta l'oriente trapiantato da noi aveva dato eclettici frutti. Vedevo che tecnologia, civiltà primitive e scienze naturali s'erano dolcemente coniugate, nell'*Art Nouveau*, già relitto delle periferie ora sparite.

Salvatore Sciarrino



Mario Caroli, Salvatore Sciarrino e Marco Angius. Tokyo, 2012
Collezione Salvatore Sciarrino, Fondazione Paul Sacher, Basilea
(per gentile concessione)

Mario Caroli

Allievo di Annamaria Morini a Bologna e di Manuela Wiesler a Vienna, ha iniziato gli studi musicali a quattordici anni. Ventiduenne, vince a Darmstadt il premio internazionale Kranichsteiner Musikpreis e poco dopo si laurea in filosofia con una tesi su *L'Anticristo* di Nietzsche. Artista cosmopolita e poliglotta, Mario Caroli vive da anni a Strasburgo. Tra i principali solisti a livello internazionale, Caroli è musicista libero e impegnato allo stesso tempo, perfettamente a proprio agio nel repertorio contemporaneo – ha interpretato in prima assoluta centinaia di nuove opere, moltissime delle quali scritte per lui, da Kurtág a Saariaho, da Rotaru a Neuwirth, da Dufourt a Hosokawa, da Francesconi a Mantovani a Fedele, da Stroppa a Hurel a Gervasoni e, ovviamente, Sciarrino – quanto apprezzato dalla critica per le illuminanti letture di Bach, Schubert e Debussy. È abitualmente invitato a esibirsi nelle più grandi sale – tra cui la Philharmonie di Berlino e di Colonia, il Concertgebouw di Amsterdam, la Suntory Hall di Tokyo, la Konzerthaus di Vienna, l'Opéra Garnier di Parigi, il Megaron di Atene, l'Harpa di Reykjavik, l'Herkulessaal di Monaco, l'Elbphilharmonie di Amburgo, il Lincoln Center di New York, la Royal Festival Hall di Londra, il Parco della Musica di Roma – con grandi direttori e orchestre come la Philharmonia di Londra, l'Orchestra Filarmonica di Radio France, l'Orchestra Nazionale del Belgio, l'Orchestra Nazionale d'Islanda, la Tokyo Philharmonic, l'Orchestra Nazionale della RAI, le Orchestre delle radio

tedesche SWR e WDR, le Orchestre filarmoniche di Strasburgo e Nizza, la Tokyo Sinfonietta, la Basel Sinfonietta, Les Percussions de Strasbourg, i Neue Vocalsolisten Stuttgart, l'Ensemble Contrechamps di Ginevra. I circa 40 CD incisi fino ad oggi includono, tra l'altro, la quasi totalità delle opere per flauto di Sciarrino, un riferimento assoluto per flautisti, compositori e studiosi. Tra questi CD, due incisioni del concerto *Libro notturno delle voci*, a lui dedicato. Innumerevoli sono le registrazioni effettuate per radio e televisioni in tutto il mondo. Pedagogo tra i più ricercati, oltre a tenere masterclass in tutto il mondo (tra cui la Residenza FROMM all'università di Harvard/Boston), insegna, in Francia e in Germania, all'Accademia Superiore di Musica di Strasburgo e alla Musikhochschule di Friburgo, occupando una delle più prestigiose cattedre di flauto del mondo.

Erina Gambarini

Figlia d'arte, ha iniziato la sua attività artistica a 13 anni al Teatro alla Scala di Milano, come voce bianca, protagonista nell'opera di Britten *Il giro di vite*. Dopo alcuni anni di intensa attività solistica, ha proseguito lo studio del pianoforte con il padre, lo studio del canto, come soprano, con Teresa Stich Randall a Vienna, direzione, interpretazione corale e musica da camera con Marcel Couraud, tecnica vocale e interpretazione con Schmidt-Gaden.

Ha collaborato con la RSI, la RAI, La Fenice di Venezia, il Teatro Sociale di Como, il Teatro Olimpico e Valle di Roma, il Carignano di Torino, il Verdi di Trieste, La Pergola di Firenze, il Teatro Grande di Brescia. Ha inciso numerosi CD per Nuova Era, Carrara e Ricordi. Nel 1989 fonda il gruppo corale Canticum Novum, che in pochi anni si distingue per la qualificata e ricca attività artistica e parallelamente dirige vari gruppi strumentali. Nel 1996 inizia la sua collaborazione con Romano Gandolfi, che nel 1998 la chiama come sua assistente e maestro del coro in occasione della costituzione del Coro Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi, incarico che ricopre tuttora. Ha collaborato con molti direttori d'orchestra, tra i quali Riccardo Chailly, Claudio Abbado, Gianandrea Gavazzeni, Aldo Ceccato, Ettore Gracis, Oleg Caetani, Claus Peter Flor, Christopher Hogwood, Rudolf Barshai, Vladimir Jurovski, Helmuth Rilling, Leonard Slatkin, Neill Marriner, Roger Norrington, Vladimir Fedoseyev, Robert King. Dal 1997 è membro dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo per i suoi meriti artistici.

Marco Angius
(vedi p. 44)

Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano G. Verdi
(vedi p. 61)

19 20

sabato 2 dicembre 2017
ore 19 e ore 21.30
Civico Planetario Ulrico Hoepli

Infinito nero



Quartetto Noûs
Tiziano Baviera, violino
Alberto Franchin, violino
Sara Dambruoso, viola
Tommaso Tesini, violoncello

Approfondimento scientifico di **Fabio Peri**
Luce nera: il fascino dell'oscurità

Georg Friedrich Haas (1953)
Quartetto n. 9 (2016, 40')
Prima esecuzione italiana

in collaborazione con



Milano



Civico Planetario
di Milano "Ulrico Hoepli"

Haas è probabilmente il compositore che, meglio di altri, è riuscito a fare sintesi tra l'eredità dell'avanguardia (il suo linguaggio riprende le micropolifonie di Ligeti, si nutre dello studio dei lavori di Nono, Scelsi, Ivan Vyšnegradskij, Alois Hába) e una dimensione sonora personalissima, visionaria, proiettata nel futuro, che usa le armonie spettrali come una materia drammatica, piena di inquietudini. Quella di Haas è una musica capace di indagare misteri profondi come quello della morte (in molte opere come *Morgen und Abend*, e nella trilogia *Blutbaus/Thomas/Koma*), ma anche di rinnovarsi a ogni nuovo pezzo, di sorprendere sempre l'ascoltatore. In *Vain* (2000), pezzo monumentale, un'ora di musica, concepito come un'illusione della percezione acustica (ispirata agli spazi assurdi di Escher), ha segnato uno spartiacque nella storia della musica, proprio perché ha svelato un nuovo tipo di esperienza di ascolto: i suoi accordi spettrali, le continue metamorfosi, le fluttuazioni di tempo, le accelerazioni e i rallentamenti, sono associati a momenti di buio improvviso, che conferiscono a questa musica qualcosa di enigmatico e insieme sensuale. Gli esperimenti di musica al buio, già avviati nell'opera *Adolf Wölfl* (1981), hanno trovato poi

un esito radicale nel *Quartetto n. 3 „In iij. Noct.“* (2001) che richiede l'intera esecuzione nell'oscurità. I musicisti non solo non possono leggere le loro parti, ma nemmeno guardarsi, devono anzi suonare il più lontano possibile gli uni dagli altri, ad esempio nei quattro angoli di una sala da concerto. In questo quartetto, Haas non ha scritto strutture formali e sviluppi, ma un materiale grezzo, puramente aurale, chiedendo ai musicisti di dargli una forma, che ovviamente cambia a ogni esecuzione. Si tratta di una partitura verbale, dove molti dettagli sono lasciati agli interpreti, che comunicano solo attraverso il suono dei loro strumenti, invitandosi reciprocamente a sviluppare dei processi musicali, e decidendo in totale autonomia quanto a lungo proseguire su una determinata strada. Anche la durata viene dunque decisa durante l'esecuzione, anche se è previsto un tempo minimo di 35 minuti, e alla fine deve comparire una citazione da Gesualdo da Venosa (dai *Responsoria* a sei voci, FERIA V, Resp. VII), che ha suggerito il titolo del pezzo. Haas ricorda così la composizione del *Quartetto n. 3*: «Sembrava una sfida, un esperimento pericoloso, scrivere un pezzo così lungo, che dovesse essere memorizzato

ed eseguito senza alcun segnale visivo o altra forma di comunicazione. Ma ha funzionato». In effetti è diventato uno dei suoi pezzi *cult*, e ci sono ormai diversi quartetti che lo hanno nel loro repertorio. Da allora il compositore austriaco ha usato il buio in altre composizioni: nell'opera *Koma* (2016), ad esempio, accompagna lunghe scene cantate che danno voce ai pensieri della protagonista (una donna in coma, dopo un tragico incidente, forse un tentativo di suicidio, attornata dai familiari che si affannano a parlarle, nel tentativo di risvegliarla), in una dimensione teatrale molto efficace, nettamente contrapposta al vociare dissonante e frammentario degli altri personaggi. Recentemente, Haas ha deciso di scrivere un altro quartetto da eseguire al buio, il *Quartetto n. 9* (2016), «da un lato, per ridurre la comunicazione tra gli interpreti sul piano puramente sonoro, dall'altro per rendere possibile la massima concentrazione nell'esperienza di ascolto. Ascoltare la musica al buio è già di per sé un'esperienza molto speciale, dal punto di vista musicale e forse anche umano». Scritto per l'americano Jack Quartet, è ancora un pezzo molto esteso, di circa 40 minuti, ma questa volta la forma

è definita rigorosamente, e tutti gli elementi musicali e i loro sviluppi sono chiaramente indicati in partitura. Non c'è più il gioco di azione e reazione tra gli strumentisti, ma dei processi dettagliatamente scritti, basati su precise strutture armoniche, pattern melodici (con una complessa scrittura microtonale) e schemi ritmici. Il risultato è un organismo sonoro unico, compitamente risolto nel suo insieme, ottenuto con glissandi lentissimi, che procedono in parallelo, come all'inizio del pezzo, o si incrociano generando effetti sinistri; con grandi armonie spettrali, talvolta compresse nel registro sovracuto, dove creano amalgami stridenti; con un sofisticato gioco di fluttuazioni dinamiche, che genera superfici ipnotiche e galleggianti, o raddensamenti drammatici, o bolle di suono sincronizzate con il respiro dei musicisti; con piccoli elementi melodici microtonali (l'ambito arriva al massimo ai 3/4 di tono) che producono l'effetto di uno sciame di voci; con trame di pizzicati e suoni ribattuti che determinano un'improvvisa increspatura del percorso musicale; con una sezione finale dove tutto il materiale si rapprende su una serie di strani bicordi, suonati con minimi dislivelli di intonazione.

Gianluigi Mattiotti

Quartetto Noûs

Noûs (nùs) in greco antico significa mente, e dunque razionalità, ma anche ispirazione e capacità creativa. Il Quartetto Noûs, formato da quattro giovani musicisti italiani, nasce nel 2011 all'interno del Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano. Il gruppo frequenta l'Accademia "Walter Stauffer" di Cremona nella classe del Quartetto di Cremona, e la Musik-Akademie di Basilea studiando con Rainer Schmidt (Quartetto Hagen); si perfeziona con Aldo Campagnari (Quartetto Prometeo), Hatto Beyerle (Quartetto Alban Berg) e in seguito alla Escuela Superior de Música "Reina Sofia" di Madrid e all'Accademia Musicale Chigiana

di Siena con Günter Pichler (Quartetto Alban Berg). Frequenta attualmente la Musikhochschule di Lubecca nella classe di Heime Müller (Quartetto Artemis). Vincitore di premi in concorsi internazionali ("Luigi Nono" di Venaria Reale nel 2011), nel 2015 si aggiudica il Premio "Piero Farulli", assegnato alla migliore formazione cameristica emergente nell'anno in corso, nell'ambito del XXXIV Premio "Franco Abbiati", il prestigioso riconoscimento della critica musicale italiana; riceve inoltre dal Teatro La Fenice di Venezia il Premio internazionale "Arthur Rubinstein - Una Vita nella Musica". Nel 2015 ha vinto una borsa di studio grazie all'Associazione

"Le Dimore del Quartetto" e alla Associazione Dimore Storiche Italiane. Nello stesso anno ne ha ottenuta un'altra dalla Fundación Albéniz di Madrid. Si esibisce per importanti realtà musicali italiane, tra le quali la Società del Quartetto di Milano, l'Unione Musicale di Torino, gli Amici della Musica di Firenze, Bologna Festival e Musica Insieme di Bologna, l'Associazione Alessandro Scarlatti di Napoli, la Società Veneziana di Concerti, le Settimane Musicali di Stresa. All'estero viene invitato a esibirsi in Germania, Svizzera, Francia, Inghilterra, Spagna, inoltre in Cina e Corea. Nel 2013 è stato quartetto in residenza al Festival Ticino Musica di Lugano.

*Se non ora, quando?
Se non qui, dove?
Se non tu, chi?*

*Questo dice la mia musica
a chi l'ascolta.*

*Dice un incontro e un invito:
apri la mente, prendi coscienza.*

Salvatore Sciarrino

**Catalogo delle opere
di Salvatore Sciarrino**



Sciarrino nella sua casa a Milano,
dietro la scrivania, 1982
Foto di Roberto Masotti
Milano, Archivio Storico Ricordi

- | | | | |
|------|---|------|--|
| 1965 | Minifuga
con alcune licenze (a 3) | 1972 | Grande Sonata da camera
per orchestra
Rondo
per flauto concertante,
archi, due oboi, due corni
Esercizio
per pianoforte
Amore e Psiche
opera in un atto |
| 1966 | Sonata
per due pianoforti | 1973 | Romanza
per viola d'amore e orchestra |
| 1967 | Il Quartetto
per archi | 1974 | Variazioni
per violoncello e orchestra
Due Studi
per violoncello solo |
| 1968 | Aka aka to I, II, III
per soprano e strumenti | 1975 | Sonatina
per violino e pianoforte
Tre notturni brillanti
per viola
Danse
per due violini e viola
Siciliano
per flauto e cembalo
Trio
per pianoforte, violino e violoncello |
| 1969 | 6 Ricercari di Antonio il Verso,
trascrizioni e strumentazioni dal Primo libro
della Musica a due voci (1596)
Musiche per "Orlando furioso"
di Ludovico Ariosto
(Frühlingslieder)
per coro misto
Prélude
pour le piano
Berceuse
per orchestra
2 Mottetti
di Anonimi
elaborazioni per strumenti e voci
[smarrito] | 1976 | Per Mattia
per violino
Toccata
per clavicembalo |
| 1970 | ...da un Divertimento
per dieci strumenti
De o de do
per clavicembalo
Da a da da
per orchestra, frammento
Musiche per "I bei colloqui"
di Aurelio Pes
musiche di scena per coro e suoni elettronici
In memoriam (per Igor Strawinsky)
per due clavicembali | 1977 | Clair de lune
per pianoforte orchestra
Étude de concert
per pianoforte
Sei Capricci
per violino
I Sonata
per pianoforte
Di Zefiro e Pan
poemetto per 10 strumenti a fiato
Quintettino n. 1
per clarinetto e quartetto d'archi |
| 1971 | Arabesque
per due organi da chiesa
(con quattro assistenti)
Implicor
nastro per installazione multimediale [smarrito]
De la nuit
alla candida anima di Federico Chopin,
da giovane, per pianoforte
Sonata da camera
per strumenti
Introduzione e Aria "Ancora il duplice"
per mezzosoprano e orchestra
(da <i>Amore e Psiche</i>) | | Quintettino n. 2
per flauto, oboe, clarinetto,
fagotto e corno
All'aure in una lontananza
per flauto in Sol (o in Do, o flauto basso)
Il paese senz'alba
per orchestra |

	<p>Il paese senza tramonto per orchestra con soprano</p> <p>12 canzoni da battello su melodie veneziane del "700, per soprano e strumenti</p> <p>Canzona da battello per voce e chitarra</p> <p>Berceuse variata per orchestra</p> <p>Attraverso i cancelli per strumenti</p>	<p>Autori vari: Blue Dream. L'età d'oro della canzone scelta, parafrasi, anamorfosi di Sciarrino</p> <p>Anamorfosi per pianoforte</p> <p>Le donne di Trachis Sei pezzi per coro femminile con soliste</p>					
1978	<p>Aspern Singspiel in due atti</p> <p>Kindertotenlied per soprano, tenore in eco e piccola orchestra</p> <p>Due melodie per soprano e pianoforte</p> <p>Musiche per "All'uscita" di Pirandello musiche di scena per voce e orchestra, versione radiofonica</p>	1981	<p>Introduzione all'oscuro per dodici strumenti</p> <p>Canto degli specchi per voce pianoforte</p> <p>Flos, forum, ovvero le trasformazioni della materia sonora per coro e orchestra</p> <p>Efebo con radio per voce e orchestra</p> <p>Musiche per "Lectura Dantis" di Carmelo Bene musiche di scena, per strumenti antichi su nastro magnetico</p> <p>La voce dell'Inferno per nastro magnetico</p> <p>Vanitas. Natura morta in un atto, per voce [mezzosoprano], violoncello e pianoforte</p>	1984	<p>Tre canzoni del XX secolo elaborazioni per flauto e pianoforte da autori vari</p> <p>Hermes per flauto</p> <p>Raffigurar Narciso al fonte per due flauti, due clarinetti e pianoforte</p> <p>Codex purpureus II per archi e pianoforte</p> <p>Lohengrin Azione invisibile per solista, strumenti e voci</p> <p>Centauro marino per clarinetto, violino, viola, violoncello e pianoforte</p> <p>Guillaume de Machaut: "Rose Liz" rondeau per voce e strumenti solisti o orchestra, trasposizione moderna di Salvatore Sciarrino</p>		<p>Il motivo degli oggetti di vetro per 2 flauti e pianoforte</p> <p>III Sonata per pianoforte</p> <p>Sui poemi concentrici I, II, III per solisti e orchestra</p> <p>L'addio a Trachis II "traduzione" per chitarra di Maurizio Pisati, approvata dall'Autore</p>
1979	<p>Che sai, guardiano della notte? per clarinetto concertante e piccola orchestra</p> <p>Ai limiti della notte per viola</p> <p>Un'immagine di Arpocrate per pianoforte e orchestra con coro</p> <p>Aspern Suite per soprano e strumenti</p> <p>Ai limiti della notte trascrizione per violoncello dell'Autore dall'originale per Viola</p>	1982	<p>Melencolia I estrapolazione del nucleo iniziale di <i>Vanitas</i>, per violoncello e pianoforte</p> <p>Cadenze ai Concerti per pianoforte K.467, K.482, K.491, K.503 e K.537 di W.A. Mozart</p> <p>Due nuove melodie per baritono e pianoforte</p> <p>Nox apud Orpheum per due organi e strumenti</p> <p>Let me die before I wake per clarinetto in Si bemolle</p> <p>Autoritratto nella notte per orchestra</p> <p>Lohengrin Melodramma per solista, strumenti e voci</p>	1985	<p>Il tempo con l'obelisco per sei strumenti</p> <p>Come vengono prodotti gli incantesimi? per flauto</p> <p>Canzona di ringraziamento per flauto</p> <p>La navigazione notturna per quattro pianoforti, frammento</p> <p>Lo spazio inverso per ensemble</p> <p>La perfezione di uno spirito sottile per flauto, voce e percussioni aeree</p> <p>Prologo in terra per flauto, clarinetto e quartetto d'archi, dalle musiche di scena per "All'uscita" di Luigi Pirandello, versione filmica (1985)</p> <p>Allegoria della notte per violino e orchestra</p>	1988	<p>Musiche per "La Divina Commedia" musiche di scena, missaggio su nastro magnetico per le 100 puntate telesive (da <i>Sui poemi concentrici</i> I, II e III)</p> <p>Morte di Borromini per orchestra con lettore</p> <p>Brazil (L'epigraphe phénicienne du) elaborazione per 9 strumenti da Ary Barroso</p>
1980	<p>Musiche per "Le Trachinie" di Sofocle musiche di scena per coro femminile e nastro magnetico</p> <p>L'addio a Trachis per arpa</p> <p>D'un faune per flauto in sol e pianoforte</p> <p>Fauno che fischia a un merlo per flauto e arpa</p> <p>La Malinconia per violino e viola</p> <p>Cailles en sarcophage Atti per un museo delle ossessioni. Opera in 3 parti</p> <p>5 scene da Cailles en sarcophage per voce e strumenti</p>	1983	<p>II Sonata per pianoforte</p> <p>Codex purpureus per trio d'archi</p> <p>Morgana Parafrasi di Brazil per flauto</p>	1986	<p>Esplorazione del bianco I per contrabbasso</p> <p>Esplorazione del bianco II per flauto, clarinetto basso, chitarra e violino</p> <p>Appendice alla perfezione per 14 campane</p> <p>Esplorazione del bianco III per batteria jazz</p> <p>Le ragioni delle conchiglie per quintetto</p>	1989	<p>Cadenze ai Concerti per violino K. 207, K. 211, K. 216, K. 218, K. 219, K. 261, K. 261a (269), K. 373, K. 271 di W.A. Mozart</p> <p>Cadenze ai Concerti per flauto K.313, K. 314, K. 315, e per oboe K. 314 (285d) di W.A. Mozart</p> <p>Venere che le Grazie la fioriscono per flauto</p> <p>Il silenzio degli oracoli per quintetto a fiati</p> <p>Gioachino Rossini: Giovanna D'Arco Cantata a voce sola, trascrizione per voce e orchestra</p> <p>L'orizzonte luminoso di Aton per flauto</p> <p>Lettura da lontano frammento per contrabbasso e orchestra</p> <p>Fra i testi dedicati alle nubi per flauto</p>
				1987	<p>Tutti i miraggi delle acque per coro misto</p> <p>Trio n. 2 per pianoforte, violino e violoncello</p>	1990	<p>Variazione su uno spazio ricurvo per pianoforte</p> <p>Fermate e fioriture per <i>Le nozze di Figaro</i>, <i>Don Giovanni</i> e <i>Così fan tutte</i> di W.A. Mozart</p> <p>Due Arie marine per mezzosoprano e suoni di sintesi in tempo reale</p> <p>Perseo e Andromeda Opera in un atto</p> <p>Canzone di benvenuto per soprano e 2 violoncelli</p>

1991	<p>Perduto in una città d'acque per pianoforte</p> <p>Morte a Venezia studi sullo spessore lineare, balletto in due atti su musiche di J. S. Bach</p> <p>Nove Canzoni del XX secolo elaborazioni da autori vari, per voce e orchestra</p> <p>Cadenze per i Concerti per pianoforte K.466, K.467, K.482, K.491, K.503 e K.537 di W.A. Mozart</p> <p>Cadenzario per orchestra con solisti</p>	1996	<p>L'immaginazione a se stessa per coro e orchestra</p>	2004	<p>Lohengrin 2 disegno per un giardino sonoro</p> <p>Scena di vento tre pezzi per strumenti</p> <p>Il legno e la parola per marimbone e campana</p> <p>Il suono e il tacere per orchestra</p>		
1992	<p>Sei quartetti brevi (I, III/VI) per quartetto d'archi</p> <p>Frammento e Adagio per flauto e orchestra</p> <p>IV Sonata per pianoforte</p>	1997	<p>Muro d'orizzonte per flauto in Sol, corno inglese e clarinetto basso in Sib</p> <p>Il cerchio tagliato dei suoni per 4 flauti solisti e 100 flauti migranti</p> <p>I fuochi oltre la ragione per orchestra</p> <p>La bocca, i piedi, il suono per 4 sassofoni solisti e 100 sassofoni in movimento</p> <p>Polveri laterali per pianoforte</p> <p>Due risvegli e il vento per soprano e strumenti</p> <p>Quattro intermezzi Suite per ensemble (per <i>Luci mie traditrici</i>)</p>	2000	<p>Esercizi di tre stili altre elaborazioni da Domenico Scarlatti per quartetto d'archi</p> <p>Immagine fenicia per flauto amplificato</p> <p>Studi per l'intonazione del mare per contraltino, 4 flauti solisti, 4 sax solisti, percussioni, orchestra di 100 flauti, orchestra di 100 sax</p> <p>Il clima dopo Harry Partch per pianoforte e orchestra</p> <p>Il giornale della necropoli per fisarmonica e orchestra</p> <p>Lettera degli antipodi portata dal vento per flauto aperto in Do</p>	2005	<p>Vento d'ombra per ensemble da camera</p> <p>Archeologia del telefono concertante per 13 strumenti</p> <p>Storie di altre storie per fisarmonica e orchestra</p> <p>Shadow of sound per orchestra</p>
1993	<p>Fermata e Cadenza per il concerto in Re maggiore per flauto e orchestra di Luigi Boccherini</p> <p>Johann Sebastian Bach: Toccatà e fuga in re min. BWV 565 elaborazione per flauto solo</p> <p>Musiche per il "Paradiso" di Dante 1. Alfabeto oscuro 2. L'invenzione della trasparenza 3. Postille musiche di scena per soli e orchestra</p> <p>Addio case del vento per flauto</p> <p>Mozart a 9 anni elaborazioni per orchestra d'epoca</p>	1998	<p>Luci mie traditrici opera in due atti</p> <p>Waiting for the wind per voce e gamelan giavanese</p> <p>Infinito nero estasi in un atto per voce e otto strumenti</p> <p>Le voci sottovetro elaborazioni da Carlo Gesualdo da Venosa per voce ed ensemble</p> <p>Vagabonde blu per fisarmonica</p> <p>Pagine elaborazioni da concerto per quartetto di sassofoni</p> <p>Canzoniere da Scarlatti elaborazioni da concerto per quartetto di sax</p>	2001	<p>Responsorio delle tenebre a 6 voci</p> <p>Due notturni crudeli per pianoforte</p> <p>2 Arie notturne dal campo da Alessandro Scarlatti, per voce accompagnata dal quartetto ad opera di Salvatore Sciarrino</p> <p>In nomine nominis alcune autosomiglianze per otto esecutori</p>	2006	<p>Da gelo a gelo 100 scene con 65 poesie</p> <p>Tre duetti con l'eco per flauto, fagotto, viola</p> <p>Dita unite a quattro mani per pianoforte a 4 mani</p> <p>Le stagioni artificiali per violino e strumenti</p>
1994	<p>L'alibi della parola a 4 voci</p> <p>V Sonata con 5 finali diversi per pianoforte</p> <p>Nom des Airs per live electronics</p> <p>W. A. Mozart: Adagio KV 356 (617a) elaborazione per strumenti</p> <p>Medioevo presente elaborazioni per strumenti e voce</p>	1999	<p>Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria Musica per l'Opera dei Pupi</p> <p>Cantare con silenzio per 6 voci, flauto, percussioni e risonanze elettroniche</p> <p>L'orologio di Bergson per flauto</p> <p>Morte tamburo per flauto e acustica asciutta</p> <p>3 Canti senza pietre a 7 voci</p>	2002	<p>Macbeth tre atti senza nome (da Shakespeare)</p> <p>La perfidia intermezzo per archi</p> <p>Altre schegge di canto per clarinetto e orchestra</p> <p>Cavatina e i gridi per sestetto d'archi</p>	2007	<p>4 Adagi per flauto dolce e orchestra</p> <p>12 Madrigali per 8 (o 7) cantanti</p>
1995	<p>Nuvolarlo per voce, flauto, tromba, percussioni e due viole</p> <p>Omaggio a Burri per tre strumenti [violino, flauto in Sol e clarinetto basso]</p> <p>Soffio e forma per orchestra</p>			2003	<p>Allegro KV 15 di W. A. Mozart dal Londoner Skizzenbuch, n. 21 elaborazione di Salvatore Sciarrino</p> <p>Due smarrimenti per soprano e 8 strumenti</p> <p>Graffito sul mare per trio e orchestra</p> <p>Sestetto per archi in tre movimenti</p> <p>Quaderno di strada 12 canti e un proverbio per baritono e strumenti</p>	2008	<p>Quartetto n. 8 per archi</p> <p>La porta della legge quasi un monologo circolare opera in un atto</p> <p>Il giardino di Sara per soprano e strumenti</p>
				2009	<p>Adagio adattamento dalla Sonata BWV 1029 di J. S. Bach</p> <p>Capriccio di una corda per violino</p> <p>L'altro giardino per voce e 8 strumenti</p> <p>Libro notturno delle voci per flauto e orchestra</p> <p>Fra sé Capriccio per violino</p>	2010	<p>Adagio di Mozart adattamento per 6 strumenti</p> <p>Superflumina opera in un atto</p> <p>Fanofania per ensemble</p>

- 2011 **Cantiere del poema**
per soprano e dieci strumenti
Senza sale d'aspetto
per voce femminile e orchestra
Carnaval
a 5 voci, solo di pianoforte e 10 esecutori
- 2012 **L'ideale lucente e le pagine rubate**
per archi
Ombre nel mattino di Piero (Quartetto n. 9)
per quartetto d'archi
Perturbazione in arrivo nel settore trombe
per corno e orchestra
- 2013 **Giorno velato presso il lago nero**
per violino e orchestra
Gesualdo senza parole
per ensemble
- 2014 **L'imprecisa macchina del tempo**
tre tempi per coro e orchestra da camera
L'esercizio della stravaganza
studi per quartetto d'archi
da Domenico Scarlatti
Dialoghi sull'ultima corda
per due violoncelli
Autostrada prima di Babilonia
per flauto
- 2015 **Il pomeriggio di un allarme al parcheggio**
per flauto a testata mobile
La nuova Euridice secondo Rilke
per soprano e orchestra
Diverbio fra mottetti, con due sogni
per coro e quartetto di sax su testi di Leopardi,
venditori ambulanti, Emily Dickinson,
Salvatore Sciarrino
Sposalizio
elaborazione per orchestra da Franz Liszt
Quando ci risvegliamo
per orchestra
Trovare un equilibrio, è necessario?
per flauto in sole e quartetto d'archi
Come se un amico
canzone, da Chopin
per voce e orchestra
- 2016 **Immagina il deserto**
per voce e strumenti
n. 1 *Immagina*
n. 2 *Deux épigraphes*
n. 3 *Cosa resta*
n. 4 *Lettera di Guido Cagnacci*
Un capitolo mancante
per flauto solo
- 2017 **Ti vedo, ti sento, mi perdo**
opera in due atti
Il sogno di Stradella
per pianoforte e strumenti
Cresce veloce un cristallo
per flauto e risuonatori naturali
Passionis fragmenta
per soprano, flauto, viola, violoncello, organo

Indice

- 14 **L'eco delle voci**
di Cecilia Balestra
- 16 **Nota su Salvatore Sciarrino**
di Marco Mazzolini
- 18 **Buon compleanno Maestro**
di Enzo Restagno
- 26 **Salvatore Sciarrino – il segno e il suono**
di Angela Ida De Benedictis e Gabriele Dotto
- 29 **Programma generale**
- 41 **Concerti n. 1/2**
Testi di Salvatore Sciarrino
- 49 **Concerto n. 3**
Testi di Paolo Petazzi e Salvatore Sciarrino
- 59 **laVerdi festeggia**
Testo di Adriano Guarnieri
- 63 **Concerti n. 4/5**
Testi di Gianluigi Mattiotti, /nu/thing
- 71 **Concerto n. 6**
Testo di Gianluigi Mattiotti
- 77 **Concerto n. 7**
Testo di Gianluigi Mattiotti
- 83 **Spettacolo n. 8**
Testi di Ruggero Laganà, Sonia Grandis
Libretto di *Satyricon*
- 93 **Concerto n. 9**
Testo di Giorgio Pestelli
- 97 **L'eco delle voci.**
Incontro con Sciarrino, Gifuni, Del Corno e Mattiotti
- 99 **Concerti n. 10/11**
Testo di Laurent Feneyrou
- 105 **Concerto n. 12**
Testi di Gianluigi Mattiotti, Salvatore Sciarrino
- 117 **Ti vedo, ti sento, mi perdo**
Testo di Salvatore Sciarrino
- 123 **Concerto n. 13**
Testo di Gianluigi Mattiotti
- 129 **Concerto n. 14**
Testo a cura di San Fedele Musica
- 133 **Concerto n. 15**
Testi di Gianluigi Mattiotti, Salvatore Sciarrino
- 141 **Concerti n. 16/17**
Testi di Gianluigi Mattiotti, Stefano Gervasoni, Salvatore Sciarrino
- 153 **Giornata Gentilucci**
Testo di Maddalena Novati
- 157 **Concerti n. 18/21**
Testi di Gianluigi Mattiotti, Salvatore Sciarrino
- 163 **Concerti n. 19/20**
Testo di Gianluigi Mattiotti
- 167 **Catalogo delle opere
di Salvatore Sciarrino**

Le fotografie, i diagrammi e i manoscritti alle pagine 12-13, 97, 98, 108-109, 114-115, 116 e 168 sono esposti nella mostra *Salvatore Sciarrino – il segno e il suono* (Palazzo Reale, Sala dei Ministri, dal 23/10 al 3/12/2017) a cura di Angela Ida De Benedictis (Fondazione Paul Sacher, Basilea) e Gabriele Dotto (Archivio Storico Ricordi, Milano), promossa da Comune di Milano – Palazzo Reale e Archivio Storico Ricordi, in collaborazione con Paul Sacher Stiftung, Milano Musica e Teatro alla Scala.

Edizioni del Teatro alla Scala
Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala
Direttore editoriale
Franco Pulcini

Il volume *Salvatore Sciarrino. L'eco delle voci*
è a cura di
Cecilia Balestra
Delia De Matteis
Marco Mazzolini

Redazione
Anna Paniale
Giancarlo Di Marco

Progetto grafico
Studio Cerri & Associati
con *Andrea Puppa*

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



Fondazione Cariplo fa filantropia con la passione per l'arte,
la cultura, la ricerca scientifica, il sociale e l'ambiente.

Oggi è concentrata sul sostegno ai **giovani**,
al **welfare di comunità** e al **benessere delle persone**,
realizzando progetti insieme alle organizzazioni non profit.

Dal '91 ad oggi la Fondazione ha sostenuto
oltre 30 mila iniziative donando 2,8 miliardi di euro.

#conFondazioneCariplo



fondazione
cariplo

www.fondazionecariplo.it

LA
FRANCIA
in
SCENA

SAISON
ARTISTIQUE
DE L'INSTITUT
FRANÇAIS
D'ITALIE

UN VIAGGIO INEDITO NELLA CREAZIONE ARTISTICA FRANCESE

OLTRE 70 SPETTACOLI, 5 MOSTRE D'ARTE CONTEMPORANEA TRA ROMA, MILANO E IL PADIGLIONE FRANCESE ALLA BIENNALE DI VENEZIA, 10 INCONTRI CON GLI OPERATORI NAZIONALI ED EUROPEI PER UN TOTALE DI 170 DATE - QUASI TUTTE PRIME IN ITALIA - IN 36 CITTÀ ITALIANE PER 6 MESI, DAL 23 MAGGIO AL 6 DICEMBRE 2017. UN'ECCELLENTISSIMA OCCASIONE PER CONOSCERE LA STRAORDINARIA VITALITÀ ARTISTICA FRANCESE.

WWW.INSTITUTFRANCAIS.IT

Un'operazione



INSTITUT
FRANÇAIS
ITALIA

Con il sostegno

INSTITUT
FRANÇAIS



NUMERO
VITALI
CONCORDIA
FRANCO-ITALIANA
PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA

Sponsor



FOTO © G. HANNINEN



FILARMONICA DELLA SCALA

STAGIONE DI CONCERTI 2017/2018 TEATRO ALLA SCALA

Lunedì 6 novembre 2017
Inaugurazione
Riccardo Chailly
Čajkovskij | Šostakovič | Stravinskij

Lunedì 22 gennaio 2018
Riccardo Chailly
Benjamin Grosvenor, pianoforte
Grieg | Čajkovskij

Lunedì 5 febbraio 2018
Myung-whun Chung
Leonidas Kavakos, violino
Brahms

Lunedì 19 febbraio 2018
Valery Gergiev
Nelson Freire, pianoforte
Brahms | Čajkovskij

Lunedì 19 marzo 2018
Daniele Gatti
Hindemith | Bruckner

Lunedì 26 marzo 2018
Yuri Temirkanov
Seong-Jin Cho, pianoforte
Rachmaninov | Čajkovskij

Lunedì 9 aprile 2018
Fabio Luisi
Luca Pisaroni, basso baritono
Webern | Schubert | Schönberg

Lunedì 16 aprile 2018
Musica Aeterna
Teodor Currentzis
Alexander Melnikov, pianoforte
Mozart | Beethoven

Lunedì 21 maggio 2018
Daniel Harding
Daniil Trifonov, pianoforte
Prokof'ev | Beethoven

Domenica 23 settembre 2018
John Axelrod
Swingle Singers
Berio | Bernstein

MAIN PARTNER



Abbonamenti biglietteria@filarmonica.it - 02 72023671 www.filarmonica.it

“La musica esprime ciò che non può essere detto
e su cui è impossibile rimanere in silenzio”

Victor-Marie Hugo



CLASSICA HD
MUSICA PER
I TUOI OCCHI

Solo su
CLASSICA HD sky Canale 138

laVerdi **FESTEGGIA** il '900 ITALIANO

Venerdì 27 Ottobre 2017 ore 20.00

ADRIANO GUARNIERI 70° Anniversario della nascita

Schubert *Sinfonia n. 4 in Do minore D 417 Tragica*

Guarnieri *Live Symphony n. 5*

Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi
Direttore **Pietro Borgonovo**

Sabato 18 Novembre ore 20.30

FIRENZO CARPI Nel 20° Anniversario della morte
In collaborazione con Piccolo Teatro di Milano Teatro d'Europa

CARPI *La Tempesta Suite - Piccolo Teatro Suite - Goldoni Suite*

Mio Dio come sono caduta in basso Suite

Cirano Suite - Le avventure di Pinocchio Suite

PICCOLO 1845-2015 70 ANNI DI TEATRO
Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi
Direttore **Giuseppe Grazioli**

Venerdì 1 Dicembre 2017 ore 20.00 - Domenica 3 Dicembre 2017 ore 16.00

In coproduzione con Milano Musica

SALVATORE SCIARRINO 70° Anniversario della Nascita

Ravel *La Valse*

Sciarrino *Libro notturno delle voci*

Debussy *Nocturnes*

Ravel *Boléro*

MILANO MUSICA
Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi
Flauto **Mario Caroli** - Maestro del Coro **Erina Gambarini**
Direttore **Marco Angius**

Martedì 6 Febbraio 2018 ore 20.30

Castiglioni *Morceaux Lyriques*

Melchiorre *Inventario (prima esecuzione)*

Scelsi *Quattro Pezzi per orchestra (ciascuno su una nota sola)*
(30° Anniversario della morte)

Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi
Oboe **Omar Zoboli**
Direttore **Francesco Bossaglia**

Martedì 20 Marzo 2018 ore 20.30

Castiglioni *La Buranella*

Castelnuovo-Tedesco *Concerto per pianoforte n. 1 in Sol maggiore*
(50° Anniversario della morte)

Respighi *Gli Uccelli*

Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi
Pianoforte **Alessandro Marangoni**
Direttore **Giuseppe Grazioli**




Auditorium
Fondazione Cariplo

**INFO E
BIGLIETTERIA**

**Auditorium di Milano
Fondazione Cariplo**
Largo Gustav Mahler
martedì/domenica 10/19
tel. 02.83.389.401/402

www.laverdi.org

PROGETTO MUSICA

12ª EDIZIONE
MAGGIO 2018

BÉLA BARTÓK
CONTRASTI

per clarinetto violino e pianoforte

ZENO BALDI

NUOVA COMMISSIONE

FONDAZIONE SPINOLA BANNA PER L'ARTE

per soprano e ensemble

HANKYEOL YOON

NUOVA COMMISSIONE

FONDAZIONE SPINOLA BANNA PER L'ARTE

per soprano e ensemble

UNSUK CHIN

AKROSTICHON-WORTSPIEL

Seven scenes from fairy-tales per soprano e ensemble

LJUBA BERGAMELLI

Soprano

MDI ENSEMBLE

MICHELE GAMBA

Direttore

FONDAZIONE SPINOLA
BANNA PER L'ARTE



Frazione Banna - 10046 Poirino / Tel. (+39) 011 943 0540

info@fondazione-spinola-bannaperlarte.org | www.fondazione-spinola-bannaperlarte.org

26° Festival Milano Musica

L'Eco delle VOCI

**SALVATORE
SCIARRINO**

Studi per l'intonazione del mare

Sei quartetti brevi

L'opera per flauto

Morte di Borromini

Centauro marino

Omaggio a Burri

Quartetto n.7

LUIGI NONO

Guai ai gelidi mostri

BRUNO MADERNA

Satyricon

ARMANDO GENTILUCCI

Al telaio del tempo

Gesti e risonanze

Le trame di un labirinto

MAURO LANZA

The 1987 Max Headroom Broadcast Incident

GEORG FRIEDRICH HAAS

String quartet no. 9

art: gianluca.bottazzo@gmail.com


UNIVERSAL
MUSIC
PUBLISHING CLASSICAL

CASA RICORDI
Casa fondata nel 1808

LA GRANDE MUSICA È PER TUTTI!



Un anno di Amadeus a soli 68 euro



don't miss!



non perdere questa occasione abbonati oggi

Acquista il tuo abbonamento (12 numeri + 24 cd) su www.amadeusonline.net utilizzando il **codice promozionale**

EVENTI2017

SALVATORE SCIARRINO AT 70

Come se un amico
Rovigo, Teatro Sociale 9/5/2017

Cosa resta
Monaco, Herkulessaal 6/7/2017
Parigi, Festival d'Automne 16/10/2017
Milano Musica, Teatro Elfo Puccini 30/10/2017

Il sogno di Stradella
Saint Paul, Ordway Concert Hall 22/9/2017
Parigi, Festival d'Automne 19/10/2017
Cleveland, Severance Hall 30/11/2017

La nuova Euridice secondo Rilke
Amburgo, Elbphilharmonie 29/9/2017
New York, Carnegie Hall 21/10/2017
Milano Musica, Teatro alla Scala 22/10/2017

Distendi la fronte
Basilea, Gare du Nord 19/10/2017

Sposalizio
Londra, Barbican Centre 26/10/2017

Superflumina
Palermo, Teatro Massimo 3/11/2017

Ti vedo, ti sento, mi perdo
Milano, Teatro alla Scala 14-27/11/2017

Libro notturno delle voci
Milano Musica, Auditorium 1/12/2017

Laura Aikin, Jake Arditti, Quartetto Arditti, Jonathan Biss, Mario Caroli, Valentina Coladonato, Sonia Grané, Barbara Hannigan, Otto Katzmeier, Anna Radziejewska, Sébastien Vichard, Charles Workman, Cristina Zavalloni, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Cleveland Orchestra, Ensemble intercontemporain, London Symphony Orchestra, NDR Elbphilharmonie Orchester, Orchestra e Coro del Teatro Massimo di Palermo, Orchestra Filarmonica della Scala, Orchestra di Padova e del Veneto, Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi, Orchestra del Teatro alla Scala, Saint Paul Chamber Orchestra, Schola Cantorum Basiliensis, Marco Angius, Tito Ceccherini, Juerg Hennenberger, Fabio Luisi, Antonio Pappano, Maxime Pascal, Matthias Pintscher, David Zinman

Rai Com
EDIZIONI MUSICALI





if
you
think
the show
think
italiafestival
since
1987

italiafestival.it



26° FESTIVAL DI MILANO MUSICA Percorsi di musica d'oggi



Stefano Gervasoni

Di dolci aspre catene

Quattro madrigali a cinque voci su testi di Torquato Tasso

The Triple Foole

Quattro madrigali a cinque voci su testi di John Donne

Teatro Gerolamo

sabato 25 novembre
Exaudi Vocal 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

Clicca!

Chi siamo? Dove andiamo? Quanto costa?

*Divertirsi
è giusta*

Facci like   

zero.eu

Milano Musica
proud supporter of



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.

info@musicfund.eu
costruireconlamusica@milanomusica.org

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



C.N.A. Impresensibile
Associazione di Promozione Sociale



VALLE DELL'ACATE
Vini di Sicilia

www.musicfund.eu - www.milanomusica.org/musicfund

Costruire con la musica

Progetto di raccolta di strumenti destinati alle scuole di musica in Medio Oriente, Haiti e Africa e al Sistema Orchestre Giovanili in Lombardia.

Hai uno strumento musicale che non usi?

Regalalo alle scuole di musica nei paesi in via di sviluppo e in Italia. Gli strumenti, utilizzabili e possibilmente in buono stato, possono essere consegnati su appuntamento.

Per maggiori informazioni:
costruireconlamusica@milanomusica.org
info@sistemalombardia.eu



Dal 2010 Milano Musica è partner in Italia di Music Fund, organizzazione riconosciuta dalla Commissione Europea come “Best Practice in Culture and Development” (www.musicfund.eu) che dal 2005 raccoglie strumenti musicali e promuove la formazione di esperti in liuteria e riparazione di strumenti nei paesi in via di sviluppo e nelle zone di conflitto. Dal 2011 le attività si sono mosse su questi due assi di intervento, con notevole successo: già nel primo anno di raccolta, oltre 700 strumenti sono stati donati a Music Fund e al Sistema Orchestre Giovanili in Lombardia, innovativo progetto di integrazione sociale basato sulla musica d'insieme (www.sistemalombardia.eu); le iniziative di formazione professionale e sviluppo di competenze, in Haiti e Mozambico, si sono concretizzate in workshop locali e tirocini formativi in Italia.

Si ringrazia Intesa Sanpaolo per il contributo concesso tramite il Fondo di Beneficenza opere sociali e culturali

Con il particolare sostegno di



Milano Musica è partner per l'Italia di



Valle dell'Acate Sette terre per sette vini



*'Messages in a bottle'
Raggiungono le persone meglio delle parole*



VALLE DELL'ACATE

Contrada Bidini - 97011 Acate (Rg) - ITALIA
www.valledellacate.it • info@valledellacate.it
[S valle.dellacate](https://www.facebook.com/valle.dellacate) [f pages/Valle-dellAcate](https://www.facebook.com/pages/Valle-dellAcate) [VdaWinery](https://www.instagram.com/VdaWinery)

Finito di stampare nel mese di settembre 2017
presso Pinelli Printing Srl

© Copyright 2017, Teatro alla Scala

Prezzo del volume € 10,00 (IVA inclusa)