

31° FESTIVAL MILANO MUSICA
PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

7 MAGGIO - 11 GIUGNO
2022

SUONI D'OMBRA

Orfeo, Euridice, Hermes

**MILANO
MUSICA**
ASSOCIAZIONE PER LA
MUSICA CONTEMPORANEA



TEATRO ALLA SCALA




Disegno a china di György Kurtág, anni '70
(277 x 192 mm). Fondazione Paul Sacher, Basilea



sponsor istituzionale del
31° Festival Milano Musica

INTESA  SANPAOLO

GALLERIE D'ITALIA

Un museo. Quattro sedi.

Milano | Napoli | Torino | Vicenza

Dove la cultura è dialogo
tra arte e società.



31° Festival Milano Musica

Percorsi di musica d'oggi 2022
7 maggio – 11 giugno 2022

SUONI D'OMBRA

Orfeo, Euridice, Hermes

**concerti sinfonici e cameristici
musica elettronica e video
teatro musicale**

Teatro alla Scala
Auditorium di Milano
Auditorium San Fedele
Chiesa di San Marco
Conservatorio G. Verdi di Milano
Fabbrica del Vapore
MEET Digital Culture Center
Palazzo Reale
Pirelli HangarBicocca
Santeria Toscana 31
Teatro Elfo Puccini

**10 prime esecuzioni assolute e 16 prime in Italia
includo 3 commissioni e 6 co-commissioni di Milano Musica**

Thomas Adès
Carmine Emanuele Cella
Stefano Gervasoni
Sofija Gubajdulina
Yair Klartag
Helmut Lachenmann
Alvin Lucier
Michelangelo Lupone
Witold Lutosławski
Sarah Nemtsov
Sergej Newski
Arvo Pärt
Filippo Perocco
Stefano Pierini
Alberto Posadas
Rebecca Saunders
Salvatore Sciarrino
Martin Smolka
Lisa Streich
Fabio Vacchi
Anna Zaradny

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

Rai Radio 3

Il 31° Festival Milano Musica è realizzato da



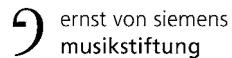
in collaborazione con



con il sostegno di



sponsor istituzionale



e in collaborazione con



media partner



partner tecnico

audio sistemi – Milano

Il Festival Milano Musica è membro di



Milano Musica

Associazione per la musica contemporanea
fondata da Luciana Pestalozza

Soci fondatori	Soci onorari	Paolo Martelli Presidente Onorario	Direttrice Cecilia Balestra	Soci sostenitori	Soci ordinari		
Rosellina Archinto DUILIO COURIR Antonio Magnocavallo Paolo Martelli Patrice Martinet Sergio Marzorati Francesco Micheli Luciana Pestalozza Giuseppe Russo	Giuseppe Sala Sindaco di Milano Dominique Meyer Sovrintendente e Direttore artistico del Teatro alla Scala Enrico Motta Direttore RAI Centro di Produzione di Milano Cristina Frosini Direttore del Conservatorio "G. Verdi" di Milano Salvatore Accardo Alfred Brendel Riccardo Chailly Hugues Dufourt Luca Francesconi György Kurtág Helmut Lachenmann Giacomo Manzoni Maurizio Pollini Salvatore Sciarrino	Consiglio direttivo Rosellina Archinto Presidente Mimma Guastoni Vicepresidente Paolo Lazzati Vicepresidente Paolo Biscottini Antonio Calabrò Ralph Fassey Giovanni Iudica Dominique Meyer Francesco Micheli Enrico Motta Federico Spinola	Consulente Artistico Marco Mazzolini Comitato Artistico Mauro Bonifacio Gianmario Borio Marco Mazzolini Dominique Meyer Paolo Petazzi Capo Ufficio Stampa del Teatro alla Scala Paolo Besana Organizzazione e produzione Massimiliano Maccabruni Iolanda Tambellini Amministrazione e sviluppo Stella Crapanzano Lorenzo Guajana Comunicazione e promozione Anna Leonardi Antonietta Magli Educational Giuseppe Califano Biglietteria e relazioni con il pubblico Lorenzo Guajana	Luisa Acerbi Marzio Giuseppe Armanini Alighiera Azzini Maria Baccalini Cecilia Balestra Francesco Barcella Anna Carla Bassetti Giovanni Battistini Corrado Bonacasa Laura Bosio Riccardo Brambilla Simone Brero Patrizia Brighi Giovanni Carosotti Guido Casati Ruggero Cassata Anna Crespi Clara Dell'Acqua Enrica De Pirro Luisa Donzelli Monica Errico Silvia Facchini Giuseppe Faina Daniela Ferrari Donata Ferrari Alberto Ferré Letizia Ferré Aldo Fiacco Fondazione Antonio Carlo Monzino Alessio Fornasetti Laura Giannelli Tullia Gianoncelli Lorenzo Giubileo Giovanni Iudica Lorenza Sibilìa Iudica Enrico Lainati Paolo Lazzati Giovanna Le Cardinal Maria Majno Margherita Majno Fabio Malcovati Marilù Martelli	Paolo Martelli Maria Elisabetta Meneghello Annarosa Meoni Renato Meregalli Chiara Merzagora Gianfranco Messina Valerio Miotti Anna Rachele Nardella Markus Ophälders Furio Pace Marco Pace Matteo Pace Sargenti Nicola Pace Maurizio Pedoja Carlo Penzo Lia Penzo Giulio Pestalozza Paolo Petazzi Fabio Pineider Francesca Pola Giuseppe Polimeni Anna Maria Ausilia Rastelli Luigi Riboldi Antonio Luigi Roberto Daria Salvo Simonetta Sapegno Ilia Semeia Luciano Severini Orsola Ricciardi Spinola Gianluca Spinola Maria Desirée Tinelli di Gorla Mario Varaldo	Carlo Ajmar Laura Ajmar Annie Alemani Mario Amonte Giovanna Arienti Maria Luisa Arienti Marco Barzacchi Roberta Beltrame Barbara Bianchini Andrea Biglia Romano Boccolari Franco Bulega Sergio Canapini Candida Caprile Eliana Carbone Alfredo Cristanini Maria Isabella De Carli Andrea Dell'Oro Anna Fabbris Paola Forti Giuseppe Genazzini Elisa Guagenti Mara Gualdoni Ermanno Guarneri Gabriele Guarneri Donatella Gulli Valentina Sophie Kaufman Valeria Lapi Marmo Gianpiero Lauriola Maria Fortunata Lo Moro Alberto Maffi Irene Maffi Tiziana Magliocchetti Beatrice Marangoni Massimo Marchi Alessandro Melchiorre Franco Merlo Bruno Dorian Milone Ines Mosconi Antonino Motta	Anna Munarin Guadagnino Piergiorgio Nicolazzini Stefano Pacifici Annamaria Piazza Elena Plebani Giuseppe Prato Francesco Procopio Annibale Rebaudengo Paolo Rota Franca Sacchi Marialuisa Sangalli Renata Sarfati Maria Teresa Sassone Marisa Semprini Marina Vaccarini Franca Vannotti Ivano Vassena Itala Vivan Bianca Maria Zedda Anna Zerbinati

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

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

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

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

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

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

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

Codice fiscale o p. IVA del mecenate

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

Fondo per la Nuova Musica
dedicato a Luciana Abbado Pestalozza

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

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

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

Fondatori di Diritto



Stato Italiano



Regione Lombardia



Fondatori Pubblici Permanenti



Città
metropolitana
di Milano



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
MONZABRIANZA
LODI

Fondatori Permanenti



Fondazione
CARIPLO

TUTTE SEZZUARE. MURFICE DONARE. 1861



PIRELLI



eni



FININVEST



GENERALI



enel



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCA POPOLARE DI MILANO



Telefonica



TOD'S



Allianz



ESSELUNGA

Fondatori Sostenitori



INTESA SANPAOLO



a2a



BMW



LUXOTTICA



EDISON



GIORGIO ARMANI

Fondatori Emeriti



MILANO ALLA SCALA
fondazione di diritto privato



ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

Consiglieri

Giovanni Bazoli
Maite Carpio Bulgari
Giacomo Campora
Nazzareno Carusi
Claudio Descalzi
Alberto Meomartini
Dominique Meyer
Francesco Micheli
Aldo Poli

Dominique Meyer

Sovrintendente e Direttore artistico

Riccardo Chailly

Direttore musicale

Manuel Legris

Direttore del Corpo di Ballo

Alberto Malazzi

Direttore del Coro

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente

Tammaro Maiello

Membri effettivi

Pasqualino Castaldi
Fabio Giuliani

Nulla si edifica sulla pietra, tutto sulla sabbia, ma noi dobbiamo edificare come se la sabbia fosse pietra.

Jorge Luis Borges, *Elogio dell'ombra*

Le ultime edizioni, *Caminantes* nel 2020 e *D'un comune sentire* nel 2021, ci hanno tenuti vicini in un legame di fiducia e di sguardo rivolto al futuro.

Oggi, Milano Musica e il Teatro alla Scala, insieme agli artisti ospiti, dedicano i concerti alla pace e ai valori democratici di umanità, fratellanza e solidarietà tra i popoli, destinando come gesto concreto il 10% degli incassi di tutto il Festival al Fondo #MilanoAiutaUcraina promosso da Fondazione di Comunità Milano onlus.

A partire da questa edizione, e per il futuro – grazie alla solidarietà attiva di Intesa Sanpaolo e di tutte le istituzioni pubbliche e private e i partner coinvolti, a partire dal Teatro alla Scala – il festival torna a svolgersi tra maggio e giugno. Il percorso di cambiamento iniziato nel marzo 2020 pare giunto a compimento. Sono ampie e solide le collaborazioni con e per la città di Milano e a livello internazionale.

Il nuovo logo, curato da Bruno Stucchi, include un disegno di György Kurtág gentilmente concesso dal compositore a cui Milano Musica ha dedicato due edizioni, nel 1998 e recentemente nel 2018, in occasione della prima assoluta scaligera di *Fin de partie*. È un modo per sentirsi guidati dal suo gesto creativo, profondamente etico, antidogmatico e rigorosamente libero.

Suoni d'ombra. Orfeo Euridice Hermes: il programma, ideato con Marco Mazzolini, riunisce compositori e compositrici di diverse generazioni, attivi e riconosciuti a livello internazionale, e si inaugura con due giorni di concerti per festeggiare i vent'anni di mdi ensemble. Il titolo del Festival era stato pensato quando ancora non erano in corso le tragedie che lo rendono terribilmente attuale, e trova spiegazione nel carattere di diversi lavori in programma. L'allusione al mito di Orfeo è dovuta alla presenza di letture lontane dalla tradizione classica, che mettono in primo piano il punto di vista di Euridice: l'opera in miniatura, senza azione, *So you... (Hermes, Orpheus, Eurydice)* di Alvin Lucier, grande sperimentatore di suoni recentemente scomparso, e il teatro musicale di *Eurydice* di Dmitri Kourliandski. Il mito torna trasfigurato in *Orpheus Falling* di Sarah Nemtsov e in *Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée* di Bernard Parmegiani.

Particolarmente numerose le prime esecuzioni e le commissioni di nuove opere, per ascoltare coloro che, per sensibilità e attenzione, possono proporre oggi "sogni di attraversamento delle tenebre", come scrive Stefano Gervasoni a proposito di *De Tinieblas*, oppure "rispecchiare la varietà dell'universo, ovvero il vagante percorso della nostra esistenza", come Salvatore Sciarrino, quando compone raccolte di canti.

Tre percorsi legano una articolata varietà di proposte.

“La voce e l’ombra” è un’esplorazione della vocalità contemporanea, da Sciarrino, con il suo “stile vocale d’invenzione” che lo ha reso unico nel panorama musicale, a Gervasoni e a Kourliandski.

“L’ombra dei suoni” propone indagini sulla percezione del suono, anche attraverso percorsi installativi, a partire dalla giornata inaugurale interamente dedicata ad Alvin Lucier, e mette a confronto radicali ricerche sul suono acustico e su quello elettronico, da Bernard Parmegiani, con i *visuals* in tempo reale di Andrew Quinn nella Sala Immersiva di MEET, a Filippo Perocco e a Martin Smolka e Anna Zaradny al Pirelli HangarBicocca.

La terza, “In dialogo”, estende la dimensione dialogica di *Dialog: Ich und Du* di Sofija Gubajdulina, in prima italiana con Vadim Repin al violino, a un confronto tra compositori di diverse generazioni, da Helmut Lachenmann a Thomas Adès e Rebecca Saunders fino ai più giovani – ma già affermati in Europa – Sarah Nemtsov, Lisa Streich e Yair Klartag, per la prima volta presenti al Festival.

Il nostro pensiero è rivolto anche a tutti gli artisti impegnati nei prossimi concerti, con una particolare riconoscenza a Vadim Repin, che come già Maurizio Pollini lo scorso anno, ha generosamente deciso di donare il suo concerto al Teatro alla Scala per la commissione di nuove opere, sostenendo il “Fondo per la nuova musica”, istituito per promuovere la creazione artistica. Con l’Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai diretta da Pedro Amaral, interpreterà in prima italiana due brani a lui dedicati, rispettivamente da Sofija Gubajdulina e da Arvo Pärt.

Milano Musica ha sempre avuto due assi principali attorno ai quali potersi sviluppare: la vitale e fondamentale collaborazione con alcune tra le principali istituzioni musicali e culturali milanesi e insieme l’apertura e lo scambio con alcune tra le più importanti realtà internazionali. Legami consolidati, fondati sul confronto reciproco e scambio di idee e nuovi progetti.

L’idea che la musica possa essere cemento di costruzione di società più eque e solidali ci guida sempre, nella programmazione del Festival, nelle azioni negli istituti carcerari e nelle scuole dell’obbligo, in particolare nelle periferie, in collaborazione con Song onlus e Fondazione Antonio Monzino, e nei Paesi in via di sviluppo.

Costruire con la musica: riprendendo il titolo della raccolta di strumenti musicali del 2011, bellissimo inizio della duratura amicizia con Music Fund di Bruxelles, e insieme ad A.G.A.P.E., associazione impegnata in vari Paesi in via di sviluppo per il sostegno all’infanzia e ai giovani, al Ministero della Cultura e del Turismo del Mozambico, all’Associazione Diapason Progetti Musicali e al Comune di Milano, abbiamo sviluppato un piano di azione molto ampio per il prossimo triennio, attraverso un rilevante progetto di *capacity building* incentrato sulla musica come fattore di sviluppo socio-economico in Mozambico, con il supporto finanziario dell’Agenzia Italiana di Cooperazione allo Sviluppo.

Gli orizzonti della musica sono aperti.

A tutti il nostro grazie.

**Marco
Mazzolini**

Orfeo e le ombre

Il mito, dice Pasolini, è “l’altra faccia del realismo”: è una via che conduce dritto alla realtà. Mediante la narrazione di eventi assoluti e paradigmatici, infatti, il mito illustra le forze profonde che governano i nostri destini. Il racconto mitico rende il mondo entità significativa, linguaggio vivente, e in questo modo rischiarà i nessi che lo legano alla nostra esistenza, alle nostre azioni, ai moti della nostra psiche. Ma il mito *mostra* quelle dinamiche fondamentali, non le *dice*, non ne dà una spiegazione. Così, per quanto reso leggibile, il mondo non diviene oggetto di conoscenza, di possesso razionale: alla percezione del mondo si accompagna inevitabilmente un’ombra, un mistero irriducibile.

Al centro del mito di Orfeo è la realtà della lirica, della parola poetica – parola che canta. Il viaggio di Orfeo si snoda lungo la soglia, incerta e densa d’ombra, fra parola e canto, dove il significato prende a smarrirsi, a trasformarsi musicalmente. La musica è infatti “un’arte della notte e della penombra” (Nietzsche, *Aurora*, IV, 250), e il canto è la via che conduce al regno delle ombre. Per scendere negli inferi, Orfeo deve farsi strada a suon di musica: la dolcezza del suo canto irretisce e commuove, uno dopo l’altro, Caronte, Cerbero, le Erinni, Ade, Persefone ecc. Per fare ritorno al mondo dei vivi, invece, la musica non gli serve a nulla: risalendo la china assieme ad Euridice, Orfeo non canta, resta chiuso e taciturno.

Snodo cruciale della vicenda di Orfeo è il voltarsi indietro. Orfeo si gira due volte: la prima sul fondo dell’abisso, per iniziare il cammino che riconduce alla vita, e la seconda volta, ormai in prossimità della luce, per affacciarsi nuovamente sul regno dei morti. E – nota Brodskij (*Novant’anni dopo*, in *Dolore e ragione*) – proprio questo volgersi e poi di nuovo volgersi, questo *vertere*, è il movimento fondamentale della parola che si fa canto: è *versus*, il verso, che fa girare su sé stessa la parola, a tempo, in orbite che l’approssimano alla musica. In questo senso, la discesa di Orfeo agli inferi è simbolo della parola poetica, nel suo sciogliersi nell’indicibile divenendo canto. Ma, al contempo, l’itinerario di Orfeo è anche andirivieni di ispirazione ed espirazione, è matrice di esistenza: perché non vi è distinzione fra canto ed esistenza, e il respiro è un “invisibile poema” (Rilke, *I sonetti a Orfeo*, II.1).

Girandosi la prima volta, Orfeo sottrae Euridice alla morte, girandosi la seconda la riconsegna alla morte. Da un medesimo volgersi scaturiscono due effetti opposti, salvezza e perdizione: la parola poetica, il verso, suscita il mondo a prezzo della distruzione del mondo. In questa antinomia consiste la natura profonda della parola e della poesia. Per questo, tra i finali tramandati del mito di Orfeo ne prevalgono due – opposti e complementari: secondo l’uno, apollineo, Orfeo viene accolto in cielo; secondo l’altro, dionisiaco, viene fatto a pezzi nello *sparagmòs*, lo sbranamento bacchico. Se il primo finale corona la virtù armonica del canto, il secondo lega indissolubilmente il canto al sacrificio. È anche in virtù di tale duplicità che la tradizione cristiana primitiva accosta Cristo ad Orfeo, e la croce alla lira. Al contrario di Orfeo, Cristo viene definito vero poeta e vero musicista. Vero poeta, perché in lui il semplice

vertere, giravolta della parola che raddoppia la morte, diviene *convertere*, trasformazione del Verbo che vince la morte. E vero musico, perché il suo sacrificio ricostituisce l'armonia dell'universo.

Una specie di itinerario orfico si snoda lungo il festival, come un viaggio musicale fra le ombre. Quattro interpretazioni moderne della vicenda di Orfeo – prospettive stravolte, smarrimenti necessari alla rotta – fungono da labile riferimento. *So you...*, di Alvin Lucier, racchiude lo smisurato viaggio di Orfeo in una materia sonora filiforme e tesa allo spasimo, un nervo che vibra dell'invettiva di Euridice contro l'amante. *L'Eurydice* di Dmitri Kourliandski si perde in una vischiosa vertigine psichica, nell'opacità dello stato di morte. Nel "microteatro musicale" *Orpheus Falling*, di Sarah Nemtsov, Orfeo scivola giù negli inferi, trascinatovi da Euridice come da una zavorra: un precipitare dimesso e senza gloria – inesorabile e banale come quello di un oggetto che cade sul pavimento. E Bernard Parmegiani, nel suo *Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée*, rifugge la seduzione di un sé-Orfeo formalistico, per immaginare nuovi principi evolutivi, architetture vitali, che riflettano i cicli delle forme "biologiche, cosmiche, emozionali" (così l'autore).

Al mistero dell'indecifrabilità del mondo si accompagna l'idea che il transito attraverso l'ombra, anzi attraverso il buio della notte più oscura – la notte del senso, la seconda notte dello spirito (San Giovanni della Croce) –, sia condizione necessaria per l'accesso ad una vita rinnovata. Il percorso del festival culmina in una rivisitazione dell'Ufficio delle Tenebre, che, com'è noto, si recita negli ultimi tre giorni della Settimana Santa, nell'imminenza della Pasqua. Sono canti estremi, gli ultimi della notte che precede il mattino della resurrezione. Nel suo *De Tinieblas*, Stefano Gervasoni non impiega i tradizionali testi dell'Ufficio, tratti dalle Scritture, bensì i versi delle *Tres Lecciones de Tinieblas* del poeta galiziano José Ángel Valente. E percorrendo questo itinerario, attraversando il buio della musica, questi versi si arricchiscono di una nuova pienezza di senso, trasformando il gemito del lutto più profondo in un "canto della germinazione e dell'origine o della vita come imminenza e prossimità" (Valente, *Tres Lecciones de Tinieblas: una auctolectura*).

Giulio Guidorizzi

Orfeo e Hermes: musica e magia

Gli dèi greci non hanno dietro di sé una teologia: la loro natura si condensa nei miti, dunque nel racconto e non nel pensiero. Orfeo e Hermes, però, fanno in parte eccezione. In mezzo alla grande solarità della mitologia greca, essi condividono alcune caratteristiche speciali: sono entrambi musicisti, entrambi sono collegati alla dimensione della morte (da cui gli dèi olimpici si allontanano con orrore), entrambi sono maestri di sapienza e archegeti di forme alternative del sentire religioso.

Nei commoventi versi di Virgilio (*Georgiche* IV, vv. 453-527) e di Ovidio (*Metamorfosi* X, vv. 1-85), modelli letterari per tutta la tradizione occidentale, Orfeo ci viene incontro come un amante sventurato segnato da un doloroso destino, che cerca invano di ricondurre alla vita la sposa Euridice, morta per il morso di un serpente velenoso, ma non ci riesce per un suo atto sin troppo umano di debolezza, il che ce lo rende ancora più vicino. L'aspetto più noto del suo mito è la discesa agli Inferi. Con il suo canto Orfeo ammansì Cerbero che custodiva le porte dell'Ade e penetrò tra le ombre dove affascinò chiunque lo sentiva: le anime dei morti piangevano, i mostri dell'oltretomba rimasero immobili e per la prima e unica volta si commossero persino le Erinni. Anche gli implacabili signori dell'oltretomba, Ade e Persefone, ne furono toccati e consentirono che la sposa ritornasse tra i viventi, a condizione che Orfeo non le rivolgesse lo sguardo sinché non fossero usciti dall'Ade. Così Orfeo partì, seguito dalla moglie: ma all'ultimo momento, proprio quando si cominciava a intravedere la luce in fondo al nero tunnel da cui stavano uscendo, Orfeo non resistette alla tentazione di voltarsi ed Euridice si dissolse, risucchiata per sempre nel regno dei morti. Orfeo cercò di tornare a riprenderla, ma questa volta le porte dell'Ade rimasero inesorabilmente chiuse. Questa fu dunque Euridice: destinata ad essere un'ombra. E un'ombra fu anche nella mitologia, dove il suo unico ruolo fu quello di sposa di Orfeo. Nell'antichità, Euridice non ha un'autonomia: non esiste se non all'interno di questa vicenda, dove del resto ha un ruolo passivo. Viene morsa dal serpente, viene cercata da Orfeo nell'Ade, viene risucchiata poi dalle tenebre. A differenza di altre eroine della mitologia greca – pensiamo a Medea o ad Alceste – non agisce, non sceglie, non ha emozioni e non è neppure famosa per la sua bellezza. Forse è questa sua effimera esistenza che la rende tanto affascinante nella fantasia di chi in epoca moderna riscrisse il mito del cantore di Tracia e del suo amore per una donna i cui contorni sembrano vaghi e sfumati come quelli di un'ombra; non sappiamo neppure se tanta passione trovasse una corrispondenza nel cuore insondabile di Euridice.

In origine Orfeo fu però molto di più che un amante infelice: era un poeta-sciamano, conoscitore di canti magici. Non è un eroe greco, del resto, ma nativo della Tracia, la regione posta all'estremità orientale della penisola balcanica, dove si praticavano culti sciamanici e forme diverse di religiosità; gli si attribuivano come genitori Eagro, un dio fluviale locale, e la Musa Calliope, da cui ereditò le straordinarie attitudini musicali, ma per alcuni era addirittura figlio di Apollo, il dio musico per eccellenza.

Il canto di Orfeo era così meraviglioso da ammaliare gli animali feroci ed era capace persino di smuovere cose inanimate, come pietre e rupi. Era dunque un eroe pacifico e mite, che viveva in completa armonia con la natura. Partecipò anche alla spedizione degli Argonauti alla ricerca del velo d'oro; non portava armi, ma solo la sua cetra, con cui calmò le onde in tempesta. Apollonio Rodio lo descrive sulla prua della nave, mentre canta storie sulle origini dell'universo: "Cantava come la terra, il cielo, il mare, all'inizio connessi in un'unica forma, si separarono e occuparono spazi diversi, e come nel cielo le stelle e i cicli della luna e del sole abbiano un ritmo immutabile ed eterno" (*Argonautiche* I, vv. 496-500). È dunque anche un teologo, che conosce i segreti dell'universo e le storie sull'origine degli dèi e del mondo, e a suo nome circolavano varie "teogonie orfiche", che raccontavano una cosmogonia diversa da quella ufficiale e mettevano l'"uovo cosmico" ed Eros all'origine di ogni cosa. È significativo che la condizione che gli dèi infernali gli posero per recuperare Euridice fosse quella di *non guardare*, perché infatti è nel contemplare che si realizza la conoscenza, quanto meno nella prospettiva degli antichi (ma anche nell'esperienza religiosa cristiana: basti pensare agli ultimi versi della *Divina Commedia*). Quello che Orfeo non doveva assolutamente vedere era appunto il percorso di Euridice dalla morte alla vita, il cammino di un'anima che stava rinascendo e che forse sarebbe stata diversa dalla precedente, un'anima che era discesa nel buio e ne era risalita, portando con sé una conoscenza che nessun altro essere umano avrebbe posseduto. Ma Orfeo si volta e perde tutto, con un gesto dissennato e inspiegabile. Per i Greci, questa storia diceva appunto che esistono leggi inevitabili, che gli esseri umani non possono forzare. La morte è definitiva e da quel mondo non si può tornare, neppure se gli Inferi spalancano le loro porte. Perché Orfeo si voltò? Questo è il mistero della sua storia, il cui senso peraltro è chiaro: chi non guarda verso la luce che gli brilla davanti ma si rivolge alle tenebre che ha dietro le spalle finisce inesorabilmente per essere risucchiato dall'abisso. Se l'anima non si orienta verso Eros, ma verso Thánatos, non potrà mai uscire dai suoi abissi di dolore e sofferenza.

Per questa sua impresa e la sua sfida con Thánatos, Orfeo divenne il fondatore mitico di una religione. Gli orfici, che presero nome da lui e diffusero le loro idee a partire dalla Grecia arcaica, praticavano il vegetarianismo e la purezza e propagandavano una forma di religione iniziatica, che prometteva ai fedeli di vincere la morte e di godere una felicità eterna nell'Oltretomba. Non erano amati dalla maggioranza dei Greci, Platone compreso: essere definito un "orfico" equivaleva a un insulto. In Magna Grecia, in particolare, gli scavi archeologici hanno riportato alla luce molte laminette d'oro con formule e indicazioni, che essi deponevano nelle tombe degli iniziati per fornire loro una guida per arrivare al luogo della felicità eterna, senza confondersi con il gregge dei morti comuni.

Questo fu l'Orfeo musico e sciamano. Ma quando la sua storia entrò a contatto con i poeti latini, la sua natura di maestro religioso si perse ed egli divenne il protagonista di una struggente vicenda d'amore, colui che vuole realizzare il sogno impossibile di riportare alla vita la persona amata. È questo l'Orfeo di Monteverdi e Gluck. Disperato per la perdita definitiva di Euridice, egli fece voto di mantenersi per sempre fedele alla sposa defunta, e per giunta convinse gli uomini di Tracia ad abbandonare le loro case e a seguirlo nelle sue peregrinazioni: perciò era anche considerato l'inventore dell'omosessualità. Così le donne di Tracia – o secondo altri le Baccanti, istigate da Dioniso, infuriato con Orfeo che ne aveva rivelato i misteri – presero a odiarlo e un giorno gli tesero un agguato, lo assalirono e lo fecero a brani. Solo la testa rimase viva; per spregio, le assassine la inchiodarono alla sua lira e la gettarono nel fiume Ebro. Tuttavia, non riuscirono a uccidere la sua musica: la testa continuò a cantare mentre scendeva verso il mare, finché non fu portata dalle onde sino all'isola di Lesbo – non a caso futura patria di poeti straordinari, come Saffo e Alceo. Presunte tombe di Orfeo si mostravano in vari luoghi in Grecia; su una di esse, in Tracia, nidificavano usignoli dal canto particolarmente melodioso.

L'Hermes delle origini, a differenza di Orfeo, fu un dio schiettamente greco. Si raccontava che Atlante, il titano che fu condannato da Zeus a reggere le colonne del cielo, avesse generato con la ninfa oceanina Pleione sette sorelle, le Pleiadi, la cui luce brilla nel cielo e dà un segno sicuro ai naviganti sin dalla notte dei tempi. La maggiore, Maia, ebbe l'onore di generare un figlio da Zeus, Hermes. Figlio di una stella, Hermes è dunque una creatura della notte. Nacque in un luogo buio, una caverna sul monte Cillene, in Arcadia; è lui che porta i sogni notturni e guida le anime fino all'oltretomba; la sua prima impresa si svolse nel buio della notte, quando rubò i buoi di Apollo. È anche per eccellenza il "divino imbroglione" o *trickster*, una figura presente in tutte le mitologie, mediatore tra terra e cielo.

Sotto il patronato di Hermes si trovano il furto – operazione da compiere con il favore della notte – e il guadagno, lecito o illecito che sia; è un dio che si diverte a imbrogliare anche i suoi seguaci. Nato in Arcadia era prima di tutto – come suo figlio Pan – il dio dei pastori, capace di accrescere le mandrie incrementando la fertilità delle giovenche, ma anche con mezzi meno onesti, favorendone cioè il furto. L'attributo che gli veniva associato per eccellenza, il fallo, indica che Hermes era collegato alla sfera della fecondità. Nelle piazze, agli incroci delle strade e davanti alle porte delle case sorgevano numerosissime le "erme", cioè i busti in pietra del dio, spesso con un prolungamento fallico applicato al basamento; gli era attribuito anche l'epiteto di *agoraios*, ossia "protettore della piazza", il luogo del commercio e del guadagno. Ermes favoriva l'arricchimento improvviso dovuto all'ingegno commerciale e all'astuzia, non quello prodotto dalla fatica paziente del lavoro. Non è certo un dio aristocratico, ma popolare, a portata di tutti, come l'indiano Ganesha.

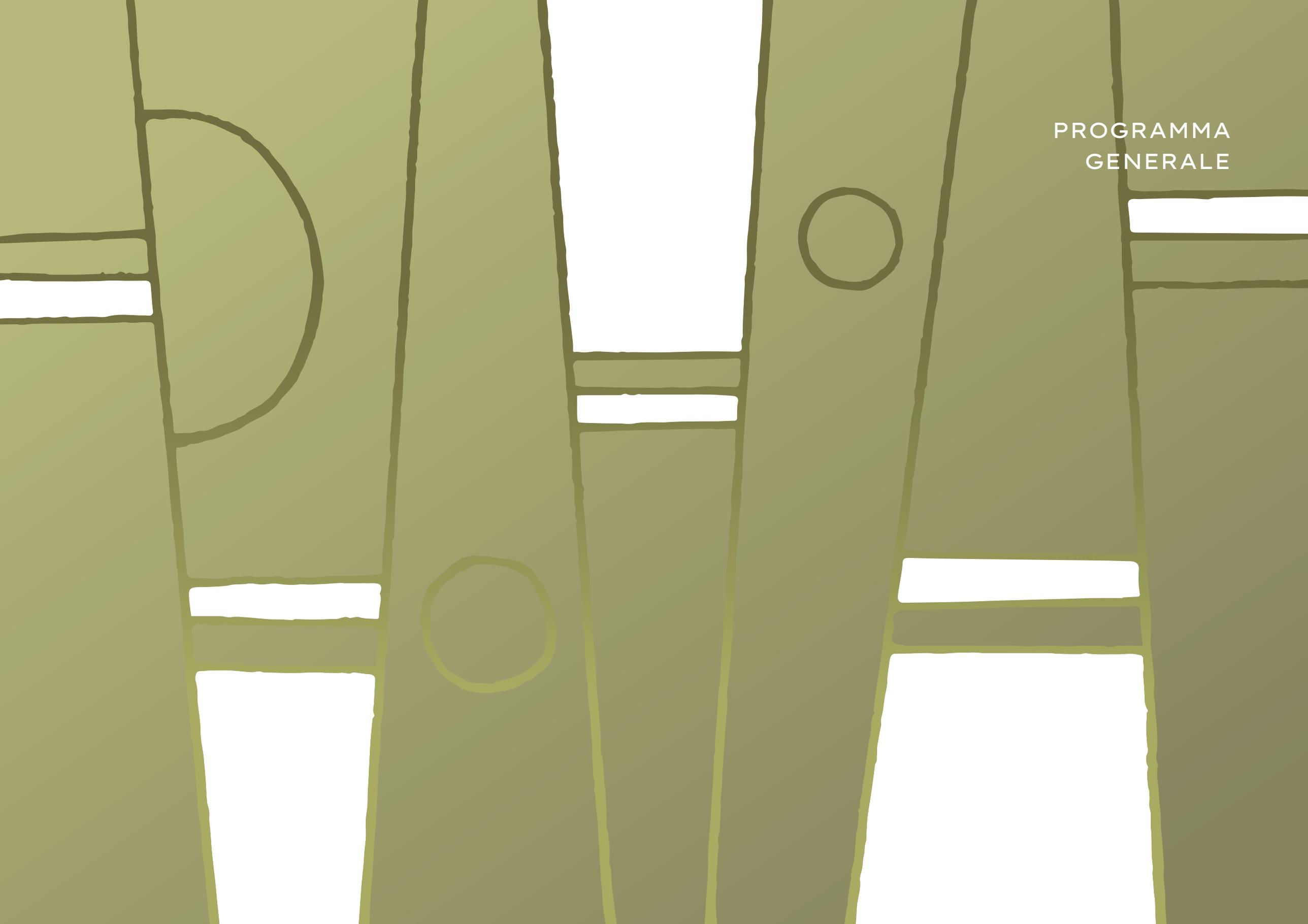
Hermes è per sua natura colui che sa associare astutamente parole e azioni: come Ulisse è il più furbo degli uomini, così egli lo è tra gli dèi, i quali gli affidano i compiti più delicati e scabrosi; ed è con un certo divertimento che il dio interviene nelle faccende degli uomini, favorendone alcuni e ingannandone altri. Suo compito precipuo è portare messaggi dall'Olimpo alla terra; fu lui a guidare Priamo nella notte sino alla tenda di Achille, addormentando le sentinelle e proteggendo il vecchio re nella sua arrischiata impresa; fu ancora lui a scendere sino all'isola di Calipso per convincere la dea a lasciar partire Ulisse.

Hermes ha la capacità di apparire prodigiosamente e di svanire in un istante, una volta terminato il suo compito; la sua velocità era indicata dai calzari alati che l'iconografia gli attribuiva. Naturalmente possiede poteri magici: da ciò appunto deriva lo sviluppo della figura di Hermes "mago" nella cultura della tarda antichità. Con la sua bacchetta magica – il caduceo – può far cadere chiunque addormentato, può risvegliare i dormienti e trarre i sogni dalla tenebra notturna; per questo, prima di andare a dormire, l'ultima libagione era per lui, perché portasse sogni belli.

Oltre alla funzione di *oneiropompos*, "guida dei sogni", Hermes svolgeva quello di *psychopompos*, "conduttore delle anime", guidando gli spiriti dei morti sino alla loro dimora definitiva e badando che non si smarriscano e non si aggirino per il mondo come fantasmi. Prima di trafiggersi, Aiace invoca infatti la scorta di Hermes nel mondo dei morti (Sofocle, *Aiace*, v. 832); ed è lui a guidare all'Ade le anime dei pretendenti uccisi da Ulisse. Tuttavia, a differenza di Orfeo, che penetrò nel cuore dell'Ade, Hermes si ferma sulla soglia: è lì che congeda le anime, prima di riprendere la strada verso l'Olimpo.

Fu Hermes a inventare lo strumento per eccellenza della musica antica, la cetra, che poi regalò ad Apollo; la fabbricò con un guscio di tartaruga, alcune canne, una membrana tesa a formare una cassa armonica e sette corde di budello di pecora. Tuttavia, a differenza della lira di Orfeo, lo strumento scoperto da Hermes e poi usato da Apollo non viene usato per ammaliare uomini, animali e pietre, ma per allietare i simposi, come alla fine del primo canto dell'*Illiade*, quando gli dèi banchettano per un giorno intero, mentre Apollo suona e le Muse li diletano col loro canto.

Molto più tardi, Hermes condivise tuttavia con Orfeo uno sviluppo che lo portò a occupare un ruolo archegetico nella sfera della religiosità. Hermes "Trismegisto", cioè tre volte grandissimo, sincretizzato con il dio egiziano Thot, fu il maestro di una dottrina esoterica che nell'epoca tardo-antica diffondeva per pochi eletti un sapere ottenuto attraverso la magia e la teurgia; così ebbe origine il *Corpus Hermeticum*, modello di tutto ciò che è segreto e indicibile, espresso in un linguaggio che solo gli iniziati possono comprendere. Il *Corpus Hermeticum* (I secolo d.C.) è il punto d'incontro tra sapienza greca, neoplatonismo, gnosi e misticismi orientali; quando arrivò in Italia, nel 1460, Cosimo de' Medici lo fece tradurre da Marsilio Ficino, e così la sapienza ermetica nutrì le correnti neoplatoniche del Rinascimento italiano. Così il dio dispettoso del mito greco divenne l'austero sapiente raffigurato alla fine del XV secolo in una grande tarsia marmorea del pavimento del duomo di Siena. Hermes accompagnava le anime nella discesa verso la morte, mentre il Corpus segue la direzione opposta: gli iniziati – quelli che sanno – dopo la morte si libereranno di ogni scoria corporea e le loro anime attraverseranno i cieli ascoltando l'armonia delle sfere per unirsi alle potenze celesti. Divenute anch'esse potenze, entreranno in dio: come dice il primo trattato del *Corpus*, il *Poimandres* ("pastore di uomini"), "questa è la buona meta per coloro che sanno: diventare Dio". E questo ci riporta a Orfeo, che pure aveva osato cercare di penetrare il mistero della vita, della morte e della vita dopo la morte, ma per la sua insipienza aveva perso tutto – la donna amata, la capacità di amare e la vita stessa – tranne la musica, arte sublime che trascende la debolezza umana per porsi sullo stesso piano della divina conoscenza.



PROGRAMMA
GENERALE

INAUGURAZIONE

7-8 MAGGIO 2022

per festeggiare i vent'anni di **mdi ensemble**

FABBRICA DEL VAPORE

LOCALE EX CISTERNE

SABATO 7 MAGGIO

dedicato ad **Alvin Lucier**

ORE 16, ORE 17, ORE 18

L'ombra dei suoni
Concerti fuori
abbonamento
Biglietti € 10

mdi ensemble

in dialogo con **Emiliano Turazzi**

Sonia Formenti flauto

Lorenzo Derinni violino

Elia Leon Mariani violino

Giorgio Casati violoncello

Paolo Brandi regia del suono

Poesia acustica

3 performance per piccoli gruppi di ascoltatori

Alvin Lucier ⁽¹⁹³¹⁻²⁰²¹⁾

Empty Vessels (1997, 3')

Installazione sonora

Prima esecuzione in Italia

Thirteen Degrees of Darkness (2013, 11')

per flauto e flauto preregistrato

Love Song (2016, 15')

per due violini

Prima esecuzione in Italia

Music for Cello with One or More Amplified Vases
(1992, 10')

per violoncello

Prima esecuzione in Italia

ORE 20.30

La voce e l'ombra
Concerto in
abbonamento
(a scelta)
Biglietti € 10

mdi ensemble

Livia Rado soprano

Paolo Casiraghi clarinetto

Giorgio Casati violoncello

Paolo Brandi regia del suono

Alvin Lucier ⁽¹⁹³¹⁻²⁰²¹⁾

So You... (Hermes, Orpheus, Eurydice) (2017, 60')

per voce, clarinetto, violoncello, oggetti risonanti
ed elettronica

Prima esecuzione in Italia

in collaborazione con

Fabbrica del Vapore

FABBRICA DEL VAPORE

DOMENICA 8 MAGGIO

MUSIC HUB

ORE 18

La voce e l'ombra
A ingresso libero fino
a esaurimento dei
posti disponibili

Studi su Vanitas

Incontro con **Salvatore Sciarrino** su *Vanitas*.
Natura morta in un atto, per voce, violoncello e
pianoforte (1981). Estratti dall'opera nell'esecuzione
degli studenti del laboratorio coordinato da Tiziana
Scandaletti e Riccardo Piacentini, nell'ambito di
m2c Istituto di Musica Moderna e Contemporanea
del Conservatorio G. Verdi di Milano.

LOCALE EX CISTERNE

ORE 20.30

Concerto in
abbonamento
(a scelta)
Biglietti € 10

Livia Rado soprano

mdi ensemble

Sonia Formenti flauto | **Francesca Alleva** oboe

Paolo Casiraghi clarinetto | **Corinna Canzian**

violino | **Lorenzo Derinni** violino | **Paolo Fumagalli**

viola | **Giorgio Casati** violoncello | **Matteo Savio**

percussioni | **Luca Ieracitano** pianoforte | **Paolo**

Brandi regia del suono

Lisa Streich ⁽¹⁹⁸⁵⁾

Francesca (2020, 17')

per ensemble

Prima esecuzione in Italia

Stefano Pierini ⁽¹⁹⁷¹⁾

Invenzioni (Solo V) (2022, 20')

per pianoforte acustico e suo doppio sintetico

Commissione Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

Salvatore Sciarrino ⁽¹⁹⁴⁷⁾

Una lettera e 6 canti (2021, 30')

per voce e 6 musicisti
(composto per mdi ensemble)

Co-commissione Milano Musica, Montréal / Nouvelles

Musiques e Acht Brücken | Musik für Köln

Prima esecuzione assoluta

in collaborazione con

Associazione musicAdesso, nell'ambito della rassegna *Sound of Wander*

Fabbrica del Vapore

Music Hub

Montréal / Nouvelles Musiques

Testi da pagina 41

Testi da pagina 53 e 59

CICLOCONCERTI PER MACCHINE SONORE

in collaborazione con **Teatro Pane e Mate**
e **mdi ensemble**

FABBRICA DEL VAPORE LOCALE EX CISTERNE

SABATO 7 MAGGIO

ORE 10.30
ORE 11.30

DOMENICA 8 MAGGIO

ORE 10.30
ORE 11.30

Salvatore Fiorini sculture sonore
Giovanni Parodi sculture sonore
Elia Leon Mariani violino
Paolo Casiraghi clarinetto basso

Proposta musicale interattiva del Teatro Pane e Mate, in collaborazione con mdi ensemble, dedicata a piccoli gruppi di bambini a partire dai 3 anni.
Sperimentazioni sonore con il telaio dell'arpa o quello della bicicletta, il rullio delle ruote o quello del tamburo, i pedali dell'organo o quelli dei velocipedi.

Milano Musica presenta l'iniziativa nell'ambito del progetto *Play to express yourself* con il particolare sostegno di Fondazione di Comunità Milano

Biglietto a € 10, valido per un bambino con adulto accompagnatore

Testi da pagina 73

AUDITORIUM SAN FEDELE

MERCOLEDÌ 11 MAGGIO
ORE 20

In dialogo

Ensemble Recherche
Lukas Nowok regia del suono

Helmut Lachenmann (1935)
Trio per archi n. 2 (2022, 15')

Co-commissione Ensemble Recherche, Westdeutscher Rundfunk, Milano Musica, Françoise e Jean-Philippe Billarant (IRCAM Paris), Lucerne Festival, Festival Wien Modern con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung

Prima esecuzione in Italia

Yair Klartag (1985)
Pros mathematikous (2015, 9')
per clarinetto, flauto, violino, viola e violoncello
Prima esecuzione in Italia

Sarah Nemtsov (1980)
Orpheus Falling (2014, 5')
per ensemble
Prima esecuzione in Italia

Yair Klartag (1985)
A Villa in the Jungle (2014, 10')
per pianoforte, flauto, clarinetto basso, violino, violoncello
Prima esecuzione in Italia

Sergej Newski (1972)
Ensembletrilogie II: Cloud (2022, 13')
Prima esecuzione assoluta

in collaborazione con
San Fedele Musica

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento

Testi da pagina 77

AUDITORIUM DI MILANO

VENERDÌ 13 MAGGIO
ORE 20
DOMENICA 15 MAGGIO
ORE 16

La voce e l'ombra

Orchestra Sinfonica di Milano
Stanislav Kochanovsky direttore
Łucja Szablewska soprano

Witold Lutosławski (1913-1994)
Musique funèbre [Muzyka żałobna] (1958, 14')
per orchestra d'archi

Chantefleurs et Chantefables (1990, 20')
per soprano e orchestra
Prima esecuzione in Italia

Béla Bartók (1881-1945)
Divertimento BB 118 (1939, 25')
per orchestra d'archi

Concerti in coproduzione con
Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano G. Verdi nell'ambito della Stagione Sinfonica 2021-2022

Biglietti € 36 / 27 / 10
Concerto in abbonamento (una data a scelta)

Testi da pagina 87

TEATRO ALLA SCALA

LUNEDÌ 16 MAGGIO
ORE 20

Per ricordare Luciana Pestalozza e Claudio Abbado

In dialogo

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Pedro Amaral direttore
Vadim Repin violino

Sofija Gubajdulina ⁽¹⁹³¹⁾

Dialog: Ich und Du

Concerto per violino e orchestra n. 3 (2018, 20')

Commissione Trans-Siberian Art Festival
Prima esecuzione in Italia

Arvo Pärt ⁽¹⁹³⁵⁾

La Sindone (2005-2022, 9')

per violino e orchestra

Commissione Trans-Siberian Art Festival
Prima esecuzione in Italia nella nuova versione

Dmitrij Šostakovič ⁽¹⁹⁰⁶⁻¹⁹⁷⁵⁾

Sinfonia n. 15 in la maggiore op. 141 (1971, 42')

Vadim Repin dedica il concerto alla pace e ai valori democratici di umanità, fratellanza e solidarietà tra i popoli e lo dona a Milano Musica per la commissione di nuove opere, sostenendo il "Fondo per la nuova musica" istituito dall'Associazione.

ORE 19 | RIDOTTO DEI PALCHI A. TOSCANINI

Il concerto è preceduto da una conversazione con Franco Pulcini

Concerto trasmesso in diretta radiofonica da Rai Radio 3.

in collaborazione con

Teatro alla Scala
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Trans-Siberian Art Festival

Biglietti € 40 / 20 / 10
Concerto in abbonamento

Testi da pagina 97

CONSERVATORIO G. VERDI SALA VERDI

VENERDÌ 20 MAGGIO
ORE 20

In dialogo

Andrea Lucchesini pianoforte

Luciano Berio ⁽¹⁹²⁵⁻²⁰⁰³⁾

Six Encores (1990, 12')

Béla Bartók ⁽¹⁸⁸¹⁻¹⁹⁴⁵⁾

Sonata per pianoforte BB 88 (1926, 12')

Fabio Vacchi ⁽¹⁹⁴⁹⁾

Sonata n. 2 (2022, 14')

Commissione Fondazione Umberto Micheli
Prima esecuzione assoluta

Franz Liszt ⁽¹⁸¹¹⁻¹⁸⁸⁶⁾

Sonata in si minore (1854, 30')

ORE 18-19 | Ingresso libero

Piano Lesson *L'interprete e il compositore*

In collaborazione con Piano City Milano

Andrea Lucchesini e Fabio Vacchi
in conversazione con Oreste Bossini

in collaborazione con

Conservatorio G. Verdi di Milano
Piano City Milano

sponsor istituzionale

INTESA  SANPAOLO

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento

Testi da pagina 109

SANTERIA TOSCANA 31

DOMENICA 22 MAGGIO
ORE 19
ORE 21.30

L'ombra dei suoni

Minh-Tâm Nguyen percussioni
Thibaut Weber percussioni
Solisti **Les Percussions de Strasbourg**

Poésie Augmentée

Carmine Emanuele Cella ⁽¹⁹⁷⁶⁾

Kobi (2022, 25')

per mbira aumentata e lastre di metallo

Commissione Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

Michelangelo Lupone ⁽¹⁹⁵³⁾

À corps perdu (2022, 30')

per grancassa aumentata e percussioni in metallo
Prima esecuzione assoluta

ORE 20-20.45 Ingresso libero

Incontro di presentazione del progetto

COSTRUIRE CON LA MUSICA

Nuove pratiche per lo sviluppo socioeconomico

in Mozambico (2022-2025).

A seguire, rinfresco.

in collaborazione con

Santeria

Concerto programmato in collaborazione con

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 della Fondazione Nuovi Mecenati.

Biglietti € 10
Concerto fuori abbonamento

Testi da pagina 117

PIRELLI HANGARBICOCCA

MARTEDÌ 24 MAGGIO
ORE 18
ORE 20.30

La voce e l'ombra

Juliet Fraser soprano
Florentin Ginot contrabbasso
Anna Zaradny live electronics
Martin Antiphon regia del suono

We are all Lichens

Martin Smolka ⁽¹⁹⁵⁹⁾

All is Ceiled (2022, 30')

Co-commissione Milano Musica e Acht Brücken | Musik für Köln

Prima esecuzione in Italia

Anna Zaradny ⁽¹⁹⁷⁷⁾

EUPHORIA OFFURIES (2022, 30')

Co-commissione Milano Musica e Acht Brücken | Musik für Köln

Prima esecuzione in Italia

Produzione HowNow, a cura di Juliet Fraser e Florentin Ginot

Coproduzione Acht Brücken | Musik für Köln, Milano Musica, GMEA - Centre National de Création Musicale

con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung e di SACEM

in collaborazione con

Pirelli HangarBicocca

Concerto programmato in collaborazione con

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 della Fondazione Nuovi Mecenati.

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento (un orario a scelta)

Testi da pagina 123

MEET DIGITAL CULTURE CENTER
SALA IMMERSIVA

VENEDÌ 27 MAGGIO
ORE 18 E ORE 21
SABATO 28 MAGGIO
ORE 18 E ORE 21

L'ombra dei suoni

Andrew Quinn realtime visuals e regia luci
Massimo Colombo regia del suono

Performance audiovisiva

Bernard Parmegiani ⁽¹⁹²⁷⁻²⁰¹³⁾

Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée II (1972, 23'20")

Au gré du souffle le son s'envole (2006, 20')

In coproduzione con MEET Digital Culture Center

Concerto programmato in
collaborazione con

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 della Fondazione Nuovi Mecenati.

Biglietti € 10
Performance fuori abbonamento

Testi da pagina 129

TEATRO ALLA SCALA

LUNEDÌ 30 MAGGIO
ORE 20

In dialogo

Mark Simpson clarinetto
Quatuor Diotima
Yun-Peng Zhao violino
Léo Marillier violino
Franck Chevalier viola
Pierre Morlet violoncello

Rebecca Saunders ⁽¹⁹⁶⁷⁾

Unbreathed per quartetto d'archi (2017, 21')

Prima esecuzione in Italia

Thomas Adès ⁽¹⁹⁷¹⁾

Alchymia per clarinetto e archi (2021, 20')

Co-commissione di Kings Place, Quatuor Diotima, Bozar,
Festival d'Aix-en-Provence, Milano Musica, NDR das neue
werk, Muziekgebouw aan't IJ

Prima esecuzione in Italia

Ludwig van Beethoven ⁽¹⁷⁷⁰⁻¹⁸²⁷⁾

Quartetto per archi n. 16 in fa maggiore op. 135
(1826, 25')

ORE 19

Il concerto è preceduto da una conversazione
con Gianluigi Mattietti

in collaborazione con

Teatro alla Scala

sponsor istituzionale

INTESA  SANPAOLO

Biglietti € 40 / 20 / 10
Concerto in abbonamento

Testi da pagina 137

TEATRO ELFO PUCCINI
SALA SHAKESPEARE

MARTEDÌ 31 MAGGIO
ORE 20

La voce e l'ombra

Jeanne Crousaud soprano (Euridice)
Dominique Mercy danzatore (Orfeo)
Bianca Chillemi pianoforte
Antoine Gindt regia
Élodie Brémaud assistente alla regia
Elise Capdenat scenografia
Daniel Lévy luci
Fanny Brouste costumi
Pia de Compiègne accessori
Oleg Makarov programmazione sistema
informatico

Dmitri Kourliandski ⁽¹⁹⁷⁶⁾

Eurydice (2020, 70')

Une expérience du noir

Opéra pour une voix et électronique
sur un poème de Nastya Rodionova

Prima rappresentazione a Milano
dopo la prima assoluta a Reggio Emilia

Produzione T&M Nîmes/Occitanie

Coproduzione Scène de Recherche ENS Paris-Saclay,
Théâtre de Nîmes, Fondazione I Teatri Reggio Emilia /
Festival Aperto

con il sostegno di Région Île-de-France,
Fonds de Création Lyrique e Occitanie en Scène
si ringrazia Onde Théâtre-Centre d'Art de Vélizy

in collaborazione con

Teatro Elfo Puccini

Concerto programmato in
collaborazione con

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 della Fondazione Nuovi Mecenati.

Biglietti € 10
Spettacolo in abbonamento

Testi da pagina 147

PALAZZO REALE
SALA DELLE OTTO COLONNE

MERCOLEDÌ 1° GIUGNO
ORE 20

L'ombra dei suoni

Dario Calderone contrabbasso

Alberto Posadas ⁽¹⁹⁶⁷⁾

Simas (2021, 25')

Co-commissione De Link - Nieuwe Muziek Tilburg,
November Music, Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Stefano Scodanibbio ⁽¹⁹⁵⁶⁻²⁰¹²⁾

Voyage That Never Ends (1979-1997, 43')

in collaborazione con

Palazzo Reale
Comune di Milano

Biglietti € 10
Concerto fuori abbonamento

Testi da pagina 165

AUDITORIUM SAN FEDELE

MARTEDÌ 7 GIUGNO
ORE 20

L'ombra dei suoni

Ensemble Interface

Bettina Berger flauti
Andrea Nagy clarinetti
Anna D'Errico pianoforte
Georgia Privitera violino
Christophe Mathias violoncello
Paolo Brandi regia del suono

Filippo Perocco ⁽¹⁹⁷²⁾

Detrito in Acquagrandia (2015, 2'30")
Detrito in Acquapietra (2014, 2'30")
Detrito in Acquatorbida (2015, 2'30")
per flauto, clarinetto, pianoforte preparato,
violino, violoncello e risonatori

Delle ombre fatte da' ponti sopra la loro acqua
(2018, 3')

per flauto, clarinetto, pianoforte preparato,
violino, violoncello e risonatori

Nuvolette (2020, 10')

per pianoforte preparato e risonatore

Filigrana (2022, 25')

per ensemble
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

in collaborazione con

San Fedele Musica

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento

Testi da pagina 171

FABBRICA DEL VAPORE

SALA DONATONI

GIOVEDÌ 9 GIUGNO
ORE 20

La voce e l'ombra

Il teatro della voce

Il teatro dell'ironia: La donna seduta di Copi
Cinque soliloqui in prima esecuzione assoluta.

Progetto del Conservatorio G. Verdi di Milano
con la collaborazione di Milano Musica,
da un'idea di **Gabriele Manca** e **Laura Catrani**
con la partecipazione dell'**Azione Improvvisa Ensemble**

Spettacolo conclusivo del workshop di ricerca
interdisciplinare sulla vocalità del cantante/attore
e sulla scrittura teatrale per voce, a cura di Laura
Catrani e dell'Azione Improvvisa Ensemble.

Il workshop è destinato agli studenti di
Composizione e, per i cinque ruoli vocali destinati
alle sole voci femminili, alle allieve di Canto,
Musica vocale da camera e Canto barocco del
Conservatorio di Milano.

in collaborazione con

Conservatorio G. Verdi di Milano
Divertimento Ensemble

Biglietti € 10
Concerto fuori abbonamento

Testi da pagina 177

CHIESA DI SAN MARCO

SABATO 11 GIUGNO
ORE 21

La voce e l'ombra

SWR Vokalensemble

Yuval Weinberg direttore
Benoit Meudic IRCAM electronics
Sylvain Cadars IRCAM sound engineering
Claudia Jane Scroccaro IRCAM computer music
production

Tomás Luis de Victoria ^(1548 – 1611)

Tenebrae responsoria (selezione) (17')
da *Officium Hebdomadae Sanctae*
Feria sexta In Passione Domini ad Matutinum

Responsorium IV "Tamquam ad latrone"m, a 4

Responsorium V "Tenebrae factae sunt", a 4

Responsorium VI "Animam meam dilectam", a 4

Responsorium IX "Caligaverunt oculi mei", a 4

Stefano Gervasoni ⁽¹⁹⁶²⁾

De Tinieblas (2021, 60')

per coro misto ed elettronica
sulle *Tres Lecciones de Tinieblas* di José Ángel Valente
Commissione IRCAM-Centre Pompidou con il sostegno
del Ministère de la Culture
Prima esecuzione assoluta

in collaborazione con

IRCAM-Centre
Pompidou
SWR Südwestrundfunk
Accademia di Musica
Antica di Milano –
AMAMI

Concerto programmato in collaborazione con

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 della Fondazione Nuovi Mecenati.

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento

Testi da pagina 185

COMMISSIONI E PRIME ESECUZIONI

Thomas Adès (1971)

Alchymia per clarinetto e archi

Prima in Italia

Co-commissione di Kings Place, Quatuor Diotima, Bozar, Festival d'Aix-en-Provence, Milano Musica, NDR das neue werk, Muziekgebouw aan't IJ

Quatuor Diotima

Mark Simpson clarinetto

Teatro alla Scala

30 maggio 2022

Carmine Emanuele Cella (1976)

Kobi

per mbira aumentata e lastre di metallo

Prima assoluta

Commissione Milano Musica

Minh-Tâm Nguyen percussioni

Santeria Toscana 31

22 maggio 2022

Stefano Gervasoni (1962)

De Tinieblas

per coro misto ed elettronica

Prima assoluta

SWR Vokalensemble

Yuval Weinberg direttore

Benoit Meudic IRCAM electronics

Sylvain Cadars IRCAM sound engineering

Claudia Jane Scroccaro IRCAM computer music production

Chiesa di San Marco

11 giugno 2022

Sofija Gubajdulina (1931)

Dialog: Ich und Du.

Concerto per violino e orchestra n. 3

Commissione Trans-Siberian Art Festival

Prima in Italia

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Pedro Amaral direttore

Vadim Repin violino

Teatro alla Scala

16 maggio 2022

Yair Klartag (1985)

A Villa in the Jungle

per pianoforte, flauto, clarinetto basso,

violino e violoncello

Prima in Italia

Pros mathematikous

per clarinetto, flauto, violino, viola e violoncello

Prima in Italia

Ensemble Recherche

Auditorium San Fedele

11 maggio 2022

Helmut Lachenmann (1935)

Trio per archi n. 2

Prima in Italia

Co-commissione Ensemble Recherche, Westdeutscher Rundfunk, Milano Musica, Françoise e Jean-Philippe Billarant (IRCAM Paris), Lucerne Festival, Festival Wien Modern, con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung

Ensemble Recherche

Auditorium San Fedele

11 maggio 2022

Alvin Lucier (1931-2021)

Empty Vessels

Installazione sonora

Prima in Italia

Love Song per due violini

Prima in Italia

Music for Cello with One or More Amplified Vases

per violoncello

Prima in Italia

So You... (Hermes, Orpheus, Eurydice)

per voce, clarinetto, violoncello, oggetti risonanti

ed elettronica

Prima in Italia

mdi ensemble

Livia Rado soprano

Paolo Brandi regia del suono

Fabbrica del Vapore

7 maggio 2022

Michelangelo Lupone (1953)

À corps perdu

per grancassa aumentata e percussioni

in metallo

Prima assoluta

Minh-Tâm Nguyen percussioni

Thibaut Weber percussioni

Santeria Toscana 31

22 maggio 2022

Witold Lutosławski (1913-1994)

Chantefleurs et Chantefables

per soprano e orchestra

Prima in Italia

Orchestra Sinfonica di Milano

Stanislav Kochanovsky direttore

Łucja Szablewska soprano

Auditorium di Milano

13 e 15 maggio 2022

Sarah Nemtsov (1980)

Orpheus Falling per ensemble

Prima in Italia

Ensemble Recherche

Lukas Nowok regia del suono

Auditorium San Fedele

11 maggio 2022

Sergej Newski (1972)

Ensembletrilogie II: Cloud

Prima assoluta

Ensemble Recherche

Lukas Nowok regia del suono

Auditorium San Fedele

11 maggio 2022

Arvo Pärt (1935)

La Sindone per violino e orchestra

Commissione Trans-Siberian Art Festival

Prima esecuzione in Italia nella nuova versione

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Pedro Amaral direttore

Vadim Repin violino

Teatro alla Scala

16 maggio 2022

Filippo Perocco (1972)

Filigrana per ensemble

Commissione Milano Musica

Prima assoluta

Ensemble Interface

Paolo Brandi regia del suono

Auditorium San Fedele

7 giugno 2022

Stefano Pierini (1971)

Invenzioni (Solo V)

per pianoforte acustico e suo doppio sintetico

Commissione Milano Musica

Prima assoluta

Luca Ieracitano pianoforte

Fabbrica del Vapore

8 maggio 2022

Alberto Posadas (1967)

Simas per contrabbasso solo

Prima assoluta

Co-commissione De Link - Nieuwe Muziek Tilburg,

November Music, Milano Musica

Dario Calderone contrabbasso

Palazzo Reale

1 giugno 2022

Rebecca Saunders (1967)

Unbreathed per quartetto d'archi

Prima in Italia

Quatuor Diotima

Teatro alla Scala

30 maggio 2022

Salvatore Sciarrino (1947)

Una lettera e 6 canti

per voce e 6 musicisti

Prima assoluta

Co-commissione Milano Musica,

Montréal / Nouvelles Musiques

e Acht Brücken | Musik für Köln

mdi ensemble

Livia Rado soprano

Paolo Brandi regia del suono

Fabbrica del Vapore

8 maggio 2022

Martin Smolka (1959)

All is Ceiled

Prima in Italia

Co-commissione Milano Musica

e Acht Brücken | Musik für Köln

Juliet Fraser soprano

Florentin Ginot contrabbasso

Anna Zaradny elettronica

Pirelli HangarBicocca

24 maggio 2022

Lisa Streich (1985)

Francesca per ensemble

Prima in Italia

mdi ensemble

Fabbrica del Vapore

8 maggio 2022

Fabio Vacchi (1949)

Sonata n. 2 per pianoforte

Prima assoluta

Commissione Fondazione Umberto Micheli

Andrea Lucchesini pianoforte

Conservatorio G. Verdi di Milano

20 maggio 2022

Anna Zaradny (1977)

EUPHORIA OFFURIES

Prima in Italia

Co-commissione Milano Musica

e Acht Brücken | Musik für Köln

Anna Zaradny elettronica

Martin Antiphon regia del suono

Pirelli HangarBicocca

24 maggio 2022

Il Teatro della Voce

Il teatro dell'ironia: La donna seduta di Copi

Cinque soliloqui in prima assoluta

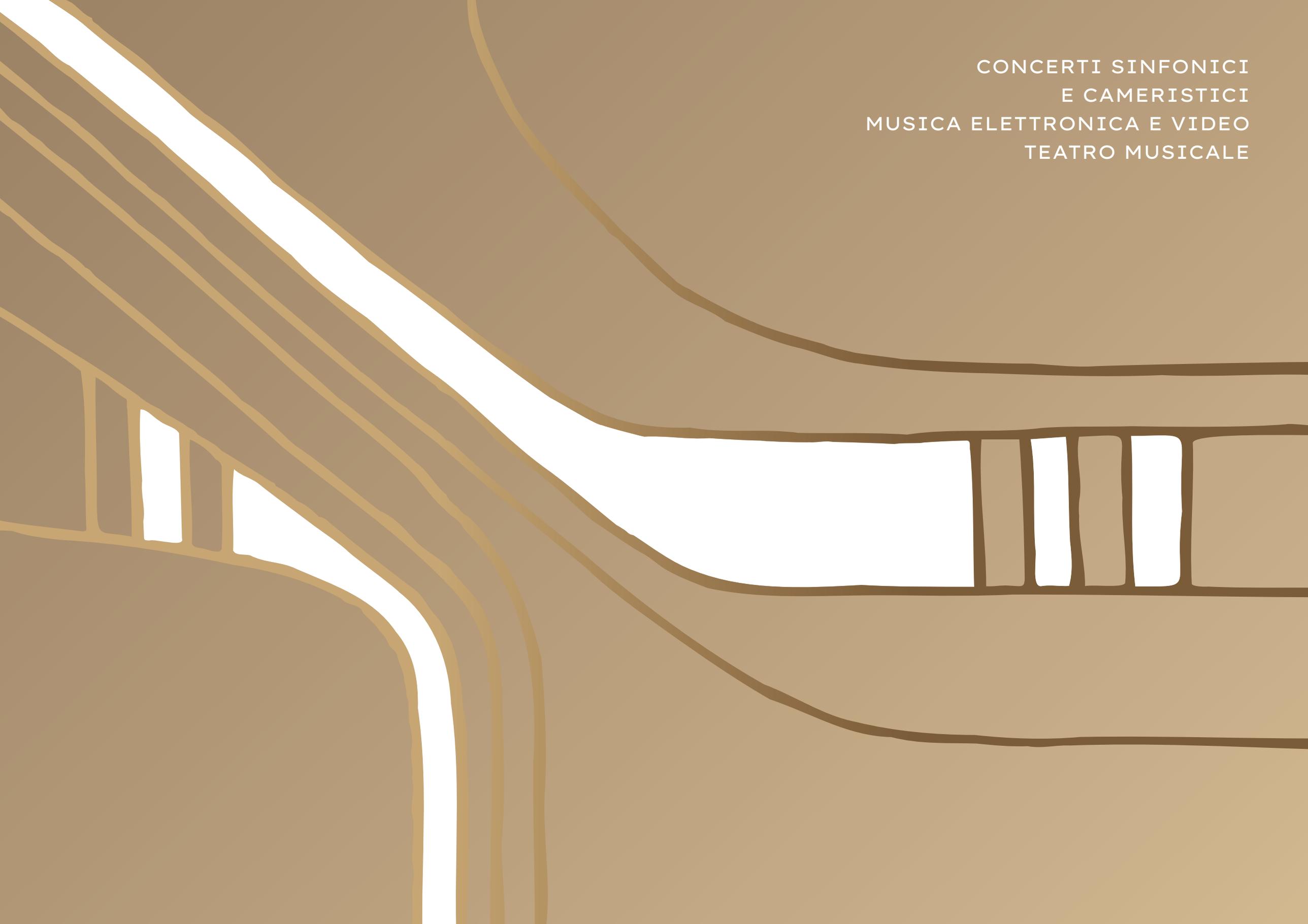
Progetto del Conservatorio G. Verdi

di Milano con la collaborazione di Milano Musica

Ideazione e coordinamento a cura di Laura Catrani e Gabriele Manca con la partecipazione dell'Azione Improvvisa Ensemble

Fabbrica del Vapore

9 giugno 2022

The background features a series of thick, wavy, brown lines that create a sense of movement and depth. A prominent white, curved shape runs diagonally across the upper left. In the lower right, a horizontal band contains a grid of white rectangular shapes, resembling a window or a stage design.

CONCERTI SINFONICI
E CAMERISTICI
MUSICA ELETTRONICA E VIDEO
TEATRO MUSICALE



Alvin Lucier, alla Tomba Brion
di Carlo Scarpa ad Altivole (Treviso)

INAUGURAZIONE

7-8 MAGGIO 2022

per festeggiare i vent'anni di **mdi ensemble**

FABBRICA DEL VAPORE LOCALE EX CISTERNE

1-2

SABATO 7 MAGGIO

dedicato ad **Alvin Lucier**

ORE 16, ORE 17, ORE 18

L'ombra dei suoni

mdi ensemble

in dialogo con **Emiliano Turazzi**

Sonia Formenti flauto | **Lorenzo Derinni** violino

Elia Leon Mariani violino | **Giorgio Casati** violoncello

Paolo Brandi regia del suono

Poesia acustica

3 performance per piccoli gruppi di ascoltatori

Alvin Lucier (1931-2021)

Empty Vessels (1997, 3')

Installazione sonora

Prima esecuzione in Italia

Thirteen Degrees of Darkness (2013, 11')

per flauto e flauto preregistrato

Love Song (2016, 15')

per due violini

Prima esecuzione in Italia

Music for Cello with One or More Amplified Vases (1992, 10')

per violoncello

Prima esecuzione in Italia

ORE 20.30

La voce e l'ombra

mdi ensemble

Livia Rado soprano

Paolo Casiraghi clarinetto | **Giorgio Casati** violoncello

Paolo Brandi regia del suono

Alvin Lucier (1931-2021)

So You... (Hermes, Orpheus, Eurydice) (2017, 60')

per voce, clarinetto, violoncello, oggetti risonanti ed elettronica

Prima esecuzione in Italia

in collaborazione con

Fabbrica del Vapore

Alvin Lucier

La forza di un compositore, di una musica, sta forse nella capacità di creare una condizione d'ascolto al tempo stesso unica e universale o, per lo meno, condivisibile. Si deve avere nello stesso tempo una sensazione di familiarità e di sorpresa, come di fronte a un luogo che venga al tempo stesso scoperto e ritrovato.

Per accostarsi allo spazio di ascolto che Lucier ha saputo mostrare, è necessario lasciarsi spogliare seguendo un cammino simile a quello, arduo, fatto dal compositore nel suo lavoro: "Spesso quando scrivo un pezzo devo decomporre [...] devo togliere tutto ciò che distrae dal dispiegarsi acustico dell'idea".

Bisogna lasciare da parte le aspettative, ovvero il nostro gusto tradizionale per un'articolazione formale ottenuta grazie alla gestione di differenze, relazioni e rimandi, alla sovrapposizione di più piani compositivi e, spesso, al dosaggio sapiente di attese soddisfatte ed eluse: quello che normalmente chiamiamo "pensiero musicale" e che è comune alle scuole più diverse, dal romanticismo allo strutturalismo.

Lucier non fa nulla di tutto questo, anzi procede al contrario: spoglia l'idea iniziale da tutte le sue possibili implicazioni fino a presentarla nella sua nudità, come oggetto di attenzione ridotto all'essenziale e, in un certo senso, autonomo dal suo autore. Lo spunto spesso è un mero fenomeno acustico, che Lucier – invece di incanalarlo in un'architettura musicale – si limita idealmente a mostrare: una risonanza, un'interferenza che produce effetti percettivi peculiari, la trasformazione di un suono filtrato dalle risonanze naturali di uno spazio, che diventa così una presenza musicale viva e concreta.

Il lavoro compositivo "in negativo" non è neutro, e il risultato è un mondo sonoro minimo, di intensissima concentrazione, al tempo stesso giocoso e serissimo, che per alcuni versi può ricordare a un ascoltatore italiano artisti come Bruno Munari o Lucio Fontana, per la totale semplicità e apparente facilità del gesto, che stupisce svelando ciò che solo a posteriori risulta palese.

Lucier sembra dirci che tutti i fenomeni acustici sono interessanti in sé e che il compito del compositore è principalmente quello di ascoltarli e di renderli manifesti. In *Empty Vessels*, per esempio, semplici vasi di vetro di varie dimensioni vengono usati come risuonatori grazie a una leggera amplificazione, che permette alle risonanze naturali dei contenitori di emergere e di interagire con i movimenti degli ascoltatori/visitatori, i quali vengono accolti in una sorta di "campo di forze" fatto di suoni che assumono proprietà quasi tattili.

Qualcosa di simile accade anche in *Music for Cello and One or More Amplified Vases*: in questo caso i vasi amplificati e le loro risonanze sono esplorati sistematicamente dallo strumento, che percorre con un *glissato* lunghissimo tutta la propria estensione, eccitando variamente i contenitori (nella nostra esecuzione, ceramiche di Guido Gambone).

Quando due suoni hanno un'altezza molto simile, la piccola differenza nelle frequenze genera un particolare tipo di interferenza fatto di rinforzi e di indebolimenti periodici, che in musica vengono chiamati "battimenti" e che sono uno dei temi d'indagine principali di Lucier a partire dagli anni Settanta. I battimenti creano picchi di intensità che percepiamo come pulsazione ritmica, ma in certe condizioni generano anche una sensazione di spostamento nello spazio del suono: si tratta di un fenomeno molto sottile ed elusivo, che non sempre si produce o viene colto dall'ascoltatore. *Thirteen Degrees of Darkness* è totalmente dedicato ai battimenti e ai loro movimenti nello spazio: in questo caso fra la flautista e il suo doppio registrato si innesca una danza immateriale, che cattura ipnoticamente l'attenzione dell'ascoltatore a prescindere dalla consapevolezza del fenomeno acustico che ne costituisce il nucleo.

Lucier è un autore che si sarebbe potuto sviluppare solo all'interno della cultura americana, ma che ha trovato sé stesso in Europa: arrivato con una borsa di studio in Italia agli inizi degli

anni Sessanta, è un compositore neoclassico che si sente dire da Petrassi di osare di più, partecipa alle contestazioni a Cage alla Biennale di Venezia, scopre la "nuova musica" e ne rimane abbagliato, trova stimoli nella scrittura a eco di alcune parti del *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi, che produrranno frutti trasfigurati per tutto il corso della sua carriera, spingendolo all'indagine dei fenomeni acustici, invece che alla loro imitazione.

Tornato in America, è come paralizzato: non riesce più a comporre, consapevole dell'impossibilità di poter "parlare quella lingua" se non con inflessioni dialettali. Esce da quel silenzio con una composizione dirompente come *Music for Solo Performer*, in cui gli elementi della sua poetica si manifestano già con una certa chiarezza: una forte componente scenica, quasi rituale, l'attenzione all'aspetto performativo e ai fenomeni naturali, la ricerca tesa a palesare ciò che sta ai confini della percezione o anche oltre (in questo caso le onde alfa emesse dal cervello), l'attitudine a creare situazioni in cui il compositore è sia autore sia spettatore in attesa di risultati che ancora non conosce, il ruolo cruciale degli interpreti nella costruzione della performance, il gusto per il gioco.

In una composizione molto più recente come *Love Song*, vediamo ancora all'opera lo stesso sottile equilibrio fra elementi performativi e indagine sonora: due violini, legati fra loro da un filo che trasmette le vibrazioni dall'uno all'altro strumento, vengono suonati da due musicisti che girano lentamente intorno a un centro invisibile, mentre i suoni da loro prodotti e le loro reciproche interferenze scandagliano lo spazio. In diverse occasioni Lucier ha affrontato il tema della differenza fra musica d'avanguardia e musica sperimentale, suggerendo una distinzione fondata essenzialmente su due elementi: il diverso rapporto con la storia e il suono e il diverso rapporto con l'oggetto musicale. La musica d'avanguardia si definisce innanzitutto nel rapporto con la propria storia e consegna all'ascoltatore

oggetti definiti una volta per tutte, su cui il compositore ha, in linea di principio, il controllo totale; viceversa la musica sperimentale si fonderebbe innanzitutto sulla concretezza delle "cose" (il suono, i fenomeni acustici), offrendo all'ascolto oggetti ancora aperti, non completamente definiti, su cui il compositore esercita un controllo ridotto al minimo, accettando diversi possibili esiti sonori.

Naturalmente questa è una dicotomia da laboratorio: siamo animali culturali, tutto ciò che facciamo è immerso in un contesto, filtrato da quel contesto e reimmesso in esso. Anche Lucier a volte ha composto musica in relazione con la propria storia: *Orpheus Variations*, per esempio, è interamente costruito su un accordo di Stravinskij, ma anche una composizione come *So you... (Hermes, Orpheus, Eurydice)* a un conoscitore del primo Barocco non può che riportare alla mente alcuni elementi di quella prassi compositiva. Attraverso la mediazione del testo di Hilda Doolittle, in cui un'Euridice sorprendente si rivolge rabbiosamente al semidio rimproverandogli di averla abbandonata agli Inferi, *So you* si misura infatti con il mito di Orfeo, che non rappresenta solo uno dei miti fondativi della civiltà occidentale, ma anche uno snodo fondamentale della storia della musica. Lucier sceglie di entrare in relazione con il testo usando tutti gli strumenti tipici del suo armamentario – i suoni puri con intense proprietà spaziali, i risuonatori che li filtrano, la creazione di un teatro "di presenza" senza azione, i battimenti, l'affiorare di fenomeni nascosti –, ma in questo caso non solo produce una forma, semplicissima, simmetrica ed elegante, ma lo fa usando i mezzi dei madrigalisti della fine del Cinquecento, riducendoli all'osso: un lunghissimo movimento discendente (catabasi, nel linguaggio della retorica musicale) seguito da uno ascendente (anabasi) sembrano infatti alludere alla discesa agli Inferi e al ritorno al mondo dei vivi, da cui Euridice è esclusa per sempre.

Emiliano Turazzi

Eurydice

So you have swept me back –
I who could have walked with the live souls
above the earth,
I who could have slept among the live flowers
at last.

So for your arrogance
and your ruthlessness
I am swept back
where dead lichens drip
dead cinders upon moss of ash.

So for your arrogance
I am broken at last,
I who had lived unconscious,
who was almost forgot.

If you had let me wait
I had grown from listlessness
into peace –
if you had let me rest with the dead,
I had forgot you
and the past.

II

Here only flame upon flame
and black among the red sparks,
streaks of black and light
grown colourless.

Why did you turn back,
that hell should be reinhabited
of myself thus
swept into nothingness?

Why did you turn,
why did you glance back,
why did you hesitate for that moment,
why did you bend your face
caught with the flame of the upper earth
above my face?

What was it that crossed my face
with the light from yours
and your glance?

What was it you saw in my face –
the light of your own face,
the fire of your own presence?

Così tu mi hai ricacciata indietro,
io che avrei potuto camminare con le anime dei vivi
sulla terra,
io che avrei potuto dormire tra i fiori veri
finalmente.

Così per la tua arroganza
e la tua crudeltà
sono stata ricacciata via
là dove morti licheni sgocciolano
morte braci su muschio di cenere.

Così per la tua arroganza
io sono ormai distrutta,
io che avevo vissuto ignara,
che ero quasi dimenticata.

Se mi avessi lasciato aspettare,
il mio torpore si sarebbe trasformato
in pace,
se mi avessi lasciato riposare
con i morti, avrei dimenticato
te e il passato.

II

Qui solo fiamma su fiamma
e nero tra le rosse scintille,
tracce di buio e luce
ormai incolori.

Perché ti sei voltato,
e così nell'inferno hai riportato
la mia persona,
travolta dal nulla?

Perché ti sei voltato,
perché hai guardato alle tue spalle,
perché in quell'attimo hai esitato,
perché hai chinato il tuo volto
acceso dal riverbero della luce terrestre
sopra il mio?

Che cosa è stato a solcare il mio volto
con la luce che veniva dal tuo volto
e dal tuo sguardo?

E tu, che cosa hai visto nel mio volto?
La luce del tuo stesso volto,
il fuoco della tua presenza stessa?

What had my face to offer
but reflex of the earth –
hyacinth colour
caught from the raw fissure in the rock
where the light struck,
and the colour of azure crocuses
and the bright surface of gold crocuses
and of the wind-flower,
swift in its veins as lightning
and as white.

III

Saffron from the fringe of the earth,
wild saffron that has bent
over the sharp edge of earth,
all the flowers that cut through the earth,
all, all the flowers are lost.

Everything is lost,
everything is crossed with black,
black upon black
and worse than black –
this colourless light.

IV

Fringe upon fringe
of blue crocuses,
crocuses, walled against blue of themselves,
blue of that upper earth,
blue of the depth upon depth of flowers –
lost!

Flowers –
if I could have taken once my breath of them,
enough of them,
more than earth,
even than of the upper earth,
had passed with me
beneath the earth!

If I could have caught up from the earth
the whole of the flowers of the earth,
if once I could have breathed into myself
the very golden crocuses
and the red,
and the very golden hearts of the first saffron,
the whole of the golden mass,
the whole of the great fragrance,
I could have dared the loss.

Che mai poteva offrire il mio volto
se non il riflesso della terra,
il colore del giacinto
che traspare in un crepaccio aperto nella roccia
in un punto colpito dalla luce
e il colore dei crochi cerulei
e quello intenso dei crochi dorati
e dell'anemone
dalle venature guizzanti come il fulmine
e altrettanto bianche.

III

Zafferano dai margini della terra,
zafferano selvatico che si è piegato
sul bordo tagliente della terra
tutti i fiori che si aprono un varco attraverso la terra,
tutti, tutti i fiori sono perduti.

Tutto è perduto,
tutto si intreccia con il nero,
nero su nero,
e peggio del nero –
questa luce sbiadita.

IV

Strati su strati
di crochi blu,
crochi rinchiusi dal loro stesso blu,
il blu della terra lassù,
il blu dato da strati e strati di fiori –
perduti!

Fiori –
se avessi potuto trarre da loro il mio respiro,
solo una volta, quanto bastava di loro,
più della terra,
persino della terra lassù,
sarebbe passato con me
sotto la terra, quaggiù!

Se avessi potuto raggiungere dalla terra
tutti quanti i fiori della terra,
se solo una volta avessi potuto ispirare
gli stessi crochi dorati,
e quelli rossi,
e i cuori d'oro del primo zafferano,
tutta quella massa dorata,
tutto quell'immenso profumo,
avrei potuto affrontare la perdita.

V

So for your arrogance
and your ruthlessness
I have lost the earth
and the flowers of the earth,
and the live souls above the earth,

and you who passed across the light
and reached
ruthless –

you who have your own light,
who are to yourself a presence,
who need no presence.

Yet for all your arrogance
and your glance,
I tell you this:
such loss is no loss,
such terror, such coils and strands and pitfalls
of blackness,
such terror
is no loss.

Hell is no worse than your earth
above the earth,
hell is no worse –
no, nor your flowers
nor your veins of light
nor your presence,
a loss.

My hell is no worse than yours
though you pass among the flowers and speak
with the spirits above earth.

VI

Against the black
I have more fervour
than you in all the splendour of that place,
against the blackness
and the stark grey
I have more light!

And the flowers –
if I should tell you,
you would turn from your own fit paths
toward hell –
turn again and glance back

and I would sink into a place
even more terrible than this.

V

Così per la tua arroganza
e la tua crudeltà
ho perduto la terra
e i fiori della terra
e le anime dei vivi sulla terra,

e ho perso te che hai attraversato la luce
e sei giunto qui
crudele –

tu che hai una luce propria,
che sei già una presenza per te stesso,
e non hai bisogno di presenza.

Eppure, nonostante la tua arroganza
e il tuo sguardo,
questo ti dico:
questa perdita non è una perdita,
questo terrore, queste spire e filacce e trappole
di nera tenebra,
un tal terrore
non è una perdita.

L'inferno non è peggio della tua terra
sulla terra,
l'inferno non è peggio –
no, né i tuoi fiori
né le tue venature di luce
né la tua presenza,
una perdita.

Il mio inferno non è peggio del tuo
benché tu cammini tra i fiori e parli
con gli spiriti sopra la terra.

VI

Contro l'oscurità
io ho più ardore
di te in tutto il fulgore di quel luogo,
contro l'oscurità
e il grigio cupo
io ho più luce!

E i fiori –
se te lo dicessi,
ti volgeresti dalle tue strade ben tracciate
verso l'inferno –
ti gireresti e guarderesti indietro

e io sprofonderei in un luogo
ancora più terribile di questo.

VII

At least I have the flowers of myself
and my thoughts – no god
can take that!
I have the fervour of myself for a presence
and my own spirit for light.

And my spirit with its loss
knows this;
though small against the black,
small against the formless rocks,
hell must break before I am lost.

Before I am lost,
hell must open like a red rose
for the dead to pass.

VII

Almeno io ho i fiori di me stessa
e i miei pensieri – e non c'è dio
che me li possa togliere!
Quale presenza, ho il mio stesso ardore
e quale luce il mio stesso spirito.

E il mio spirito, pur con tutta la sua perdita,
questo lo sa;
per quanto sia piccola in questo buio,
piccola contro le rocce informi,
prima ch'io sia perduta l'inferno dovrà aprirsi.

Prima ch'io sia perduta,
l'inferno dovrà aprirsi come una rosa rossa
per fare uscire i morti.

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)

So You (Hermes, Orpheus, Eurydice) è una commissione di documenta 14 ed è stata eseguita per la prima da Anthony Burr (clarinetto), Charles Curtis (violoncello) e Anna Pangelou (voce) al Conservatorio di Atene il 23 giugno 2017.

Nota: il testo consiste delle prime due parole di alcune strofe della poesia *Eurydice* di Hilda Doolittle (1917).

So You (Hermes Orpheus, Eurydice)

Alvin Lucier

The musical score is divided into two systems. The first system covers the time range from 0:00 to 3:52, and the second system covers 4:00 to 7:45. Each system includes staves for Oscillator 1, Oscillator 2, Oscillator 3, Cello, Clarinet in Bb, and Female Voice. The notation consists of a single note on each staff, with a horizontal line indicating its duration. The notes are placed on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (Bb). The durations for each instrument are as follows:

Instrument	Start Time	End Time
Oscillator 1	0:00	3:30
Oscillator 2	0:00	3:52
Oscillator 3	0:00	3:37
Cello	0:00	3:30
Clarinet in Bb	1:56	3:52
Female Voice	0:00	3:52

Instrument	Start Time	End Time
Oscillator 1	4:00	7:30
Oscillator 2	4:21	7:44
Oscillator 3	4:08	7:45
Cello	4:00	7:45
Clarinet in Bb	4:21	7:44
Female Voice	4:00	7:45

LIVIA RADO
Soprano

Si distingue per la sua attività costantemente rivolta al repertorio contemporaneo; ha eseguito numerose prime assolute di compositori di tutto il mondo come voce dell'ensemble L'arsenale. Ha collaborato con gli ensemble Algoritmo, Prometeo, mdi, ContempoartEnsemble, Ex Novo, RepertorioZero, FontanaMIX, Eutopia, Ensemble U, Hyoid e con il duo Aton & Armide, e si è esibita in importanti festival in Italia e all'estero. Il suo repertorio comprende, tra gli altri, lavori di Luigi Nono, Salvatore Sciarrino, Morton Feldman, Brian Ferneyhough, Ivan Fedele, Beat Furrer, Adriano Guarnieri, Thomas Larcher, Gérard Grisey, Niccolò Castiglioni, Luigi Dallapiccola, Paul Hindemith, Arnold Schönberg. Ha interpretato i ruoli di Lilli nell'opera *Aquagranda* di Filippo Perocco al Teatro La Fenice di Venezia, del Soprano 1 nel *Prometeo* di Nono al Teatro Farnese per la Stagione Lirica del Teatro Regio di Parma, della Voce dietro il sipario in *Luci mie traditrici* di Sciarrino al Teatro Malibran per la Stagione lirica della Fenice. Più di recente ha partecipato alle prime esecuzioni di *Infinita tenebra di luce* (come Volto 1) di Guarnieri al Maggio Musicale Fiorentino, *Lontano da qui* (Figlia) di Perocco al Teatro Sperimentale di Spoleto e al Teatro Cavallerizza per il Festival Aperto di Reggio Emilia e *Libro di terra e d'incanti* di Simone Movio per la rassegna Sound of Wander a Milano; inoltre ha cantato i tre ruoli di Minias, Nuncius e Decius in *Passionis Fragmenta* di Sciarrino per i festeggiamenti del millenario dell'abbazia di San Miniano al Monte a Firenze.

MDI ENSEMBLE

Formatosi a Milano nel 2002, l'ensemble è stato insignito nel 2017 del premio "Una vita nella musica" dal Teatro alla Fenice di Venezia, per aver perseguito "con tenacia e infaticabile studio uno scopo molto preciso, affrontare cioè la produzione di musica contemporanea con una forte identità di suono e di stile interpretativo, alla stregua delle formazioni cameristiche dedite al repertorio tradizionale". Nel 2021 ha ricevuto il Premio Abbiati dedicato a Mario Messinis "per la dedizione nei confronti dei repertori contemporanei, che ha affrontato con disciplina analitica e compenetrazione poetica, individuando nel dialogo diretto con i compositori eseguiti la chiave di accesso per decifrare partiture di segno diversissimo, sempre coltivando una propria cifra sonora e interpretativa".

Sin dagli esordi l'ensemble collabora con alcuni dei più grandi compositori viventi ed è ospite regolare delle più importanti istituzioni musicali italiane e straniere, tra cui il Festival Milano Musica, la Biennale Musica di Venezia, MITO SettembreMusica, la Società del Quartetto di Milano, il Ravenna e il Bologna Festival, il Festival dei Due Mondi, il Festival Transart, Présences di Radio France, il Festival Jeunesse di Vienna, l'ORF di Innsbruck, Villa Concordia a Bamberg, la SWR Symphonieorchester di Stoccarda, la Société de Musique contemporaine di Losanna, il LACMA di Los Angeles, il Chelsea Music Festival di New York. Ha collaborato con direttori quali Marco Angius, Stefan Asbury, Robert H.P. Platz, Emilio Pomarico, Yoichi Sugiyama, Pierre-André Valade. Dal 2016 organizza a Milano la rassegna di concerti e masterclass "Sound of Wander". Dal 2019 promuove la Newmusic Week, un workshop internazionale di composizione e prassi strumentale contemporanea, organizzato in collaborazione con l'Accademia Fi-

larmonica Romana e Villa Vigoni, Centro italo-tedesco per il dialogo europeo. Ha inciso CD dedicati a Simone Movio, Mauro Lanza, Marco Momi, Giovanni Verrando, Misato Mochizuki, Emanuele Casale, Sylvano Bussotti e Stefano Gervasoni ("Coup de cœur Musique contemporaine" 2009 de l'Académie Charles Cros). Il DVD *See the Sound. Homage to Helmut Lachenmann* è stato trasmesso da Rai 5 e Sky Classica.



Giulia Beatini, Marta Fumagalli, mdi ensemble con Dario Calderone diretti da André Richard, 26° Festival Milano Musica, Pirelli HangarBicocca, 28 ottobre 2017. Foto di Margherita Busacca

PAOLO BRANDI
Regista del suono
e systems engineer

Nato a Napoli, si è laureato in Fisica presso l'Università degli Studi di Torino e ha studiato acustica e psicoacustica presso il Politecnico di Torino, conseguendo poi il Master in Ingegneria del Suono presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata. È membro dell'Audio Engineering Society.

Le sue esperienze lavorative spaziano dalla musica d'avanguardia al pop e al rock, passando per la classica, il jazz, la world music e l'elettronica.

Come regista del suono, sound engineer e systems engineer ha partecipato a festival, tour ed eventi in ambito nazionale e internazionale. Si occupa di project management, dai grandi eventi alle performance e alle installazioni di arte sperimentale. Insegna elettroacustica e tecniche

di post-produzione audio presso la Scuola di Musica elettronica del Conservatorio di Torino e la Scuola di Alto Perfezionamento Musicale di Saluzzo.



Salvatore Sciarrino
Foto di Clarissa Lapolla ©Fondazione Petruzzelli

INAUGURAZIONE

FABBRICA DEL VAPORE MUSIC HUB

3

DOMENICA 8 MAGGIO
ORE 18

La voce e l'ombra

Studi su *Vanitas*

Incontro con **Salvatore Sciarrino** su *Vanitas*. Natura morta in un atto, per voce, violoncello e pianoforte (1981). Estratti dall'opera nell'esecuzione degli studenti del laboratorio coordinato da Tiziana Scandaletti e Riccardo Piacentini, nell'ambito di m2c Istituto di Musica Moderna e Contemporanea del Conservatorio G. Verdi di Milano.

in collaborazione con

m2c Istituto di Musica Moderna e Contemporanea
del Conservatorio G. Verdi di Milano

Vanitas.
natura morta in un atto

ROSA

Rosa quae moritur
unde puae labitur
mundi delicias
docent fugaces.
Vix fronte amabili
docent cum labili
pelle, praetervolant
larvae fallaces.

MAREA DI ROSE

e un diluvio di fiamme e poco e poco
scioglie,
scioglie, quasi comete, il crine ardeute
per minacciar la morte.

L'ECO

Dracolo dei boschi,
anima nelle selve,
cittadina dell'ombra, ombra sonante

- And the great bell has toll'd, unring, untouch'd!

stridul'aura infelice
dell'all'altrui parlar vago
invisibil'imgo.

LO SPECCHIO INFRANTO *ove si svela l'anamorfosi*
(PULVIS STELLARIS)

Le beau flambeau qui lance une flamme fumense
Sur le vert de la cire éteindra ses ardeurs,
L'huile de ce Tableau ternira ses couleurs,
Et ses flots se rompront à la rive écumeuse.

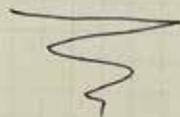
ULTIME ROSE

Das Mündlein von Korallen
Wird umgestalt.

Mit Rosen ~~da~~ schmück ich Haupt und Haare,
Die Rosen Tauch ich in den Wein.

Komm Trost der Nacht, o Nachtigall!
Lass deine Stimme mit Frauentuschell
Auf lieblichste erklingen!

Die Rose zieret meine Flöten.



Vanitas, testo autografo
di Salvatore Sciarrino
su carta quadrettata,
Milano, Archivio Storico
Ricordi (per gentile
concessione)

**Vanitas di Sciarrino
al Conservatorio di Milano**

L'esecuzione di *Vanitas* è prevista nel prossimo autunno nell'ambito delle attività di m2c, l'Istituto di musica moderna e contemporanea del Conservatorio di Milano. Il compito di m2c è quello di ideare e promuovere progetti dedicati alla musica del Novecento e alla musica contemporanea attraverso una programmazione organicamente concepita, con una duplice valenza di carattere didattico e di produzione. Concerti, laboratori, incontri, seminari, lezioni aperte, sessioni di studio e di prova: questi sono i luoghi di lavoro di m2c. Ne sono protagonisti gli studenti del Conservatorio di Milano, che realizzano i progetti nel rapporto con i loro docenti, anche in collaborazione con enti esterni e artisti ospiti, portando infine i risultati alla prova del pubblico. La programmazione di quest'anno (*Contatti 2022*) si muove da più angolazioni verso una lettura di mondi musicali differenti, cercando approdo nei luoghi del Novecento e del nostro tempo ove la parola si apre verso altri confini e il suono si estende conquistando nuovi spazi. *Vanitas* di Salvatore Sciarrino è dunque l'opera che crediamo possa al meglio riassumere le caratteristiche del tema che abbiamo proposto.

Il progetto *Vanitas* è curato da Tiziana Scandaletti e Riccardo Piacentini, interpreti di rilievo nel panorama della musica contemporanea e docenti del nostro Istituto. È stato ideato come laboratorio inizialmente aperto, in modo da dare la possibilità di conoscere questa composizione a un ampio numero di musicisti (cantanti, pianisti, violoncellisti e studenti compositori) e successivamente riservato a coloro che, attraverso una selezione finale, saranno gli interpreti prescelti. Il percorso che porterà all'esecuzione di *Vanitas* passa infatti attraverso diverse fasi di approfondimento, intese come esperienze in grado di condurre i giovani interpreti a una più completa conoscenza dell'opera. Oltre alle sessioni di studio e di prova, distribuite su più mesi, il progetto prevede:

- due livelli di audizioni per la selezione degli studenti partecipanti e degli esecutori;
- un incontro con il foniatra Diego Cossu, dedicato all'analisi delle caratteristiche vocali del brano;

- due incontri con Salvatore Sciarrino: il primo, di carattere tecnico-interpretativo, riservato ai musicisti partecipanti e il secondo, in collaborazione con il Festival Milano Musica, aperto al pubblico, in colloquio con l'autore, e con l'esecuzione di estratti da *Vanitas*.

Si tratta quindi di un entusiasmante percorso didattico, un'esperienza formativa di enorme valore per i nostri giovani musicisti. Insieme a loro ci tufferemo nella dimensione misteriosa di questa partitura, per studiare le tecniche che la animano e vivere le fortissime emozioni musicali che essa è in grado di trasmettere. Con queste premesse di studio e le capacità dei nostri giovani interpreti arriveremo ad avvicinare il fascino del suo suono, un suono che si smaterializza nelle risonanze del pianoforte, negli armonici del violoncello e negli spazi sospesi evocati nel mobile rapporto con la parola: un canto nascosto nelle pieghe del tempo, forse eco di qualcosa di già detto e già udito molto tempo prima.

Crediamo fermamente nella necessità di poter leggere il tempo presente ascoltando la musica che si scrive oggi. Nei programmi di m2c diamo quindi spazio ai compositori e agli interpreti, per offrire ai nostri giovani musicisti i migliori strumenti adatti a coltivare il proprio talento. La ricerca compositiva attuale richiede infatti esecutori di grande valore, in grado di impiegare con sicurezza specifiche tecniche e conoscenze interpretative legate alla musica recente e contemporanea: musicisti, dunque, che devono poter vivere nel periodo del loro apprendistato non solo indispensabili esperienze didattiche, ma anche produzioni di alto livello. Il Conservatorio di Milano si muove da tempo in questa direzione, con il lavoro di m2c svolto in sinergia con tutte le altre componenti istituzionali, realizzando i propri obiettivi anche grazie a collaborazioni di determinante importanza come quella che da anni ci lega al Festival Milano Musica.

Mauro Bonifacio

Vanitas. Natura morta in un atto

per voce, violoncello e pianoforte

Frammenti di anonimi, Giovan Leone Sempronio, Giovan Battista Marino, Robert Blair, Jean de Sponde, Martin Opitz, Johann Christian Günther e Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, ricomposti da Salvatore Sciarrino

Rosa

Rosa quae moritur,
unda quae labitur,
mundi delicias
docent fugaces.

La rosa che muore
l'onda che scorre
lasciano intendere
che il piacere fugge.

Vix fronte amabili
mulcent cum labili
pede praetervolant
larvae fallaces.

D'aspetto amabile
appena ci allettano
con passo leggero dileguano,
ingannevoli larve.

Marea di rose

E un diluvio di fiamme a poco a poco si scioglie;
scioglie, quasi cometa, il crine ardente
per minacciar la morte.

L'eco

Oracolo de' boschi
anima delle selve
cittadina dell'ombra
ombra sonante

– And the great bell has toll'd,
[unrung, untouch'd] – E la grande campana ha chiamato,
[non sfiorata, non toccata]

stridul'aura infelice
dell'altrui parlar vago
invisibil imago.

Lo specchio infranto (*Pulvis stellaris*) ove si svela l'anamorfofi

Ce beau flambeau qui lance
[une flamme fumeuse,
Sur le vert de la cire éteindra
[ses ardeurs;
L'huile de ce tableau ternira
[ses couleurs,
Et ces flots se rompront
[à la rive écumeuse.

Questa bella fiaccola che sprigiona
[una fiamma fumosa
sul verde della cera spegnerà
[i suoi ardori
l'olio di questo quadro sbiadirà
[i suoi colori
e i suoi flutti s'infrangeranno
[sulla riva spumosa.

Et moritur mors.

Muore anche la morte.

Ultime rose

Das Mündlein von Corallen
Wird umgestalt
Mit Rosen schmuck' ich Haupt and Haare
Die Rosen tauch' ich in den Wein.
Komm Trost der Nacht, o Nachtigall!
Lass deine Stimm' mit Freudenschall
Auf's lieblichste erklingen!
Die Rose zieret meine Flöten.

La boccuccia di corallo
perde forma.
Di rose adorno il capo e il crine,
le rose immergo io nel vino.
Vieni, consolazione della notte, o usignolo!
Che la tua voce, in canto di gioia risuoni,
con massima grazia!
La rosa orna i miei flauti.

Nota dell'autore

“Vanità” è una parola che usiamo abitualmente, eppure ne abbiamo perduto il senso. A stento la riconosciamo come la parola stessa dell'antico *Ecclesiaste*. E il dizionario latino, con il quale non abbiamo più consuetudine, ci sorprende: *vanitas* vuol dire vuoto. Con questa parola poi si è definito un genere di pittura seicentesco di intensa carica allegorica. Tale genere suggeriva lo scorrere del tempo e la caducità delle cose. In Italia diciamo anche “natura morta”. *Vanitas* inaugurò nel dicembre 1981 la Stagione alla Piccola Scala di Milano. Sebbene si discosti dalla comune cognizione musicale e teatrale, venne presentata come una normale opera, e con tutti gli apparati affidata all'opulenza registica. Ma, paradossalmente, *Vanitas* è un Lied: ne possiede l'intimità espressiva, ne contiene le stilizzazioni e le movenze. Come nei sogni, però, le proporzioni non sono le stesse. Nella nostra tradizione, un Lied per canto e pianoforte è piccola cosa. Pur nel nitore miniato che tutto rispecchia dell'universo, le dimensioni scelte da un Lied lo assimilano a un foglio d'album. *Vanitas* è dunque un Lied di proporzioni mai udite. Si dilatano le maglie del tempo. Allora la musica s'apre spontaneamente ad accogliere sottolineature ambientali. In tal senso, che è quello originario, *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. [...] Immaginate una musica dal tessuto così largo da lasciare trasparire un'altra musica: questa è *Vanitas*, una gigantesca anamorfofi di una vecchia canzone, della quale conserva in modo misterioso un profumo intenso.

Salvatore Sciarrino



In alto: Lisa Streich
Foto di Manu Theobald

A destra: Stefano Pierini

In basso: Salvatore Sciarrino
e mdi ensemble
Foto di Davide Santi



INAUGURAZIONE

per festeggiare i vent'anni di **mdi ensemble**

FABBRICA DEL VAPORE LOCALE EX CISTERNE

4

DOMENICA 8 MAGGIO

ORE 20.30

La voce e l'ombra

Livia Rado soprano

mdi ensemble

Sonia Formenti flauto | **Francesca Alleva** oboe

Paolo Casiraghi clarinetto | **Corinna Canzian** violino

Lorenzo Derinni violino | **Paolo Fumagalli** viola

Giorgio Casati violoncello | **Matteo Savio** percussioni

Luca Ieracitano pianoforte | **Paolo Brandi** regia del suono

Lisa Streich ⁽¹⁹⁸⁵⁾

Francesca (2020, 17')

per ensemble

Prima esecuzione in Italia

Stefano Pierini ⁽¹⁹⁷¹⁾

Invenzioni (Solo V) (2022, 20')

per pianoforte acustico e suo doppio sintetico

Commissione Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

Salvatore Sciarrino ⁽¹⁹⁴⁷⁾

Una lettera e 6 canti (2021, 30')

per voce e 6 musicisti

(composto per mdi ensemble)

Una lettera

N. 1. La conchiglia

N. 2. La conchiglia 2

N. 3. Canzone del Tao

N. 4. Filastrocca del moto e della mente

Improvviso gettato fra i canti

N. 5. I libbra (*I libri*)

N. 6. Il figlio delle Muse

Co-commissione Milano Musica, Montréal / Nouvelles Musiques

e Acht Brücken | Musik für Köln

Prima esecuzione assoluta

in collaborazione con

Associazione musicAdesso, nell'ambito della rassegna *Sound of Wander*

Fabbrica del Vapore

Montréal / Nouvelles Musiques

Lisa Streich, Stefano Pierini, Salvatore Sciarrino

La musica di **Lisa Streich** è sensoriale, dotata di un delicato spettro di colori, ma capace di una potenza espressiva lancinante. Usa materiali semplici, anche grezzi, ma con una scrittura strumentale minuziosa (la notazione arriva a prescrivere addirittura la velocità dell'archetto sulle corde) e un uso simbolico degli strumenti e delle loro disposizioni nello spazio, per dare forma a strutture musicali geometrizzate, ritualistiche, toccando spesso questioni di carattere religioso e filosofico. La compositrice svedese ricorre spesso a strumenti motorizzati, come in *Pietà* (2012), dove le corde del violoncello vengono colpite da strisce di carta messe in moto da piccoli motori, trasformando lo strumento in un corpo martirizzato. Inserisce negli organici strumentali anche oggetti insoliti, come il tagliauova impiegato come uno strumento a pizzico in *Älv Älv Älva* (2012). Si ispira spesso all'arte sacra, come ad esempio in *Predella* (2018), pezzo per quattro cori e ensemble, che evoca le fiamme del Purgatorio rappresentate nel bassorilievo ligneo sull'altare della cattedrale di Bad Wimpfen. In *Francesca* (2016-2019) per otto strumenti, eseguito per la prima volta dall'Ensemble Recherche al festival Klangspuren di Schwaz nel 2019, la Streich si è ispirata a un affresco di Antoniazio Romano, che fa parte del ciclo dedicato a santa Francesca Romana dipinto nel monastero delle Oblate di Tor de' Specchi, ai piedi del Campidoglio: l'affresco raffigura la santa sul letto di morte, circondata dalle sue oblate e da un grande coro di cherubini che cantano e suonano strumenti, iscritti in uno squarcio di cielo collegato alla santa attraverso un tappeto di fiori. La compositrice ha immaginato di ricreare i suoni celestiali di quel gruppo di cherubini:

Forse abbiamo già la nostra idea dell'effetto sonoro di un coro di cherubini. Nella maggior parte dei casi, è una concezione idealizzata, celestiale, bellissima, come si sente, per esempio, nell'*Inno dei Cherubini* di Čajkovskij. Quando ho visto quegli affreschi [...] ero determinata a sentire ciò che santa Francesca Romana stessa stava sentendo sul suo letto di morte.

Anche in questo caso la compositrice ha utilizzato un dispositivo motorizzato: quattro motori, sorretti da un'asta metallica sopra la cordiera del pianoforte, fanno ruotare delle strisce di carta che pizzicano le corde (con accordature microtonali per quattro note), come in un salterio. La periodicità del meccanismo sul pianoforte sembra dettare la struttura musicale, fatta di lunghe reiterazioni, e la scansione di un tempo ultraterreno, con una trama di suoni fragili sulla quale periodicamente intervengono lancinanti colpi di tre fruste di diversa lunghezza. Nella trama eterea si mescolano i suoni delicati degli archi, pieni di sottigliezze timbriche, con armonie dal carattere vetroso, i soffi e i suoni atoni del flauto, una grande varietà di effetti dell'oboe (come i frullati senza ancia), i suoni cristallini di campanelli giapponesi, di un *dulcimer*, delle corde metalliche di un tagliauova. E alla fine affiora l'eco di un'aria di Vivaldi: "Sileant zephyri", dall'Introduzione al Miserere *Filiae maestae Jerusalem* RV 638.

Invenzioni per pianoforte acustico e suo doppio sintetico (Solo V) è l'ultimo pezzo di un ciclo che **Stefano Pierini** ha dedicato a diversi strumenti solisti: *Solo I* (2009) per corno di bassetto, *Solo II* (2010) per pianoforte, concepito come una suite di studi sulla forma breve (eseguiti a Milano Musica nel 2010 da Alfonso Alberti), *Solo III* (2012) per *sheng* solo, scritto per il grande virtuoso dell'organo a bocca cinese Wu Wei, che ha collaborato di recente anche con Unsuk Chin. In *Solo IV (The importance of being Ernest)*, del 2017, Pierini ha aggiunto al solista l'elettronica. Il compositore torinese, allievo di Fabio Nieder, ha lavorato a stretto contatto con l'interprete – l'oboista olandese Ernest Rombout – per creare un *alter ego* elettronico dello strumento, aggiungendo un semplice altoparlante accanto al solista: questo dispositivo elettronico permette dunque un dialogo tra strumento reale e strumento virtuale, con un fitto gioco di rimandi, timbricamente complementari, che articola la forma e si fonde, nella percezione, in un unico "meta-strumento".

Nella stessa scia è nato anche *Invenzioni (Solo V)*, in collaborazione con il pianista Luca Ieracitano. La sfida è stata quella "umanizzare" la macchina, giocando su tre elementi. Il primo è il pianoforte acustico, che viene suonato in maniera tradizionale e si porta dietro tutto il peso della sua storia. Il secondo è un pianoforte sintetico, che costituisce l'estensione timbrica di quello acustico, ma agisce anche sul materiale sonoro e sulla sua sintassi: completamente affidato a un *sequencer*, sfrutta una vasta libreria di suoni (un pianoforte accordato sullo spettro del la, suoni preparati, rumori della cassa armonica e della cordiera, ecc.), aggiungendo anche una dimensione microtonale. Come collante tra il pianoforte reale e il suo doppio meccanico, c'è l'elaborazione elettronica (sintesi granulare, *stretching*, *editing*), che costituisce il terzo elemento e sottolinea alcuni snodi su cui si articola la forma di ogni sezione. La diffusione del pianoforte sintetico avviene con uno speaker in corrispondenza della cassa armonica del pianoforte, mentre altri speaker posti agli angoli della sala diffondono la parte elettronica. Il pezzo comprende – per adesso – cinque studi che esplorano diverse possibilità timbriche e armoniche nel dialogo tra i due strumenti: contrappongono ad esempio figure fluide e figure accordali, per poi ibridarle; creano spessi grumi armonici a partire da un grande unisono; giocano su figure frammentate e guizzanti del pianoforte reale, che interagiscono con i suoni preparati del pianoforte virtuale.

Dopo aver affinato per anni la propria scrittura vocale, **Salvatore Sciarrino** ha individuato una nuova retorica della parola cantata che è diventata una cifra distintiva della sua musica, evidente nelle sue opere e nelle altre composizioni vocali. In lavori come *Vanitas* (1981) e *La perfezione di uno spirito sottile* (1985) il compositore ha iniziato a plasmare il suo stile vocale, ma è nella sua prima opera lirica, *Perseo e Andromeda* (1990), che ha trovato una precisa definizione per questa tecnica di recitativo, che permetteva di fio-

rire il *parlato* con il *glissato*, generando un'aura di microtoni, di recitare evitando le articolazioni tradizionali, di sgranare lunghe sillabazioni con un controllo vocale strettissimo, di dipanare una linea fatta di impeti frenati e microscopiche sfumature: "Ho proposto uno stile vocale d'invenzione, senza alcun passato alle spalle, e oggi continua ad affacciarsi verso prospettive un tempo impensabili". Questo stile vocale ha conosciuto poi una semplificazione e un'autentica maturazione in *Luci mie traditrici* (1996-98) e nelle opere successive, ma anche nei cicli vocali più recenti come *Cantiere del Poema* (2011), *Immagina il deserto* (2016), *Pioggie diverse* (2019), *Una lettera e 6 canti* (2021). Quest'ultimo, per voce e sei strumenti (trio d'archi, flauto, clarinetto e pianoforte) è nato da incontri con diversi amici (dedicarsi dei sei pezzi), che gli hanno proposto letture, stimoli, suggestioni; e ha preso la forma di una serie di immagini sonore, basate su testi di autori diversi, immerse in un ambiente strumentale fatto di "impulsi e vibrazioni che oscillano tra soffio, suono, fruscio, quasi indipendentemente dalla famiglia di strumenti che li produce". I primi due canti si basano sulle due stesure di una delle ultime poesie di Ungaretti, *La conchiglia*, ispirata dall'amore dell'anziano poeta per la giovane Bruna Bianco:

Come si impreziosisce, l'amore estremo di Ungaretti, echeggiante nell'alito di una conchiglia, voce fuori dal tempo! Singolare la fluidità disarmante del versificare, sia proprio la doppia fisionomia che offre a ciascuna parte di farsi ricapitolazione e specchio dell'altra.

Ne viene un canto fatto di filamenti sottili, messe di voce seguite da desinenze fiorite, echeggiate dalla rada trama strumentale degli archi, mentre gli altri strumenti si innestano solo alla fine sui versi: "Insopportabile quel chiasso arriva / Dal racconto d'amore d'un demente; / Ormai è unicamente percettibile / Nell'ora degli spettri". Sulla seconda stesura della poesia nasce invece un canto pieno di fremiti, che emerge da un'atmosfera sibilante (*Liberamente, un fischio lon-*

tano) e poi duetta con gli armonici del flauto e del violino, nel momento insieme più esile e più poetico del pezzo: "Mia timorosa amata / Narresti soffrendo / D'un amore demente / Ormai solo evocabile / Nell'ora degli spettri". Il terzo e quarto, entrambi di carattere contemplativo, si basano su passi tratti dai *Discorsi sul flusso del sangue* del monaco Bodhidharma, patriarca del buddhismo indiano: nella *Canzone del Tao (senza tempo)* il canto monodico ripete i due versi come una formula liturgica ("Il Tao non ha forma o suono / È sottile e difficile da percepire"), suddivisa in brevi frasi accompagnate dalle risonanze del pianoforte (che tiene abbassato il pedale destro) e da brevi squarci di armonici, soffi e pizzicati; nella *Filastrocca del moto e della mente (Immoto)*, scandita da cluster del pianoforte nel registro grave, il canto si anima brevemente, come un delicato madrigalismo, dopo la

frase "e non c'è mente senza moto". Segue un brillante interludio strumentale, *Improvviso gettato tra i canti*, basato sulla tecnica del *jeté* in un fitto dialogo tra viola e violoncello, quindi il canto ampio e fiorito dei *Libbra*, basato su una poesia in dialetto siciliano di Nino De Vita: la linea vocale si distende su lunghe fasce armoniche, tra lenti glissati e una specie di bicinium di flauto e clarinetto sulla ripetizione del verso iniziale "I libbra stanno sul". Il ciclo si conclude con *Il figlio delle Muse*, pezzo rapidissimo (*Veloce più possibile*) nel quale vengono intonate le parole incise all'interno del Tempietto delle Muse nel palazzo di Urbino, che esortano a entrare puri al cospetto delle Muse: il canto (in italiano) viene intonato su un disegno rapido e leggero del pianoforte ("che voltegga come un colibrì intorno al fiore"), interrotto solo da una sezione centrale cantata in latino, con soffici interventi degli altri strumenti.

Gianluigi Mattietti

Lisa Streich

Francesca

Forse abbiamo già la nostra idea dell'effetto sonoro di un coro di cherubini. Nella maggior parte dei casi, è una concezione idealizzata, celestiale, bellissima, come si sente, per esempio, nell'*Inno dei Cherubini* di Čajkovskij. Quando ho visto gli affreschi di Antoniazio Romano nel convento di Tor de' Specchi a Roma, ero determinata a sentire ciò che santa Francesca Romana stessa stava sentendo sul suo letto di morte e dopo. Che cosa risuonava effettivamente in lei mentre attraversava il tunnel, sul prato fiorito nel deserto immaginato da Isaia? Com'erano quei fiori per questa donna, patrona di Roma, delle donne e degli autisti?

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)

Invenzioni (Solo V)

Comporre oggi per pianoforte è, a mio modo di vedere, una delle sfide più impegnative: il compositore ha di fronte uno strumento così carico di storia che alla pressione anche di un solo tasto già si aprono mille echi e rimandi musicali, più o meno vicini, che risuonano e rimbalzano rumorosamente nelle orecchie. E ciò vale anche se si sceglie di non occuparsi più della sola tastiera, ma anche delle altre componenti dello strumento; pure in questo caso – o forse ancora di più – la saturazione è immediata e ingombrante. Immerso in questo scenario e alla ricerca del mio pianoforte, ho scelto una via di sintesi tra i vari aspetti, sia accettando la componente storica – soprattutto per quanto riguarda la tecnica esecutiva più che quella linguistica – sia cercando di sviluppare e creare uno strumento “esteso” in grado di infrangere i limiti di se stesso e della sua sonorità conosciuta. Il lavoro, che fa parte del ciclo *Solo* di brani per uno strumento, si basa su tre elementi differenti: il pianoforte acustico, che viene trattato, come si è detto, in maniera tradizionale e che in qualche modo si porta appresso tutto il peso del suo schiacciante passato; il pianoforte sintetico, che è uno strumento inventato e costituito da una libreria di suoni di vario tipo (un pianoforte campionato accordato sullo spettro del suo primo la, suoni preparati, rumori della cassa armonica e della cordiera, ecc.), che costituisce l'estensione timbrica di quello acustico, ma agisce anche sul materiale sonoro e sulla sua sintassi. Il terzo è l'elettronica nella sua elaborazione più pura (sintesi granulata, *stretching* e *editing* di vario genere), che sottolinea alcuni elementi su cui si articola la forma di ogni sezione e fa da collante agli altri due elementi. Altro importante aspetto è la dimensione spettrale, introdotta dal pianoforte sintetico, che spesso dialoga con quello acustico aggiungendo il fattore microtonale. Il titolo del brano, per un verso, rimanda lontano nel tempo a una forma in cui due o più componenti in rapporto reciproco sviluppano e articolano un organismo musicale astratto e privo di particolari rimandi extramusicali, mentre, per un altro verso, definisce la natura e l'orizzonte speculativo di questo lavoro.

I doni dell'amicizia

Che l'espressione della voce umana sia essenza vitale dovrebbe essere noto a tutti, e invece è oscuro. Ci vuol tempo affinché scopriamo ciò che è connotato in noi. È successo anche a me, seppure attento ai fenomeni centrali del comporre: l'emozione sfavillante dei suoni e del silenzio hanno esercitato un interesse esclusivo che si estendeva a coprire il mio cielo fin quasi all'orizzonte, per anni.

Quanto abita nel profondo non si rivela subito. Bisogna spogliarsi per raggiungerlo, proprio perché quotidianamente a portata di mano.

La voce è il nostro mezzo “ufficiale” di comunicazione, ma ciò che chiamiamo “canto” è l'unione di due energie, la risonanza della parola nella mente, e la forza del suono. E dunque: pensiero stretto alla musica. Ogni brezza, ogni tempesta, sorpresa, sfumatura, rischio, tutto può trovarsi racchiuso in questo straordinario apice del linguaggio umano.

Talvolta come fanciulli restiamo incantati ad ascoltare il canto degli uccelli, che ci ostiniamo a non comprendere. Come idioti non ci lasciamo troppo coinvolgere dalle melodie umane, anzi evitiamo di prestar loro orecchio proprio perché non ci distraggano dalle solite occupazioni.

Con ghirlande di canti provo a costruire ed evocare l'occasionalità delle raccolte, in modo da rispecchiare la varietà dell'universo, ovvero il vagante percorso della nostra esistenza. Ecco perché innalzo file di pezzi a contrasto, secondo un'alternanza concepita unitariamente; v'è un mio vecchio titolo che dichiara bene l'intento: *Quaderno di strada*. Nel caso di questa nuova serie, indirizzarne le diverse parti a persone care, le dediche associate al dono dell'amicizia, hanno giocato un ruolo propulsivo nell'immaginare; era il piacere di accostare agli amici anche i collaboratori con cui condivido le fasi del mio lavoro. Il ciclo s'apre con *Una lettera*, su testo di Izumi Shikibu, poetessa vissuta nel XI sec. d.C., considerata una delle fondatrici della letteratura giapponese.

Su un fondo di suono fermo la voce corre lungo i vettori delle frequenze, non coordinati direzionalmente (al contrario di quanto è mia congeniale caratteristica). Ciò serve a conferire un'inflessione nevrotica alla recitazione, poiché la poetessa non si sente compresa dal suo nuovo amante. *Una lettera* porta la dedica a Marco Momi.

La conchiglia 1 e *La conchiglia 2* sono versi tardi di Ungaretti e formano un *unicum* poetico, quasi una lettera dell'amore ricambiato fra un ottantenne e una giovane donna. Nella letteratura antica, già nella Grecia arcaica, i poeti lamentano il disprezzo che subiscono a causa dell'età, soffrono che la bellezza giovanile si scosti da loro. Tutt'altro succede a Ungaretti: insieme allo slancio reciproco d'amore percepisce un limite, scorge a due passi da sé le porte attraverso cui tutti dobbiamo uscire. La poesia consiste in due versioni contrapposte. Singolare risulta sia la fluidità disarmante della lingua poetica, sia la doppia fisionomia che rende ciascuna parte ricapitolazione e specchio dell'altra.

La conchiglia 1 è dedicata a Corrado Rosini (che da poco aveva compiuto 98 anni), un amico che mi segnalò questa poesia, meno nota di altre. La musica della seconda versione è dedicata a Mara Rosi, che da anni tesse con la sua posta elettronica i legami fra me e il mondo. Mara è la persona alla quale ho dettato tutti i miei scritti, che sopporta i ripensamenti, piccoli o sostanziali che siano, e mi insegna la pazienza.

All'origine dei numeri successivi (*Canzone del Tao*, *Filastrocca del moto e del-*

la mente) si pone un dono fattomi scivolare in tasca da un amico. Antonio Macaretti è una persona severa, espansiva però com'è il suo strumento principe, la fisarmonica. Mi pare fosse gennaio 2020 a Bologna, siamo andati a cena insieme con Francesco Carluccio, uno dei primi allievi, il talento più colto e sensibile che mai sia apparso nella mia classe, maestro di composizione dello stesso Antonio. Il libricino ricevuto da lui ha viaggiato sempre dentro la valigia. Contiene gli scritti attribuiti a Bodhidharma, l'inventore dello Zen. Bevendo attentamente alle sue pagine si affacciò il desiderio di trarne due frammenti da prestare alla musica, da sospendere nel canto. Le isolette di Bodhidharma sono dedicate rispettivamente a Francesco Carluccio e ad Antonio Macaretti. Qui irrompe uno stile strumentale brillante che richiama quello della mia prima maturità artistica. Si intitola *Improvviso gettato fra i canti* perché si basa per intero sulla tecnica del *jeté*, incupita dall'assenza del violino. Ha funzione di stacco, intermezzo e preludio al quinto canto: *I libbra (I libri)*, in dialetto trapanese. Proviene da un altro volumetto, *Sulità* di Nino De Vita, datomi senza raccomandazioni da Francesco Mannarino e Kali Jones mentre mi riportavano a Palermo da Mozia. Eravamo ancora pieni di entusiasmo per l'efebò greco che splendeva ai naviganti da una città fenicia.

I libbra è dedicato a Claudio Meroni. Da decenni copia i miei manoscritti a computer, con un senso straordinario della pagina e delle masse grafiche della scrittura musicale.

Ero dubbioso se i canti potessero fermarsi lì oppure dovessi concepire un'altra fine per questa serie. Nel riordinare le carte, ecco spuntare due fogli dimenticati, giusto i primissimi annotati per una scena di Cassandra, di un lirismo sciolto e meno aspro di quanto ricercavo per lei; e comunque erano stati ignorati. Gli appunti dormivano dentro un altro foglio di musica non utilizzato; sulla facciata davanti, bianca, a matita rossa e blu spiccavano caratteri latini mescolati al lavoro per tradurli: l'invito a pregare le Muse. L'annotazione risaliva all'agosto del 2018, quando Cecilia Balestra, Markus Ophälders e io avevamo fatto una gita a Urbino.

Con *Il figlio delle Muse* si conclude la sequenza. Questo titolo ammicca a Schubert, seppure non venga messo in musica il testo omonimo musicato da lui. Utilizzo una scritta corrente lungo l'interno del "Tempietto delle Muse" nel palazzo di Urbino (da notare che tale spazio simbolico era identico alla cappella a fianco, consacrata ai riti della religione cristiana). La scritta che esorta a entrare puri (al cospetto delle Muse) viene cantata in italiano; sul prolungarsi delle vibrazioni si leva l'originale latino, abbastanza poco classico; la ripresa infine riporta l'italiano.

Il tempietto fu smontato nel XVII secolo. La cornice, a lettere d'oro su fondo azzurro, identificata nelle cantine del palazzo, venne rimontata sopra i muri bianchi; mancano infatti le tavole dipinte da Giovanni Santi, padre di Raffaello. Siamo dunque all'ultimo tratto del cerchio, per voce e pianoforte (che volteggia come un colibrì intorno al fiore) con sommessi interventi degli altri strumenti, e siglato da una dedica all'ndi ensemble.

Riuscirà un canto a contrapporsi alla brutalità di questi nostri giorni? Riuscirà un canto a cambiare il mondo? Devo provare. Inseguire utopie non è un mestiere bensì un ineffabile compito che reputo mio, almeno così m'illudo.

N. 6. Il figlio delle Muse

all'ndi Ensemble

Veloce (più possibile)

Flauto

Clarinetto in Sib

Voce

Violino

Viola

Violoncello

Pianoforte

Veloce (più possibile)

(una corda)

Th.P. —

Voce

Pf.

Voce

Pf.

Una lettera e 6 canti

per voce e 6 musicisti

Salvatore Sciarrino

Una lettera

Rumore di vento, vento che soffia forte, deciso a strappare l'ultima foglia dal ramo. Si fa nuvolo e minaccia, poi la pioggia bisbiglia. Non ho speranza.

L'autunno non finisce
consunte di pianto le maniche
la pioggia lenta non può tanto

Sono triste ma nessuno se ne accorge. Tormentate dal vento le foglie fanno pietà. Le goccioline sotto i rami, come mi somigliano! Resto coricata nella veranda, forse la mia fine non è lontana. Provo rabbia contro i servi che dormono e non possono parlare con me. Ora sento i gridi lontani delle oche selvatiche; gli altri ne saranno commossi, ma io non posso sopportare questo suono.

Notti bianche!
Deboli gridi
delle oche selvatiche.

No, voglio aprire le imposte e guardare la luna che scende verso l'orizzonte. Nella nebbia si uniscono il tocco di una campana e il canto dei galli. Non c'è momento come questo, né in passato né in futuro; sento nuovo anche il colore delle mie maniche.

Notti bianche!

Bussano al cancello – che sarà?

Notti bianche!

Veramente passi la notte con pensieri simili ai miei?

Izumi Shikibu, *Diario* (1002-1003 d.C.)
Traduzione di Salvatore Sciarrino

1. La conchiglia

A conchiglia del buio
Se tu, carissima, accostassi
Orecchio d'indovina,
Per forza ti dovresti domandare:
"Tra disperdersi d'echi,
Da quale dove a noi quel chiasso arriva?"

D'un tremito il tuo cuore ammutirebbe
Se poi quel chiasso,
Dagli echi generato, tu scrutassi
Insieme al tuo spavento nell'udirlo.

Dice la sua risposta a chi l'interroga:
"Insopportabile quel chiasso arriva
Dal racconto d'amore d'un demente;
Ormai è unicamente percettibile
Nell'ora degli spettri".

Giuseppe Ungaretti

2. La conchiglia 2

A conchiglia del buio
Se tu, carissima, premessi orecchio
D'indovina: "Da dove – mi domanderesti –
Si fa strada quel chiasso
Che, tra voci incantevoli,
D'un tremito improvviso agghiaccia il cuore?"

Se tu quella paura,
Se tu la scruti bene,
Mia timorosa amata,
Narreresti soffrendo
D'un amore demente
Ormai solo evocabile
Nell'ora degli spettri.

Soffriresti di più
Se al pensiero ti dovesse apparire
Oracolo, quel soffio di conchiglia,
Che annunzia il rammentarsi di me
Già divenuto spettro
In un lontano futuro.

Giuseppe Ungaretti

3. Canzone del Tao

Il Tao non ha forma o suono.
È sottile e difficile da percepire.

Bodhidharma, *Discorso sul flusso del sangue*
Adattamento di Salvatore Sciarrino

4. Filastrocca del moto e della mente

Ogni moto è un moto della mente.

Oltre il moto non c'è niente,
e oltre la mente non c'è moto.

Ma il moto non è la mente.
E la mente non è il moto.

Il moto è privo di mente.
E la mente è per essenza immota.

Non c'è moto senza mente
e non c'è mente senza moto.

Eppure la mente non si muove
perché sua essenza è il vuoto
e il vuoto non si muove.

Il moto equivale alla mente
e la mente invece è immota.

Bodhidharma, *Discorso sul flusso del sangue*
Adattamento di Salvatore Sciarrino

5. I libbra

I libbra stannu sulì, comu chiddi
chi sunnu dispizzati, l'angariati,
stritti nne ligna, muti:
l'ùmudu i puntiddia
nne vasciura scurusi, allippatizzi
ri muffa.

[...]

Hannu tristizzi i libbra
ch'unn'i putemu fari
scienti,
ddulura linzittiusi.
Gnunianu trisora, l'allisciati
ri chiddu chi, calatu
a pinzari, a nchiappari
nne foggì, sapi chi
cci sunnu.

Nino De Vita, *Sulità*

I libri

*I libri stanno solì, come quelli
che sono disgustati, afflitti da angherie,
stretti negli scaffali, muti:
l'umido li macchietta
in posti bassi e bui, imbevuti
di muffa.*

[...]

*Hanno tristezze i libri
che non possiamo
comprendere,
dolori laceranti.
Riservano tesori, lo sfiorare
di quello che, calato
nei pensieri, imbratta
i fogli, sa che
ci sono.*

(Traduzione di Salvatore Sciarrino)

6. Il figlio delle Muse

Chiunque tu sia
vieni alle Muse lieto e puro
non vale eloquenza di cetra
se non entra purezza

QVISQVIS*ADES*LÆTUS*MVIS*ET*
CANDIDVS*ADSIS*FACVNDVS*CITHARÆ*
NIL*NISI*CANDOR*INEST

*Iscrizione nel Palazzo Ducale di Urbino
(Traduzione di Salvatore Sciarrino)*



Giorgio Casati e Livia Rado,
22° Festival Milano Musica,
Piccolo Teatro Studio, 4
novembre 2013.
Foto di Vico Chamla

LIVIA RADO
Soprano

Biografia a p. 50

MDI ENSEMBLE

Biografia a p. 50

PAOLO BRANDI
Regista del suono
e systems engineer

Biografia a p. 51



Pane e Mate: macchine sonore

FABBRICA DEL VAPORE LOCALE EX CISTERNE

5

CICLOCONCERTI PER MACCHINE SONORE

in collaborazione con **Teatro Pane e Mate** e **mdi ensemble**

SABATO 7 MAGGIO

ORE 10.30

ORE 11.30

DOMENICA 8 MAGGIO

ORE 10.30

ORE 11.30

Salvatore Fiorini sculture sonore

Giovanni Parodi sculture sonore

Elia Leon Mariani violino

Paolo Casiraghi clarinetto basso

Proposta musicale interattiva del Teatro Pane e Mate, in collaborazione con mdi ensemble, dedicata a piccoli gruppi di bambini a partire dai 3 anni.

Sperimentazioni sonore con il telaio dell'arpa o quello della bicicletta, il rullio delle ruote o quello del tamburo, i pedali dell'organo o quelli dei velocipedi.

Milano Musica presenta l'iniziativa nell'ambito del progetto *Play to express yourself* con il particolare sostegno di Fondazione di Comunità Milano

Risonanze: cicloconcerto per macchine sonore

Installazione musicale-meccanica interattiva del Teatro Pane e Mate in collaborazione con mdi ensemble, dedicata ai bambini dai 3 ai 99 anni.

Il telaio dell'arpa o quello della bicicletta, il rullio delle ruote o quello del tamburo, i pedali dell'organo o quelli dei velocipedi sono soltanto l'inizio di implicazioni e assonanze immaginarie che portano lontano.

Nel corso della giornata il pubblico sarà coinvolto per due repliche al giorno (alle 10.30 e alle 11.30) nella sonorizzazione di una favola epica tratta da *La disfatta di Roncisvalle*, che avvicinerà il pubblico delle giovani generazioni alla musica contemporanea e al teatro di figura. Il breve spettacolo nasce da una ricerca sui testi della *Chanson de Roland* e del *Morgante* di Luigi Pulci e sulle musiche e sugli strumenti tradizionali dell'Aragona, come il *chiflo* (flauto a tre fori) e il *chicoten* (salterio a percussione). La *Chanson de Roland* si ispira a un avvenimento storico preciso, quando nel 778 la retroguardia di Carlo Magno fu attaccata sui Pirenei da un esercito di contadini baschi e nello scontro perirono alcuni nobili, tra i quali è citato "Hruodlandus". Nel poema i fatti storici vengono stravolti e idealizzati, per offrire un modello di comportamento per la società francese dell'epoca delle Crociate. Sono esaltati valori quali il coraggio, l'eroismo in guerra, l'amore verso la patria, la lealtà nei confronti del sovrano.

Lo spettacolo riflette sulla *Chanson*, la guarda con gli occhi di oggi e intreccia i suoi percorsi con i nostri, mettendo in scena l'incontro casuale di un teatrante ambulante e di un musicista di strada, che viaggia accompagnato da un piccolo orso. Insieme ripercorrono la storia dei paladini di Francia nella battaglia di Roncisvalle, proponendo una riflessione sulla guerra e sulla natura dell'animo umano. Lo spettacolo utilizza tecniche miste: pupazzi a stecca e a vista di grandi dimensioni, teatro d'attore, il tutto accompagnato da musica dal vivo.

Durante la rappresentazione gli spettatori diventeranno presenze dinamiche dell'azione scenica, attivando direttamente una speciale "macchina sonora", che prenderà vita su indicazione dei personaggi principali. Pubblico e attori si confronteranno nella rappresentazione come professori d'orchestra davanti al direttore, interpretando una partitura drammatica in equilibrio tra trama e improvvisazione. Allo stesso tempo, i partecipanti ascolteranno brani del repertorio contemporaneo, che, come stanze sonore, evocheranno atmosfere e situazioni, accompagnando con ritmi, colori e toni le variazioni di stati d'animo che la narrazione genera con il verbo e l'azione.

L'intreccio di musica, parole e movimento definisce un universo complesso, ma pienamente esplorabile grazie alle infinite e libere associazioni che lo sguardo del bambino compone. Oggetti e persone collaborano tra loro attivamente, riscrivendo ogni volta una narrazione inedita; emozioni individuali e sentire collettivo si susseguono nei quadri del racconto, sostenuto dall'intreccio sonoro. Si tratta di un'esperienza immersiva che, pur senza avvalersi di avanzate tecnologie, è capace di definire un mondo tridimensionale e sfaccettato, che attraversa la circolarità del tempo grazie alle tecniche immutabili del teatro e della musica.

PANE E MATE

Il Teatro Laboratorio di Figura "Pane e Mate" è un'associazione culturale senza scopo di lucro che nasce nel 1999 a Milano e porta le proprie produzioni nelle scuole, nei festival, nelle feste di piazza, nei musei, nelle biblioteche e nei teatri. Negli ultimi vent'anni Pane e Mate ha sviluppato una sua proposta specifica, diretta ad adulti e bambini: le installazioni d'arte sensoriali. Sono eventi capaci di trasformare il ruolo dello spettatore da passivo ad attivo, dove chi fruisce di questa esperienza assume l'essenza del viaggiatore.

Elemento guida di questo metodo è la ricerca della leggerezza, intesa come massima espressione di profondità, per sperimentare un evento artistico vivo, dove le emozioni si avvertono prima di tutto attraverso i sensi. Inoltre la trasformazione scenografica degli spazi rende i luoghi evocativi e risonanti, adatti ad accogliere nel migliore dei modi il pubblico viaggiatore in un mondo incantato, dove l'arte e la meraviglia si incontrano con l'uomo nella sua realtà.





Helmut Lachenmann.
Foto di Emilio Pomàrico

Yair Klartag.
Foto di Anne-Laure Lechat



Sinistra: Sarah Nemtsov.
Foto di Camille Blake

Sergej Newski.
Foto di Harald Hoffmann

AUDITORIUM SAN FEDELE

6

MERCOLEDÌ 11 MAGGIO
ORE 20

In dialogo

Ensemble Recherche

Anja Clift flauto (musicista ospite) | **Vicente Moronta** oboe
Shizuyo Oka clarinetto | **Christian Dierstein** percussioni
Klaus Steffes-Holländer pianoforte | **Melise Mellinger** violino
Geneviève Strosser viola | **Åsa Åkerberg** violoncello
Lukas Nowok regia del suono

Helmut Lachenmann (1935)

Trio per archi n. 2 (2022, 15')

Co-commissione Ensemble Recherche, Westdeutscher Rundfunk, Milano Musica, Françoise e Jean-Philippe Billarant (IRCAM Paris), Lucerne Festival, Festival Wien Modern con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung
Prima esecuzione in Italia

Yair Klartag (1985)

Pros mathematikous (2015, 9')

per clarinetto, flauto, violino, viola e violoncello
Prima esecuzione in Italia

Sarah Nemtsov (1980)

Orpheus Falling (2014, 5')

per ensemble
Prima esecuzione in Italia

Yair Klartag (1985)

A Villa in the Jungle (2014, 10')

per pianoforte, flauto, clarinetto basso, violino, violoncello
Prima esecuzione in Italia

Sergej Newski (1972)

Ensembletrilogie II: Cloud (2022, 13')

Prima esecuzione assoluta

in collaborazione con

San Fedele Musica

Lachenmann, Klartag, Nemtsov, Newski

Nel 1965, quando il trentenne **Helmut Lachenmann** compose il suo *Trio per archi n. 1*, la sua musica era ancora molto influenzata dallo studio delle opere della seconda scuola di Vienna e, come in altri suoi lavori giovanili, tra i quali *Souvenir* (1959), *Due giri* (1960), *Wiegenmusik* (1963), basata sull'organizzazione seriale dei vari parametri. La scrittura condensata, weberniana, di quel trio in un unico movimento (*Largo con brio*), mostrava una trama ritmica insieme rigorosa e flessibile e soprattutto una grande varietà di modi d'attacco, capace di generare una trama timbricamente cangiante, come un microcosmo sonoro da cui trapelavano echi melodici, cesure improvvise, rarefazioni estreme, zone nervose (con l'arco saltato e "sempre con un po' di legno"). Fu proprio dopo la composizione del primo *Streichtrio* che Lachenmann cominciò a esplorare nuove strade e a interessarsi all'"anatomia del suono", per uscire dalle considerazioni puramente acustiche e un po' "ragionieristiche" dei parametri seriali. Cominciò così 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. Lachenmann ha cominciato così a esplorare il potenziale timbrico di ogni singolo strumento, indagando le condizioni fisiche e meccaniche della produzione del suono, includendo i rumori che accompagnano l'emissione del suono come parte integrante della composizione, mirando a creare processi di sviluppo con quei materiali. Negli ultimi quindici anni della sua attività creativa il compositore tedesco ha però esplorato nuove strade, inserendo materiali anche più bruitistici in campi sonori in continua evoluzione, con riverberi e movimen-

ti periodicamente mutevoli. Ne è un esempio il *Trio per archi n. 2*, scritto a quasi sessant'anni di distanza dal primo per l'Ensemble Recherche, che di Lachenmann ha nel proprio repertorio importanti pezzi solistici e brani cameristici (come il *Trio n. 1*, il *Trio fluido*, *TemA*, *Allegro sostenuto*): in questo lavoro gli strumenti si intrecciano, si interrompono, si pervadono a vicenda, anche con elementi espressivi, ariosi, in cui la musica sembra riflettere su se stessa, disegnando uno spazio sonoro che alla fine resta loro estraneo. Vi si colgono echi di lavori recenti come *My Melodies* (2018), per otto corni e orchestra, dove "melodie" di respiri degli otto solisti si intrecciano con un arazzo orchestrale pieno di sorprendenti arabeschi e dettagli timbrici; o come *Got Lost* (2008), unica composizione per voce e pianoforte nel catalogo di Lachenmann, che cerca frizioni di suono e di senso combinando insieme tre testi piuttosto eterogenei: quattro versi in rima di Friedrich Nietzsche, la poesia di Fernando Pessoa *Todas as cartas de amor são ridículas* ("Tutte le lettere d'amore sono ridicole"), e una succinta nota in lingua inglese che lamenta la perdita di un cesto della biancheria.

Yair Klartag, che è stato allievo di Georg Friedrich Haas, ma prima di dedicarsi alla composizione ha studiato informatica e ha lavorato come programmatore, si è spesso confrontato nella sua musica con problematiche di tipo semantico, ispirandosi a scrittori come Beckett e Wittgenstein e giocando sui paradossi e sulle interferenze di significato, sempre con un approccio caustico. Uno dei suoi pezzi più eseguiti, *A Villa in the Jungle* (2014), per flauto, clarinetto basso, violino, violoncello e pianoforte, prende il titolo da una frase dell'ex premier israeliano Ehud Barak, che amava paragonare il suo paese a una villa nella giungla, mettendo in risalto il contrasto tra il benessere di Israele e la "giungla" minacciosa del Medio Oriente. "Era una metafora pazza e problematica", sostiene il compositore, che ha iniziato a scrivere questo pezzo nel 2014.

Viveva a New York, ma trascorreva le estati a Tel Aviv, e ricorda quando vide per la prima volta in azione il sistema di difesa antimissile *Iron Dome* ("cupola di ferro"):

Mentre ero seduto in un accogliente caffè nel quartiere alla moda Florentin, alcuni missili sono stati intercettati nel cielo sopra di me, e mi sono interrogato su che cosa fosse la "normalità". [...] avevo la sensazione di essere in mezzo a una guerra folle, e quella vita apparentemente normale, protetta da una bolla, mi è parsa una cosa paradossale, un mondo alla rovescia. E ho pensato: forse siamo noi la giungla e tutto fuori di qui è la villa. Questi due termini mi sono sembrati equivoci, e ho cercato di trasferire questa ambivalenza nel pezzo che stavo scrivendo.

Ha così contrapposto da un lato una dimensione sonora aggressiva, fatta di pesanti accordi ribattuti, tremoli e lunghe scale discendenti, intrecciati in una specie di vortice in *crescendo* che sembrerebbe rappresentare la violenza del mondo della giungla, e dall'altro una parte centrale lenta, dal carattere sospeso, che parrebbe rappresentare la quiete della villa. In realtà può essere vero il contrario, perché questa parte centrale rarefatta, gorgogliante, che sfrutta intonazioni microtonali, effetti rumoristici, tecniche estese, suoni del pianoforte nella cordiera (ottenuti pure con un bicchiere di vetro), ha un carattere vitale, organico, anche di dolorosa tenerezza, che è più prossimo alla vita della foresta, al fiorire rigoglioso della vegetazione in una giungla; viceversa, i pesanti accordi ribattuti di re maggiore, ossessivi e "civilizzati", assomigliano più all'idea insana di una villa di cemento edificata in mezzo a una giungla. I lunghi processi sonori basati sul ribattuto, che sono un po' il marchio di fabbrica del compositore israeliano, appaiono statici in superficie, ma permettono al loro interno sottili cambiamenti dello spettro, del colore, dell'articolazione.

Essi compaiono anche in *Pros mathematikous* (2015), lavoro per flauto, clarinetto, violino, viola e violoncello, ispirato al filosofo greco Sesto Empirico, vissuto nel II secolo, uno dei maggiori esponenti dello scetticismo. Il pezzo è pensato come

un'ironica critica alla matematica e al dogmatismo accademico, e si basa infatti su un flusso sonoro unico, costante, senza cambiamenti ("È un'idea molto legata alla musica di Scelsi, un compositore che amo molto"), che rappresenta la negazione della logica musicale, del principio di dialettica. Parte dal niente e si sviluppa su un lungo pedale di re, che sembra un suono sinusoidale, intorno al quale si formano costellazioni, con glissati di armonici, tremoli, suoni sul ponticello, pressioni dell'archetto. Qua e là affiorano accordi consonanti che subito si distorcono, e a un certo punto si innesta una pulsazione, un ribattuto molto rapido, ma in una dimensione sempre statica, come una parte dello stesso flusso, che porta in sé sempre qualche elemento di disturbo.

Sarah Nemtsov ha sempre considerato la musica una sorta di "caos costruttivo", che nasce dal suono come fenomeno libero, non strutturato in altezze e intervalli, si trasforma, si stratifica e interagisce con altri suoni, spesso con l'elettronica, generando sviluppi organici. Questi elementi si colgono in molti lavori della compositrice tedesca, che è stata allieva di Nigel Osborne, Johannes Schöllhorn e Walter Zimmermann: ad esempio in *Zimmer I-III* (2013) per strumenti amplificati, in *White Eyes Erased* (2014) per quattro ensemble, in *Implicated Amplification* (2014), dove il clarinetto usa tre pedali d'effetto per generare una dimensione strumentale alterata, in *Wolves* (2012), che utilizza diversi oggetti insieme all'oboe e al pianoforte preparato. Molti oggetti sono anche previsti accanto agli otto strumenti (tre legni, tre archi, percussioni, pianoforte) di *Orpheus Falling*, che è stato commissionato nel 2014 dall'Ensemble Recherche per un ciclo di nuove composizioni dedicate al mito di Orfeo e alla musica di Purcell, e che è stato eseguito per la prima volta al festival Ultraschall di Berlino nel 2015 anche con una parte vocale, interpretata dal controtenore Daniel Gloger come voce *ad libitum*. Si tratta di oggetti quotidiani, spesso

legati al fare musica: il flautista e l'oboista, per esempio, devono suonare seduti davanti a un tavolo dove ci sono alcune scatole (di legno o di cartone) che contengono vecchie ane di clarinetto, attrezzi per la fabbricazione delle ane, un accordatore, un metronomo, pece per gli archetti, due diapason, un'armonica a bocca (vecchia e stonata), un leggio piegato, un carillon, oltre a righelli, matite, libri, cavi, chiavette USB, un mouse rotto, una scatola di graffette, una vecchia tazza di porcellana, due portafoto. Gli archi, oltre alla sordina in metallo, hanno a disposizione tre piatti e tre matite; il pianista deve suonare all'interno del pianoforte con il coperchio della tastiera chiuso, e sollecitare le corde con vari oggetti di metallo, un CD, un temperino; il percussionista ha solo due strumenti, un tam-tam e un grande tamburo a cornice senza battenti, ma usa anche i piedi, un sacchetto di carta e un anello di metallo per sollecitare la superficie del tam-tam. Attraverso questi strumenti e questi oggetti che cadono, sferragliano, tintinnano, la Nemtsov ha cercato di ricreare l'immagine sonora di Euridice che scivola negli Inferi, un teatro sonoro in miniatura, grottesco, che evoca un "mondo sonoro che cade [...] simbolo della caducità (e dell'assurdità) della vita, la quale prima o poi scivola comunque via".

Influenzata da Friedrich Goldmann, Matthias Spahlinger e Helmut Lachenmann, la musica di **Sergej Newski** si interroga spesso sulle questioni della percezione, gioca sulla combinazione di diverse prospettive sonore, sull'estensione della situazione classica del concerto e dei suoi rituali, su meccanismi spiazzanti di de-sincronizzazione e de-focalizzazione dell'ascolto musicale. Il concerto per violino *Cloud Ground* (2015) si confronta per esempio con tutta la nostra memoria collettiva, partendo dall'idea di un infinito database di elementi della tradizione classica che vengono deformati e ricomposti. In *18 Episodes for Orchestra* (2019) la normalità di una situazione concertistica viene sfasata da cambi improvvisi di prospettiva e da giochi sonori illusionistici,

con l'innesto improvviso di un coro di kazoo, e di rumori della strada che si confondono con i glissati dei contrabbassi, cosicché la distinzione tra concerto ordinato e ambiente caotico si dissolve lentamente. *Ensemble Trilogy II: Cloud* fa parte di un ciclo per ensemble che comprende anche *Ensemble Trilogy I: Space* per dieci strumenti (pezzo composto per il nuovo spazio culturale di Mosca GES-2, progettato da Renzo Piano sulla struttura di una storica centrale elettrica a pochi passi dal Cremlino, dismessa nel 2014), e *Ensemble Trilogy III: Memory* per nove strumenti: ciascun pezzo di questo ciclo si concentra su un diverso aspetto del suono e della sua percezione. Composto per l'Ensemble Recherche, *Ensemble Trilogy II: Cloud*, per otto strumenti (flauto, oboe, clarinetto basso, trio d'archi, pianoforte e percussioni), prende avvio da una situazione di totale indipendenza tra gli strumenti, con gesti elementari, inizialmente isolati, separati da pause, come monadi isolate, ciascuna con un proprio tempo e una propria logica. Ma poi si instaura un dialogo tra i musicisti, si crea via via una polifonia di oggetti sonori, in una rete di tempo che diventa sempre più relazionale, si sviluppa una precisa drammaturgia con una corrispondenza sempre più forte tra questi gesti. Questo percorso assume la forma di un grande contrappunto, perché ciascuno dei gesti strumentali iniziali viene registrato, e i suoni registrati vengono poi processati e riprodotti dopo un ampio intervallo di tempo, sovrapponendosi al nuovo materiale suonato dal vivo, e presentandosi in una nuova prospettiva di ascolto. Allo stesso tempo, intervengono anche qui innesti quasi immotivati di registrazioni di suoni della città e della natura (tutti registrati dallo stesso compositore a Friburgo), o avvengono compressioni improvvise dei suoni strumentali registrati che formano intense nuvole di suono (da cui il titolo del pezzo). Tutte queste interazioni influenzano e mettono in discussione la prevedibilità del discorso musicale, confondendo i confini tra il suono dal vivo e quello registrato, ed espandono la prospettiva dell'ascoltatore, che viene sempre deviata e messa fuori fuoco.

Gianluigi Mattiotti

Yair Klartag

Pros mathematicous

Questo Quintetto è stato un altro passo nella mia esplorazione della musica continua e dello "pseudo-campionamento". Influenzato dalla musica di Giacinto Scelsi, ho cercato di creare un flusso sonoro elastico e continuo, in cui il movimento tra i centri armonici è un effetto collaterale del fluire organico delle diverse voci. A un certo punto, questo movimento continuo diventa come un beat campionato, creando una tensione tra l'impulso ritmico e la lenta continuità dei cambiamenti. Una musica continua, priva di distinti eventi riconoscibili, è più difficile da sezionare e da analizzare e si oppone alla catalogazione accademica. Il titolo – che alla lettera significa "Contro i matematici" ovvero "Contro le discipline accademiche" – è tratto da un libro di Sesto Empirico, in cui questo antico filosofo greco mette in discussione la validità della deduzione logica e delle metodologie scientifiche. Queste idee corrispondono alla percezione della musica continua come progressione musicale irrazionale.

A Villa in the Jungle

Ho cominciato a lavorare a questo pezzo durante un soggiorno a Tel Aviv nell'estate del 2014, mentre era in corso una guerra tra Gaza e Israele. Era la prima volta che veniva utilizzato il sistema della "cupola di ferro", che stava intercettando missili nel cielo sopra Tel Aviv. Quell'assurda situazione, in cui si viveva una vita normale all'interno di una bolla invisibile, mi ha fatto pensare alle note parole dell'ex primo ministro israeliano Ehud Barak, secondo il quale Israele sarebbe una "villa nella giungla". Questo contrasto tra la "villa" e la "giungla" – tra l'ambiente artificiale e infecundo creato dall'uomo e l'ambiente naturale organico e vivo – solleva interrogativi sulle idee di normalità e di ordine. Nel pezzo, tale contrapposizione è espressa dal contrasto tra oggetti artificiali (come scale cromatiche e accordi maggiori) spinti fino al parossismo e l'organica evoluzione di materiali che seguono invece un normale sviluppo naturale.

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)

Orpheus Falling

Il pezzo è stato composto su incarico dell'Ensemble Recherche, entro una serie di molti piccoli brani che dovevano incentrarsi su Purcell e/o Orfeo. Mi affascinava la tragica storia di Orfeo, che non resiste alla tentazione di voltarsi per guardare la moglie Euridice: così lei deve ritornare nell'oltretomba, e lui la perde nuovamente. Nel brano, questo suo sfuggire scivolando via (che è anche quello di una parte dello stesso Orfeo) viene simboleggiato in un modo un po' assurdo da oggetti che cadono a terra. Per me era importante che si trattasse proprio di un "lasciar cadere", di uno "scivolare via", e non di un attivo "gettare", che è effettivamente difficile da realizzare da punto di vista musicale.

Sono importanti anche i suoni del "cadere" e il modo in cui essi si rapportano tra loro musicalmente e creano un mondo sonoro "che cade". Così, ho cercato di rompere la tragicità con una sorta di allegra assurdità... Gli oggetti che compaiono e scivolano via sono oggetti d'uso quotidiano o anche legati alla quotidianità del fare musica, come per esempio gli attrezzi per fabbricare le anse dell'oboe. Questo teatro in miniatura o micromusicale è dunque anche un simbolo della caducità (e dell'assurdità) della vita, la quale prima o poi scivola comunque via.

A parte ciò, in molti pezzi degli anni Dieci ho indagato il gesto teatral-musicale, la musica sulla soglia del teatro musicale e anche il suono dell'oggetto che viene lasciato cadere a terra; quest'ultimo ricorre in vari pezzi e contesti tra il 2011 e il 2018.

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)

Ensembletrilogie II: Cloud

Ensembletrilogie II: Cloud (2021-2022) fa parte di un ciclo in tre parti per un ensemble di solisti senza direttore. In ciascuna delle tre parti viene sottolineato e approfondito un aspetto diverso del suono. La seconda parte del ciclo, che ora viene eseguita per la prima volta, è stata composta per l'Ensemble Recherche di Friburgo ed elaborata in dialogo con i suoi musicisti. Il tema principale di questo pezzo è – come anche in altri miei lavori – un ampliamento della classica situazione del concerto e l'interazione con la percezione da parte del pubblico.

Punto di partenza del brano è un singolo gesto elementare di ciascun musicista, con cui ogni strumento solista dell'ensemble inizia la propria parte. La drammaturgia di ogni singola voce è una conseguenza di questi gesti elementari, che al principio sono intervallati da pause. Nel corso del brano, tra questi gesti si crea una corrispondenza sempre più forte, cosicché dalla sequenza di questi gesti inizialmente isolati viene lentamente sviluppandosi un vero e proprio flusso. Ognuno degli attacchi con cui la voce di ciascuno strumento ha avuto inizio viene registrato. I suoni così registrati vengono rielaborati, e a una notevole distanza di tempo dal momento della loro registrazione vengono riproposti in contrappunto con il nuovo materiale eseguito dal vivo. Così si definisce ulteriormente l'idea di un ampliamento, di una considerazione o analisi dettagliata dei gesti di partenza, i quali si inseriscono in una nuova prospettiva di ascolto.

Al tempo stesso, nel brano ci sono momenti di quasi non motivata mescolanza tra i suoni strumentali prodotti dal vivo e la registrazione di rumori della città e della natura (tutti incisi a Friburgo), così come ci sono momenti di improvviso addensamento di suoni strumentali registrati, che costituiscono fitte nuvole sonore (di qui il titolo del brano). Tutte queste interazioni mirano a influenzare e a mettere in discussione l'uniformità e anche la prevedibilità della drammaturgia lineare che è venuta delineandosi. Esse hanno dunque un duplice ruolo all'interno del brano: in primo luogo confermano la strategia formale di una classica forma in *crescendo* – con una lenta condensazione dal singolo gesto al flusso – e al tempo stesso la mettono in discussione, ampliando la prospettiva di ascolto, sfumando i confini tra il suono eseguito dal vivo e quello registrato e collocando deliberatamente accenti, elementi di disturbo e di irritazione nello sviluppo della forma, in modo che l'attenzione degli ascoltatori sia continuamente dirottata e "defocalizzata".

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)



Helmut Lachenmann con la viola di Geneviève Strosser, prove all'Ensemblehaus di Friburgo, luglio 2021. Foto di Geneviève Strosser

ENSEMBLE RECHERCHE

Dal 1985 i membri dell'Ensemble Recherche si dedicano a ciò che è nuovo e ancora sconosciuto. Per oltre trent'anni, con più di seicento prime esecuzioni e una cinquantina di incisioni su CD, l'ensemble di Friburgo ha plasmato l'attualità musicale e scritto la storia della musica. Gli otto strumentisti, uomini e donne – tutti solisti di fama internazionale – mettono la loro grande musicalità e le loro personalità individuali al servizio dell'ensemble per indagare insieme il presente musicale. Grazie al loro entusiasmo e impegno personale, la formazione si è affermata come una delle più importanti nell'ambito della Nuova Musica.

Regolarmente invitato ai festival europei di maggior richiamo, si è esibito, tra l'altro, al Festival di Salisburgo e a quello di Lucerna, alla Elbphilharmonie, al Concertgebouw di Amsterdam, alla Biennale di Venezia, alle Giornate musicali di Donaueschingen, ai Ferienkurse di Darmstadt e a Wien Modern e ha svolto tournée internazionali in Israele, Giappone, Cina, Russia, Messico, negli Stati Uniti e in Sud America. A Friburgo, nella sua stagione di concerti in abbonamento,

l'ensemble fa conoscere al grande pubblico nuovi sviluppi della musica contemporanea e le interessanti personalità di nuovi compositori e compositrici.

In collaborazione con compositori e compositrici giovani o già affermati, l'ensemble stimola e influenza significativamente lo sviluppo della musica contemporanea. In particolare, grazie al progetto pluriennale "Klassen Arbeit", studenti di composizione dei conservatori di Helsinki, Copenhagen, Linz, Friburgo, Anversa, Reykjavík e Cambridge hanno potuto beneficiare delle esperienze di numerosi musicisti e musiciste. Il rapporto personale con importanti compositori e compositrici del XX secolo, in particolare con Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino, Gérard Grisey, Hans Abrahamsen e Hans Werner Henze, fa oggi dell'ensemble un punto di riferimento per la prassi esecutiva storica nella Nuova Musica della fine del XX secolo.

Con numerose attività didattiche, quali laboratori scolastici, concerti per bambini, progetti giovanili partecipativi e masterclass, l'ensemble investe nel futuro, deciso a trasmet-

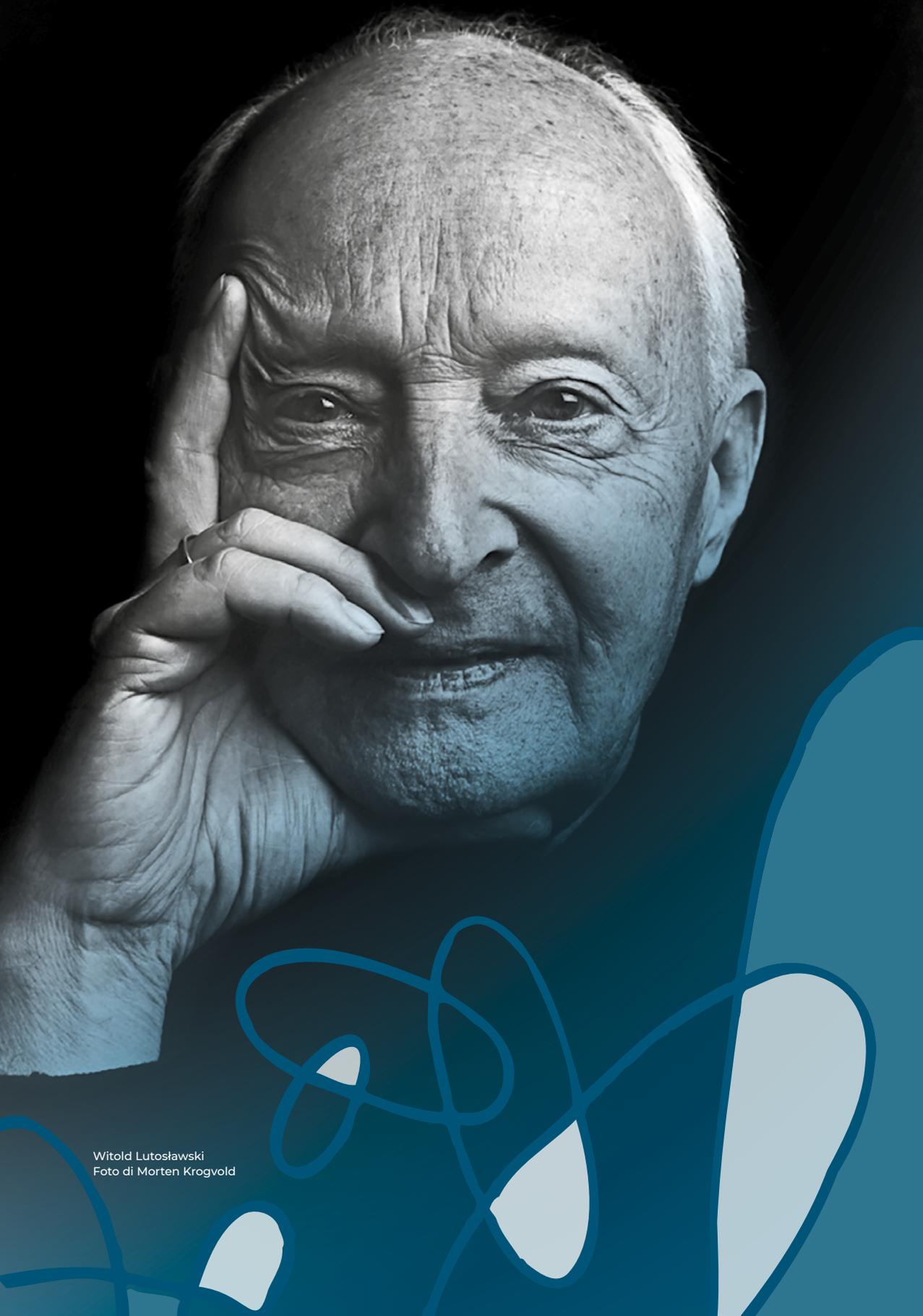
tere l'amore per la ricerca alla prossima generazione e impegnandosi a favore di una cultura dell'ascolto attento, di un approccio costruttivo con ciò che è diverso e di un confronto aperto e sereno con la complessità.

Dal 2012 l'ensemble ha sede nell'Ensemblehaus di Friburgo insieme alla Freiburger Barockorchester. Negli ultimi anni si è progressivamente ringiovanito, grazie a tre nuovi musicisti e a una nuova gestione: ottimi presupposti per continuare a scrivere la storia della musica anche in futuro.

Nel 2018 Ensemble Recherche ha ricevuto il Reinhold-Schneider-Preis della Città di Friburgo.



Petra Hoffmann e Ensemble Recherche, 12° Festival Milano Musica, Teatro Paolo Grassi, 22 ottobre 2003. Foto di Vico Chamla



Witold Lutosławski
Foto di Morten Krogvold

VENERDÌ 13 MAGGIO
ORE 20
DOMENICA 15 MAGGIO
ORE 16

La voce e l'ombra

Orchestra Sinfonica di Milano
Stanislav Kochanovsky direttore
Łucja Szablewska soprano

Witold Lutosławski (1913-1994)

Musique funèbre [Muzyka żałobna] (1958, 14')

per orchestra d'archi

Prologue

Métamorphoses

Apogée

Épilogue

Chantefleurs et Chantefables (1990, 20')

per soprano e orchestra

Prima esecuzione in Italia

La Belle-de-Nuit | La Sauterelle | La Véronique |

L'Églantine, l'aubépine et la glycine | La Tortue | La Rose |

L'Alligator | L'Angélique | Le Papillon

Béla Bartók (1881-1945)

Divertimento BB118 (1939, 25')

per orchestra d'archi

Allegro non troppo

Molto adagio

Allegro assai

Concerti in coproduzione con

Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano G. Verdi
nell'ambito della Stagione Sinfonica 2021-2022

Witold Lutosławski, Béla Bartók

Collocati circa a metà e verso la fine del percorso di **Witold Lutosławski** (1913-1994), i pezzi oggi in programma hanno nella sua ricerca per diverse ragioni un posto particolare. Il primo, *Musique funèbre*, divenne uno dei suoi lavori più noti dopo il successo del *Concerto per orchestra* (1950-1954) e poté usufruire del clima più aperto che si era instaurato nella vita musicale polacca dal 1956 (la *Prima Sinfonia* di Lutosławski, composta tra il 1941 e il 1947, era stata accusata di "formalismo" alla prima esecuzione del marzo 1948). La *Musique funèbre*, che egli definì "la mia prima parola in una nuova lingua", è uno dei lavori in cui rinunciò a servirsi di materiali popolari (usati in precedenza non sistematicamente, e non più in seguito) ed è un esempio significativo del modo personale in cui il compositore si era accostato al libero uso di serie di dodici suoni in funzione di una ricerca armonica indipendente dalla dodecafonia schönbergiana. Fu iniziata nel 1954, con l'intenzione di rendere omaggio a Bartók nel decimo anniversario della morte, ma fu completata ed eseguita solo nel 1958; Jan Krenz la diresse il 26 marzo 1958 a Katowice, guidando gli archi dell'Orchestra Sinfonica della Radio Polacca. Ebbe rapida diffusione internazionale e ottenne diversi premi. Il titolo non va inteso come riferimento a un funerale, a una cerimonia funebre, ma nel senso di musica per un doloroso lutto: per questo Lutosławski pubblicò anche il titolo polacco, che non si presta ad equivoci.

Dedicata alla memoria di Bartók, la *Musique funèbre* gli rende omaggio in modo indipendente, ma sembra tener presente in qualche misura la sua *Musica per archi, percussioni e celesta*, soprattutto all'inizio. Si articola in quattro sezioni che si succedono senza alcuna interruzione: *Prologue*, *Métamorphoses*, *Apogée*, *Épilogue*. Il *Prologue* è un canone isoritmico basato su una serie che contiene solo successioni di tritoni e semitoni: cresce dal *piano* al *fortissimo*, poi con un rapido *diminuendo* si perde nel silenzio. Attacca la sezione più ampia, *Métamorphoses*, che è anche

la più complessa, per le trasformazioni che liberamente la serie conosce a ogni "metamorfosi" e per il processo di accelerazione che vi si realizza. Senza cesure si approda alle dodici battute di accordi della terza sezione, *Apogée*, "molto appassionato, quasi rubato", la cui intensità culmina all'inizio dell'*Épilogue*, con il ritorno in *fortissimo* e all'unisono del tema del prologo. Nell'*épilogue* le parti del canone si riducono e le ultime note sono affidate allo stesso violoncello solo da cui il percorso della *Musique funèbre* era iniziato. *Chantefleurs et Chantefables*, il ciclo di nove brevi pezzi per soprano e piccola orchestra che Lutosławski compose nel 1990, è il suo terzultimo lavoro; seguirono solo la *Sinfonia n. 4* e una breve pagina per violino e piano, poi una malattia inesorabile pose di colpo fine a una vita ancora molto attiva. La prima esecuzione ebbe luogo alla Royal Albert Hall di Londra l'8 agosto 1991, con l'orchestra della BBC diretta dall'autore e il soprano norvegese Solveig Kringelborn.

Il ciclo ha un carattere particolare, strettamente legato alla natura dei testi prescelti. L'autore era Robert Desnos (1900-1945), lo stesso poeta di uno dei capolavori vocali di Lutosławski, *Les Espaces du sommeil*, composto nel 1975 per Dietrich Fischer-Dieskau; questa volta si trattava di filastrocche infantili che furono pubblicate postume nel 1952 e, per intero, nel 1955, diventando assai popolari in Francia. Arrestato dalla Gestapo nel 1944 per la sua attività nella resistenza francese, Desnos morì di tifo nel lager di Terezín (Theresienstadt) nel 1945. Tra gli ottanta testi della raccolta completa, Lutosławski – che in anni lontani si era spesso occupato di poesie "infantili" – ne scelse nove, alternando quelli di argomento botanico e quelli riferiti ad animali. Le sue predilezioni poetiche per il surrealismo questa volta si volgevano agli aspetti surreali di testi infantili. La musica si attiene a una raffinata semplicità, dove determinanti sono l'invenzione melodica e la scelta dei colori strumentali, sempre caratterizzati in modo netto e con estrema economia (l'organico è ridotto al minimo). Si passa dalle

delicate atmosfere notturne della *Belle-de-nuit* ai veloci, frammentati motivi dei legni (cellule di tre note) su pizzicati degli archi per *La Sauterelle*, dagli echi raveliani avvertibili nella *Rose* o nella *Véronique* e nell'*Angélique* all'umorismo del quinto pezzo (*La Tortue*) e del settimo (*L'Alligator*), con le avvertibili allusioni all'andamento della tartaruga e dell'alligatore. Nel quinto colpisce il gioco creato dalla continuità melodica tra le frasi dell'oboe e il canto della tartaruga. Le irregolarità metriche nel registro grave di clarinetto basso, fagotto e violoncello nel settimo evocano il difficoltoso cammino dell'alligatore sulla riva del Mississippi. Nell'ultimo pezzo, *Les Papillons*, il volo di molte farfalle è evocato anche attraverso gli unici momenti parzialmente aleatori usati da Lutosławski in questo lavoro, brevi sezioni *ad libitum* dove i valori ritmici indicati non vanno intesi rigidamente: per poche battute all'inizio, a metà e alla fine abbiamo un gioco di contrappunto aleatorio, mentre la complessa vitalità ritmica della maggior parte del pezzo richiede la massima precisione.

Insieme con il *Sesto Quartetto*, che lo seguì immediatamente tra agosto e novembre 1939, il *Divertimento* è l'ultimo pezzo che **Béla Bartók** compose in Europa, prima di scegliere la via dell'esilio. E, come nel *Sesto Quartetto*, si profilano chiaramente già qui alcuni caratteri stilistici dell'ultimo periodo, una volontà di trasfigurata semplificazione del linguaggio. Il *Divertimento* fu commissionato a Bartók da Paul Sacher, che gli aveva chiesto per l'Orchestra da camera di Basilea, di cui era fondatore e direttore, un lavoro più semplice della commissione precedente, la *Musica per archi, percussioni e celesta* del 1936. Sacher guidò l'orchestra alla prima esecuzione, a Basilea l'11 giugno 1940. Un paio di settimane dopo il compimento della composizione scoppiò la Seconda guerra mondiale e pochi mesi dopo la prima esecuzione, nell'ottobre 1940, Bartók lasciò per sempre l'Ungheria: scelta dolorosissima, che gli costò tra l'altro una lunga interruzione

ne dell'attività creativa, ma che nella situazione dell'Ungheria e dell'Europa di allora gli pareva già nel 1939 inevitabile.

In questo drammatico contesto il *Divertimento* era stato composto rapidamente, in un momento di eccezionale tranquillità e felicità creativa, tra il 2 e 17 agosto 1939 a Saanen, una località di villeggiatura svizzera non lontano da Berna, dove Sacher aveva amichevolmente sistemato Bartók perché potesse lavorare in pace. "Mi sento come un musicista dei tempi antichi che gode l'ospitalità del mecenate", scrisse il compositore al figlio il 18 agosto 1939, appena finito il lavoro. Nei mesi precedenti alla rapidissima stesura, qualche lettera lascia intuire in che direzione si stava muovendo la fantasia di Bartók: in aprile il compositore annunciava a Sacher un lavoro più facile della *Musica per archi, percussioni e celesta*, in luglio gli parlava di un'opera per orchestra d'archi, priva di difficoltà esecutive e con carattere di suite. Gli chiedeva inoltre se c'erano musicisti in grado di realizzare alternanze di soli-tutti affini a quelle del concerto grosso barocco. La scrittura del *Divertimento* è di fatto caratterizzata da questo aspetto concertante, ma il compositore non volle usare il titolo di "Concerto" e, a partitura conclusa, scelse di chiamarla *Divertimento*, probabilmente non nel senso settecentesco del termine, che di norma si riferisce a composizioni con più di tre tempi (problematico infatti è considerato l'uso del termine "Divertimento" per i pezzi per archi K 136, 137, 138 di Mozart adolescente). Forse il titolo allude liberamente non al significato storico della parola, ma al carattere di parte del pezzo, con i suoi ritmi di danza e la serenità che prevale nel primo e nel terzo tempo, in netto contrasto con lo scavo angoscioso del movimento centrale.

Un afflato che si vorrebbe quasi chiamare "primaverile" si riconosce nella serena leggerezza con cui prende avvio il primo tempo, concepito in forma sonata, con temi caratterizzati dai tempi "Allegro non troppo", "Un poco più tranquillo" e "Più tranquillo". Nel corso dello sviluppo

si addensano anche momenti di tensione, con intensi giochi di imitazione e minacciosi accordi; la ripresa è sensibilmente variata, come era consuetudine per Bartók, che anche in questo ritorno a una forma classica evita ogni ripetizione letterale.

In un clima di cupa e tragica meditazione è interamente immerso il "Molto adagio". All'inizio su un moto uniforme emerge il tema fondamentale: germina lentamente, partendo da un nucleo di tre note e disegnando gradualmente una curva, secondo un procedimento tipico dei maggiori tempi lenti bartokiani. L'andamento misterioso, da "musica notturna", è accentuato dal cupo incedere dell'episodio successivo, quasi una marcia funebre, nella marcata scansione ritmica della nuova idea. Si giunge al punto cul-

minante, un *crescendo* con drammatici trilli dei primi violini, fino a un disperato *fortissimo*, cui segue il graduale ritorno alla ripresa trasformata dell'inizio. Il clima espressivo si rasserena completamente negli andamenti di danza popolare dell'ultimo tempo, costruito in libera forma di rondò-sonata e non privo di affinità con il materiale tematico del primo tempo: il succedersi degli episodi è di grande varietà. Al centro un breve fugato viene seguito da una cadenza del primo violino, di sapore vagamente tzigano. Alla fine del pezzo, dopo la ripresa del tema iniziale, c'è una estesa coda in tempo *vivacissimo*, che a sorpresa rallenta e si interrompe per passare al pizzicato di un breve "Grazioso, scherzando, poco rubato", giocoso accenno a una polka viennese, cui segue la rapidissima conclusione.

Paolo Petazzi

Chantefleurs et Chantefables

Robert Desnos

1. La Belle-de-nuit

Quand je m'endors et quand je rêve
La belle-de-nuit se relève.
Elle entre dans la maison
En escaladant le balcon,
Un rayon de lune la suit.
Belle-de-nuit, fleur de minuit.

2. La Sauterelle

Saute, saute, sauterelle,
Car c'est aujourd'hui jeudi.
Je sauterai, nous dit-elle,
Du lundi au samedi.
Saute, saute, sauterelle,
À travers tout le quartier.
Sautez donc, Mademoiselle,
Puisque c'est votre métier.

3. La Véronique

La véronique et le taureau
Parlaient ensemble au bord de l'eau.
Le taureau dit: "Tu es bien belle",
La véronique: "Tu es beau".
La véronique est demoiselle,
Mais le taureau n'est que taureau.

4. L'Églantine, l'aubépine et la glycine

Églantine, aubépine,
Rouge, rouge, rouge et blanc.
Glycine,
L'oiseau vole en chantant.
Églantine, aubépine,
Bouge, bouge, bouge et vlan!
Glycine,
L'oiseau vole en chantant,
Et vlan, vlan, vlan!

5. La Tortue

Je suis tortue et je suis belle,
Il ne me manque que des ailes
Pour imiter les hirondelles.
Que? Que?
Mon élégant corset d'écaille

1. La bella di notte

Quando mi addormento e quando sogno
la bella di notte si ridesta.
Entra nella mia casa
arrampicandosi sul balcone,
la segue un raggio di luna.
Bella di notte, fiore di mezzanotte.

2. La cavalletta

Salta, salta, cavalletta,
perché oggi è giovedì.
Salterò, ci dice lei,
per l'intera settimana.
Salta, salta, cavalletta,
salta per tutto il quartiere.
Salta dunque, signorina,
è ben questo il tuo mestiere.

3. La veronica

La veronica ed il toro
van ciarlano sulla riva.
Dice il toro: "Come sei bella",
risponde la veronica: "Anche tu".
La veronica è una signorina,
ma il toro è sempre solo un toro.

4. La rosa canina, il biancospino e il glicine

Rosa canina, biancospino,
rosso, rosso, rosso e bianco.
Glicine,
l'uccello vola cantando.
Rosa canina, biancospino,
un due tre, tocca a te!
Glicine,
l'uccello vola cantando,
tocca a te!

5. La tartaruga

Son tartaruga e sono bella,
solo mi mancano le ali
per imitar le rondinelle.
Che? Che?
Il mio elegante corsetto di scaglie,

Sans boutons, sans vernis, ni mailles
Est exactement à ma taille.
Ni? Ni?
Je suis tortue et non bossue,
Je suis tortue et non cossue,
Je suis tortue et non déçue.
Eh? Non?

6. La Rose

Rose, rose, rose blanche,
Rose thé,
J'ai cueilli la rose en branche
Au soleil de l'été.
Rose blanche, rose, rose
Rose d'or,
J'ai cueilli la rose éclose
Et son parfum m'endort.

7. L'Alligator

Sur les bords du Mississippi
Un alligator se tapit.
Il vit passer un négroillon
Et lui dit: "Bonjour, mon garçon".
Mais le nègre lui dit: "Bonsoir,
La nuit tombe, il va faire noir.
Je suis petit et j'aurais tort
De parler à l'alligator".
Sur les bords du Mississippi
L'alligator a du dépit,
Car il voulait au réveillon
Manger le tendre négroillon.

8. L'Angélique

Ravissante angélique,
La mésange a chanté,
Disant dans sa musique
La douceur de l'été.
Angélique du soir,
Mésange des beaux jours,
Angélique d'espoir,
Angélique d'amour.

senza bottoni, senza vernice, senza maglie,
è esattamente della mia taglia.
Non è vero?
Sono una tartaruga, non un'acciuga
sono una tartaruga, non ho una ruga
sono una tartaruga, non sono in fuga.
Eh? No?

6. La rosa

Rosa, rosa, rosa bianca,
rosa tea,
ho colto un ramo di rose
nel sole dell'estate.
Rosa bianca, rosa, rosa,
rosa d'oro,
ho colto la rosa fiorita
e il suo profumo mi stordisce.

7. L'alligatore

Sulle rive del Mississippi
un alligatore sta in agguato.
Vede passare un negretto
e gli dice: "Salve, ragazzo mio".
Ma il negretto gli risponde: "Buonasera,
scende la notte, si fa buio.
Sono piccolo e non mi è permesso
parlare con un alligatore".
Sulle rive del Mississippi
l'alligatore è assai deluso:
contava, per il suo cenone,
di mangiarsi il tenero negretto.

8. L'angelica

Incantevole angelica,
canta la cinciallegra,
e dice con la sua musica
la dolcezza dell'estate.
Angelica della sera,
cinciallegra dei bei giorni,
angelica di speranza,
angelica d'amore.

9. Le Papillon

Trois cent millions de papillons
Sont arrivés à Châtillon
Afin d'boire du bouillon,
Châtillon-sur-Loire,
Châtillon-sur-Marne,
Châtillon-sur-Seine.
Plaignez les gens de Châtillon !
Ils n'ont plus d'yeux dans leur bouillon
Mais des millions de papillons.
Châtillon-sur-Seine.
Châtillon-sur-Marne,
Châtillon-sur-Loire.

9. La farfalla

Trecento milioni di farfalle
sono arrivate a Châtillon
per bere un po' di brodo.
Châtillon-sur-Loire,
Châtillon-sur-Marne,
Châtillon-sur-Seine.
Povera gente di Châtillon!
Non ha più occhi il loro brodo
ma hanno milioni di farfalle.
Châtillon-sur-Seine.
Châtillon-sur-Marne,
Châtillon-sur-Loire.

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)

ORCHESTRA SINFONICA DI MILANO

Fondata nel 1993 da Vladimir Delman e Luigi Corbani, laVerdi, da maggio 2022, torna al suo nome originario "Orchestra Sinfonica di Milano" ed è oggi protagonista indiscussa del panorama culturale italiano e non solo, come testimoniano un Grammy Award, numerose tournée internazionali e i due concerti eseguiti in Vaticano davanti a Papa Benedetto XVI. Per Expo Milano 2015 l'Orchestra ha organizzato una stagione speciale di sedici mesi ininterrotti da settembre 2014 a dicembre 2015, con numerosi eventi straordinari. Dal gennaio 2018 l'Orchestra si è esibisce al KKL di Lucerna ogni anno in occasione del tradizionale Concerto di Capodanno. Negli anni, l'Orchestra è stata affiancata da altre formazioni collaterali: il Coro Sinfonico, l'Ensemble Strumentale e Vocale laBarocca diretto da Ruben Jais, il Coro di Voci Bianche e il Coro I Giovani de laVerdi diretto da Maria Teresa Tramontin, l'Orchestra Amatoriale "laVerdi per tutti", l'Orchestra Sinfonica Kids e Junior e l'Orchestra Sinfonica Giovanile di Milano, nonché il leggendario Coro degli Stonati.

Sul podio dell'Orchestra, dal 1999 a oggi, si sono susseguiti tre Direttori musicali di grande prestigio: Riccardo Chailly (1999-2005), Zhang Xian (2009-2016), primo direttore donna ad assumere un tale incarico in Italia, e dal gennaio 2018 Claus Peter Flor (attualmente in carica).

Nel corso della sua storia, l'orchestra ha ospitato alcune delle più illustri bacchette della seconda metà del Novecento, da Carlo Maria Giulini a Peter Maag, da Georges Prêtre fino a Vladimir Fedoseyev, Helmuth Rilling, Patrick Fournillier e Riccardo Muti. Tra i grandi solisti protagonisti di memorabili concerti si contano Martha Argerich, Aldo Ceccato, Tibor Varga, Steven Isserlis, Lilya Zilberstein, Roberto Prosseda, Kolja Blacher e Yefim Bronfman.

La Stagione 2018-19 ha visto l'Orchestra festeggiare numerosi anniversari: i venticinque anni di fondazione dell'Orchestra, i vent'anni del Coro Sinfonico, i dieci anni dell'Orchestra Sinfonica Junior e dell'Ensemble laBarocca. Nella Stagione 2019-20 ha festeggiato i vent'anni dell'Auditorium di Milano Fondazione Cariplo, che per le sue caratteristiche estetiche, tecnologiche e acustiche è considerato una delle migliori sale da concerto italiane.

Attualmente l'Orchestra Sinfonica di Milano è una delle più rilevanti realtà sinfoniche nazionali e internazionali, in grado di affrontare un repertorio che spazia da Bach alla musica del Novecento. Sono stati raggiunti in pieno anche gli obiettivi dei suoi fondatori: ampliare il pubblico, proponendo 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; creare opportunità di lavoro per giovani musicisti di talento – perché la musica è di tutti ed è per tutti.

Parallelamente all'attività concertistica l'Orchestra ha sviluppato un'intensa attività discografica, incidendo più di trenta CD, che spaziano dal repertorio verdiano e rossiniano al grande sinfonismo romantico e russo.

L'Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi diretta da Michele Gamba, 30° Festival Milano Musica, Teatro alla Scala, 16 novembre 2021. Foto Studio Hänninen



STANISLAV KOCHANOVSKY Direttore

Nato a San Pietroburgo, si è diplomato al Conservatorio Rimskij-Korsakov della sua città, dove ha studiato direzione corale, organo e direzione lirico-sinfonica. Nel 2007 ha iniziato a collaborare con il Teatro Michailovskij di San Pietroburgo, dirigendo più di sessanta produzioni di opera e balletto. Attualmente Direttore principale dell'Orchestra Filarmonica di Stato Safonov, ha diretto come ospite l'Orchestra del Royal Concertgebouw, i Wiener Symphoniker, la hr-Sinfonieorchester di Francoforte, la Filarmonica di Oslo e quella di Stoccolma, la City of Birmingham Symphony Orchestra e la Israel Philharmonic. Durante la stagione in corso debutterà sul podio della NDR Elbphilharmonie Orchester e dell'Orchestra Sinfonica di Lucerna e tornerà a dirigere,

ŁUCJA SZABLEWSKA Soprano di coloratura e compositrice

Ha studiato canto con Zdzisława Donat e composizione con Marian Borkowski al Conservatorio Fryderyk Chopin di Varsavia, perfezionandosi dopo la laurea alla Royal Academy of Music di Londra con Philip Doghan e Ian Partridge e frequentando masterclass tenute da Barbara Booney, Tom Krause, Rosemary Hardy, Alberto Zedda, Teresa Żylis-Gara, Robert Tear, Wolfgang Holzmair, Margreet Honig e Franz Lukasovsky. Con il pianista Michał Pietrzak ha vinto il primo premio al XV Concorso Internazionale di Musica Euterpe di Corato (Bari). Ha collaborato per anni con il Teatr Wielki di Varsavia, dove ha debuttato come protagonista dell'opera *Sudden Rain* di Aleksander Nowak e ha cantato *Medeamaterial* di

tra l'altro, l'Orchestre de Paris, la Philharmonia Orchestra, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Philharmonie di Dresda e le principali orchestre russe.

Dal 2017 è ospite regolare del Festival di Verbier, dove dirige un'opera in concerto ogni anno: *Evgenij Onegin* nel 2017, *Rigoletto* nel 2018, *Die Zauberflöte* nel 2019. Nell'estate del 2022 tornerà a Verbier per dirigere in concerto *Hänsel und Gretel*. Si esibisce regolarmente in altri festival di richiamo, come le Stelle delle Notti bianche a San Pietroburgo e MiTo Settembre Musica. Ha diretto *Iolanta* al Maggio Musicale Fiorentino, *Il principe Igor* alla Nationale Opera di Amsterdam, *Boris Godunov* all'Opera Nazionale della Corea. Al Mariinskij ha diretto più di trenta opere, tra cui *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Chovanščina*, *Samson et Dalila* e *Carmen*.

Pascal Dusapin, su testo di Heiner Müller. Il suo repertorio operistico include numerosi ruoli, tra cui Pamina in *Die Zauberflöte* e Serpina nella *Serva padrona*. Specializzata in musica contemporanea, ha partecipato a molte prime esecuzioni assolute di opere di compositori polacchi. Si esibisce regolarmente in festival di richiamo come i Mendelssohn-Tage di Coblenza, il Lieder Festival di Oxford, Orgel variatio a Paderborn, i Karol Szymanowski Music Days, il Witold Lutosławski Chain Festival.

È specialista nell'interpretazione di oratori, che esegue regolarmente con ensemble e direttori rinomati in Polonia e in tutta Europa. Il suo repertorio comprende lo *Stabat Mater*, *Die Schöpfung* e la *Harmóniemesse* di Haydn, la *Krönungsmesse* di Mozart, la *Sinfonia n. 2 Lobgesang* di Mendelssohn e *Ein Deutsches Requiem* di Brahms.

Interessato a riscoprire opere raramente eseguite, nelle ultime stagioni ha diretto il *Requiem* di Ligeti, *Mysterium* di Skrjabin-Nemtin e lo *Psalmus Hungaricus* di Kodály, l'opera incompiuta *Il giocatore* di Šostakovič, *Silence op. 9* di Nicolaj Mjaskovskij e la *Sinfonia n. 21 "Kaddish"* di Mieczysław Weinberg, le cantate *Sulamith* di Jan van Gilse e *Giovanni di Damasco* di Sergej Taneev. Inoltre si impegna a portare in scena opere di compositori viventi come Brett Dean, Ivan Fedele, Sofija Gubaidulina, Tobias Broström, Bart Visman, Nicola Campogrande, Rolf Martinsson, Osvaldo Golijov, Anna Thorvaldsdottir, Vladimir Tarnopolski e Jaan Rääts.

Il suo lavoro *4 quasongs* per setto vocale e violoncello amplificato, commissionato dall'associazione Miód Materia, è stato eseguito in prima assoluta dall'ensemble vocale proModern e dal violoncellista Michał Borzykowski.

Ha inciso *Chantefleurs et Chantefables* e *Lacrimosa* di Lutosławski con l'Orchestra Filarmonica di Lodz diretta da Daniel Raiskin.



Sofija Gubajdulina
Foto di F. Hoffmann-La Roche Ltd.

LUNEDÌ 16 MAGGIO
ORE 20

In dialogo

Per ricordare Luciana Pestalozza e Claudio Abbado

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Pedro Amaral direttore

Vadim Repin violino

Sofija Gubajdulina (1931)

Dialog: Ich und Du

Concerto per violino e orchestra n. 3 (2018, 20')

Commissione Trans-Siberian Art Festival

Prima esecuzione in Italia

Arvo Pärt (1935)

La Sindone (2005-2022, 9')

per violino e orchestra

Commissione Trans-Siberian Art Festival

Prima esecuzione in Italia nella nuova versione

Dmitrij Šostakóvič (1906-1975)

Sinfonia n. 15 in la maggiore op. 141 (1971, 42')

Allegretto

Adagio. Largo. Adagio. Largo

Allegretto

Adagio. Allegretto. Adagio. Allegretto

Vadim Repin dedica il concerto alla pace e ai valori democratici di umanità, fratellanza e solidarietà tra i popoli e lo dona a Milano Musica per la commissione di nuove opere, sostenendo il "Fondo per la nuova musica" istituito dall'Associazione.

ORE 19 | RIDOTTO DEI PALCHI A. TOSCANINI

Il concerto è preceduto da una conversazione con Franco Pulcini

Concerto trasmesso in diretta radiofonica da Rai Radio 3.

in collaborazione con

Teatro alla Scala

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Trans-Siberian Art Festival

Sofija Gubajdulina, Arvo Pärt, Dmitrij Šostakovič

Sofija Asgatovna Gubajdulina (1931) è una delle figure internazionali più in vista della musica contemporanea. Pluripremiata ed eseguita da interpreti come Gidon Kremer, Vadim Repin, Andris Nelsons, Anne-Sophie Mutter, la musicista parla volentieri del suo pensiero e delle sue idee sul comporre, e l'ascolto della sua musica stimola spesso riflessioni sulla nostra esistenza, sul nostro essere al mondo.

Russo-sovietica originaria del Tatarstan, ma da oltre trent'anni emigrata vicino ad Amburgo, da giovane Gubajdulina ha avuto difficoltà in patria, a causa dei pregiudizi della politica culturale del socialismo reale. Anche in epoca post-staliniana, il linguaggio musicale moderno veniva considerato "formalista" e antipopolare. L'ostilità si limitava tuttavia a una mancata programmazione delle sue opere "inaccettabili", ma la compositrice poteva guadagnarsi da vivere scrivendo musica per film, come è in parte accaduto a molti musicisti sovietici, a cominciare da Šostakovič. E proprio come quello del grande predecessore, lo stile di Gubajdulina si rivela ricco di stimoli storici e radicato nella grande musica del passato, nel suo caso da Josquin a Bach, da Gesualdo a Schönberg, da Beethoven a Wagner. Rispetto a Šostakovič, la compositrice ha mostrato, almeno inizialmente, un maggiore interesse per il folclore e i suoi timbri, da cui deriva una spiccata originalità strumentale.

I principali interessi di Gubajdulina non si limitano tuttavia all'evoluzione e all'aggiornamento del linguaggio musicale, ma alla possibilità di metterlo al servizio di un misticismo assetato di assoluto filosofico. Membro della chiesa ortodossa, ma anche interessata all'illogico e all'inconscio, Gubajdulina si inserisce in quella tendenza tipicamente russa a una religiosità problematica, una dostoevskiana ricerca di Dio che non rinuncia alle istanze del dubbio, alla libertà di pensiero e ai valori dell'individualismo. Non a caso uno dei pensatori da cui è stata influenzata è Nikolaj Aleksandrovič Berdjaev, ex marxista, poi dissidente anticomunista, esponente dell'anar-

chismo cristiano, espulso nel 1922 dalla Russia bolscevica e divenuto in Francia libero pensatore, le cui opere sono state tradotte in italiano solo negli ultimi vent'anni. Teologia ed esistenzialismo si mescolano pure nella musica di Gubajdulina, la cui arte, spesso ricca di opposti, è nutrita di spiritualismo e simbologie mistiche, ma anche di ben calcolate proporzioni. Come Bartók, usa ad esempio la serie di Fibonacci, non tanto per una sorta di feticismo numerologico, ma per il suo legame con la natura. Come nello stile di Šostakovič, anche la scrittura di Gubajdulina ha bisogno di sviluppi e di tempo, per articolare pensieri e offrire metamorfosi: tempi lunghi che passano senza che ce ne accorgiamo, come avviene con la grande musica.

L'opera con la quale Gubajdulina si impose all'attenzione internazionale è il *Concerto per violino e orchestra n. 1 "Offertorium"* (1989): una sconosciuta foresta di inflorescenze curiose e meravigliose a volte invece conosciute, un labirinto di sensibilità sottili, violenze incresciose, lirismi repressi, stratificazioni di sonorità inconciliabili, combinazioni strumentali inusuali, estremizzazione dei registri, reazioni fisiche spazientite, guizzi rabbiosi, scatti, allarmi, accumuli, nenie disturbate dalla modernità. Anche in Šostakovič l'immagine della bestia in gabbia rendeva a volte il destino dell'uomo espresso in musica. Ma vi ritroviamo pure tutta la sua arte dello svanire: inni interrotti, pianissimi quasi impercettibili.

A questo fortunato *Primo concerto* era seguito il *Concerto per violino e orchestra n. 2 "In tempus preasens"* (2007), scritto per Anne-Sophie Mutter. Qui il modello di sonorità rimandava al *Violinkonzert* di Berg, con la spiritualità del suono del violino – strumento ammesso in passato in chiesa – e fantastici estremismi strumentali a effetto per un'opera assolutamente sublime. E dopo un'altra decina d'anni, siamo ora giunti al *Concerto per violino e orchestra n. 3*, il recente *Dialog: Ich und Du* (2018), composto per Vadim Repin. L'essenza del presente brano si potrebbe forse riassumere con le parole della compositrice

ce: “Mentre compongo non prego, ma parlo con Dio”. Ma l’opera non è solo un “dare del tu a Dio”: le cose stanno in modo più complesso. Il titolo è un omaggio alla più celebre opera di Martin Buber (1878-1965) filosofo-teologo austriaco naturalizzato israeliano, studioso della questione ebraica e del chassidismo. *Ich und Du* (1923) è un saggio che interpreta la vita come dialogo, descrive l’interconnessione fra le due sfere e sancisce la loro relazione assoluta solo rispetto a Dio. Mentre l’entità “Io-Esso” attiene al monologo, una dimensione di vita autentica si realizza solo nel contesto dialogico “Io-Tu”, giacché l’Io e il Tu non possono vivere separatamente. Gubajdulina sembra insomma essersi posta il compito di dare un’immagine delle nostre velleità solipsistiche, circondate da un mondo con cui tentiamo di dialogare e che magari non ci comprende, mentre solo Dio riesce a risolvere l’equazione a infinite incognite delle nostre esistenze. Non sembra comunque un dialogo pacato, quello della vita espressa nel brano. E la sfida di tecnica violinistica potrebbe tradurre in virtuosismo le nostre drammatiche difficoltà di comunicazione col mondo e la nostra tesa reattività. Tensioni e dissonanze sono quelle dell’esistenza. L’inizio stesso non potrebbe essere più evidente, con il violino-Io e i timpani-Tu incumbenti quanto un mondo ostile o l’ira di Dio. Il dialogo fra violino e orchestra si pone come un’evoluzione del secondo tempo del *Quarto concerto* di Beethoven, in cui un pianoforte implorante deve subire le vessazioni di un’orchestra autoritaria. In *Dialog: Ich und Du* i tentativi di comunicazione non vanno spesso a buon fine: sembrano l’azzardo di conciliare l’inconciliabile. Dopo le aggressive percussioni e i rintocchi pacificanti delle campane, quasi ogni strumento dice via via la sua o riprende a modo proprio le proposte del violino-Io, che appare come circondato dall’incomprensione. È una *Via crucis* in cui, con ostinazione, il violino ripropone gli stessi personali concetti con le stesse note e, pur aggredito da fanfare apocalittiche, finisce per imporsi. Non è stato sempre im-

rante, come pareva all’inizio, e –addomesticato alla fine il mondo circostante che Dio gli ha offerto – conclude con un estenuato spegnimento.

Arvo Pärt (1935), il musicista contemporaneo che forse più di ogni altro ha avvicinato il pubblico alla musica del presente, è anche lui, come Sofija Gubajdulina, sprofondata in un’aspirazione mistica che era guardata con sospetto nell’ex blocco comunista. Si narra che, molti anni orsono, per non avere problemi, il compositore estone fosse costretto a togliere provvisoriamente le icone che teneva accanto al pianoforte, prima di farsi fotografare. Nell’opera del musicista-cristiano-ortodosso per definizione, la religiosità è in effetti una tematica quasi esclusiva. All’inizio degli anni Ottanta, Pärt – che oggi è libero di vivere dove vuole – venne addirittura invitato a emigrare dal regime sovietico e si trasferì prima in Austria e poi in Germania: non per motivi musicali, bensì per un’eccessiva attenzione alla fede. Complementare a essa è il suo impegno morale: dedicò tutta l’attività della Stagione 2006-2007 alla memoria della giornalista investigativa Anna Politkovskaja, assassinata dal regime di Putin. A proposito dello stile, gli inizi di Pärt erano stati in realtà nel segno del modernismo “tecnologico”, ma in seguito il musicista elaborò una semplificazione, in qualche modo salutare e ben accolta dal pubblico, dopo l’indigestione di macchinosità e di complessità del linguaggio musicale contemporaneo. Alla dodecaфонia e al serialismo contrappose lo studio dell’eufonia melodica del canto gregoriano, gli organa arcaici della Scuola di Notre-Dame, la polifonia tardo-medievale e rinascimentale. Etica e spiritualità generarono un’arte sonora di ascetismo sovraperonale, per una poetica minimalista costituita di pochi elementi: accordi statici, a volte dal timbro vetroso, da contemplare (o che ti scrutano) come icone. Sgocciolii sonori e un uso insistito delle triadi, che lui chiama “tintinnabuli”, percependole come suoni di campane. Sonorità semplici, decifrabili, significanti, ma poste in successioni inattese, per forme nuove.

È tipico di Pärt ritornare più volte sul medesimo pezzo: *Fratres* ha sei differenti versioni originali scritte in dieci anni. È accaduto anche al pezzo in programma; *La Sindone* venne eseguita nel 2006 in una prima stesura per orchestra e percussioni nell’ambito delle Olimpiadi invernali di Torino. Commissionata da Enzo Restagno per MiTo SettembreMusica, e a lui dedicata, non a caso nasce per il capoluogo del Piemonte, nel cui Duomo è conservato il sudario di un corpo che patì le stesse torture e la morte di Cristo per crocifissione, secondo la descrizione che i Vangeli hanno fatto della sua Passione. La storia stessa della Sacra Sindone è legata da settecento anni al dubbio sulla sua autenticità e, anche se esami di laboratorio del 1988 hanno stabilito trattarsi di un lenzuolo funebre databile fra il 1260 e il 1390, essa resta per tradizione una reliquia suscettibile di esposizione, o meglio di “ostensione”, rinnovata sei volte dagli anni Ottanta fino al 2020. Dopo la prima versione con due soli ottoni nell’orchestra, nel 2015 Pärt ha modificato il brano per un’orchestra di maggiori dimensioni, aggiungendovi nel 2019 una parte per violino solista scritta per Vadim Repin, in un brano completamente ripensato, secondo la dichiarazione dell’autore. Mistero religioso in un movimento, si tratta di un brano breve, ma molto intenso. Le lenie acutissime dell’inizio dolorante e languente, i tintinnii, le spaziate fasce sonore evocano un clima di morte, deposizione e sepoltura. Significative, nelle prime pagine, le sospensioni delle “grandi pause”. L’ultima parte è una giubilante *Resurrezione*. Firma in calce al brano una nota isolata in piano, luminosa e inaspettata dopo il fortissimo all’acuto del finale.

Nelle tredici sinfonie di Šostakovič che stanno tra la *Prima* e la *Quindicesima* leggiamo la vita di un amletico dissidente, spesso scambiato per un grigio funzionario di partito, che ha narrato la doppia tragedia dello stalinismo e della guerra, dell’illibertà artistica dei totalitarismi e del profondo umanesimo dello spirito russo. Con l’ultimo capitolo, siamo ormai al di là delle tragedie e, se non c’è da sorridere, c’è invece parecchio da decifrare.

Nel 1971 **Dmitrij Dmitrevič Šostakovič** (1906-1975) voleva inserire nella sua *Quindicesima sinfonia* un poema di Evgenij Evtušenko dedicato a Marina Cvetaeva sul tema del “destino dei poeti”; esiste un breve abbozzo incompiuto del compositore relativo a questa idea. La sinfonia verrà comunque terminata nel luglio di quell’anno nella Casa dei compositori di Repino, ma era stata iniziata all’ospedale di Kurgan, durante la degenza di giugno. Molto malato e sprofondato in meditazioni e ricordi, Šostakovič concepì un’opera criptica e sublime. Secondo alcune testimonianze, la musica di quest’opera sarebbe legata al progetto, non realizzato, di scrivere un’opera tratta dal racconto di Čechov *Il monaco nero*, alla quale l’autore pensò soprattutto un paio d’anni dopo.

La *Sinfonia n. 15* resta probabilmente l’opera sinfonica più impenetrabile di Šostakovič; difficile districarsi all’interno del labirintico mosaico di simboliche citazioni, autocitazioni ed eterogenee giustapposizioni tematiche (ivi compreso un tema con dodici suoni). Si tratta di una pagina impalpabile, quasi nello spirito di un collage concettuale in lenta e inconsolabile dissolvenza verso l’annullamento. Che il tema dominante di questo lavoro sia la memoria lo disse l’autore stesso, il quale dichiarò in un’intervista al quotidiano “Trud”: “Il primo movimento descrive l’infanzia – proprio un negozio di giocattoli, con un cielo senza nuvole”.

È stata avanzata l’ipotesi che la citazione del *Leitmotiv*, detto in italiano “L’enigma del destino”, possa intendersi come una sinistra memoria del patto tra Hitler e Stalin, suggellato da una rappresentazione della *Walküre* al Bol’šoj con la regia di Ejzenštejn. Dobbiamo stupirci che proprio con questo tema inizi il celebre annuncio di morte del secondo Atto, pronunciato da Brünnhilde a Siegmund?

La prima esecuzione a Mosca, diretta dal figlio Maksim l’8 gennaio 1972, venne lungamente acclamata; il che non significa che la pagina sia stata subito compresa, specie se pensiamo alle sciocchezze dette da Tichon Chrennikov, che intervistato dal “New York Times” parla di un’opera “piena di vitalità e ottimismo”.

Tra i temi trattati nel *Monaco nero* di Čechov vi è quello dell'illusione necessaria per affrontare la morte serenamente, e in effetti all'ascolto non sembreremmo essere lontani. Tuttavia le tracce autobiografiche disseminate nella sinfonia sono troppo chiare per forzarne l'interpretazione verso i motivi del racconto. L'andamento narrativo dell'opera può essere anche desunto dalla regolarità dei tempi: i quattro movimenti comprendono tre Allegretti intercalati da due Adagi. Le due citazioni più vistose sono quella della Sinfonia dal *Guglielmo Tell* di Rossini e del *Leitmotiv* «L'enigma del destino» dalla *Tetralogia* wagneriana. In quest'ultimo, il tema alla voce più acuta è compreso entro una terza minore, spazio in cui è racchiuso anche il motto "D. Sch." (le iniziali del musicista secondo la translitterazione tedesca, da cui le note re, mi bemolle, do, si naturale), che infatti compare nel movimento conclusivo come una sorta di trasformazione del motivo conduttore del *Ring*. Ma la simbologia musicale in quest'opera è molto più complessa. Nel primo movimento (Allegretto) la citazione rossiniana è utilizzata solo come frase di passaggio in un discorso musicale di spigliata allegria, che mostra un certo legame con la *Prima sinfonia*. In qualche tratto il brano presenta movenze stravinskiane; la coda, in particolare, ricorda la bandistica estroversione di *Circus polka*. Šostakovič, si diceva, aveva dichiarato di considerare questo movimento come un ritorno all'infanzia. Gli oggetti musicali della gioventù di Mitja sono tintinnii, trombe, tamburi, ritmi scattanti, ma anche contrappunti conservatoriali e piccole stratificazioni modernistiche.

L'Adagio è l'oasi romantica della *Sinfonia n. 15*: ha un corale, uno straziante assolo del violoncello, una marcia funebre che riporta allo stile dello Šostakovič bellico; una fanfara in distanza è una citazione dalla *Sinfonia n. 11*. Come un *objet trouvé*, al centro del brano appaiono due accordi di chiara derivazione viennese: ricordano un po', nello spirito estatico, l'op. 19 n. 6 di Schönberg, il piccolo *Klavierstück* dedicato alla morte di Mahler. Una traccia. Ricompariranno ancora, tanto in questo quanto nell'ultimo movimento.

L'Allegretto mostra un linguaggio con rami robusti di *melos* popolare, da cui germogliano infiorescenze weberniane, moderne e raffinate, quasi impercettibili, simili a "ornamenti d'avanguardia". In queste notine volanti il musicista tende infatti a esaurire il totale cromatico.

Il vasto movimento conclusivo (Adagio – Allegretto) è di grandezza assoluta, anche se, alla prima esecuzione italiana, dichiarai che non ci avevo capito niente. Siamo forse di fronte al migliore Finale sinfonico di Šostakovič e comunque al meno retorico e al più raffinato e intellettuale. È un ampio mosaico di ombre di citazioni diluite in una lingua impalpabile e calligrafica. Quella wagneriana – una delle più presaghe di catastrofi – fa luogo a un motivo il cui *KopftHEMA* è costituito dalle prime note del preludio del *Tristano*. Questo tema di testa, iterato e variato, è come un filo d'argento magnetico a cui s'attaccano nel suo dipanarsi brandelli di memorie: il motto "D. Sch.", palesi analogie ritmiche con il tema dell'invasione dalla *Sinfonia n. 7 "Leningrado"*, la marcia funebre del secondo movimento, gli accordi da Seconda Scuola di Vienna e alla fine un disegno meccanico delle percussioni che ricorda il finale del secondo movimento della *Sinfonia n. 4*. Il tessuto purissimo, così variamente innervato, si dissolve nel nulla fra ticchettii e assorti puntillismi.

Simile a un proustiano *temps retrouvé*, quest'opera conclude in modo luminoso e illuminante il ciclo sinfonico di Šostakovič, che rivede ora la propria storia con il distacco degli anni e sentendo la morte ormai presente. Gli sberleffi, i lamenti funebri, la vicenda del suo stile e del suo paese sono riflessi in uno specchio magico di cristallo che trasforma tutto in una catena di simboli. Anche la divaricazione fra le opposte tendenze della sua poetica – il comico e il funebre – è svolta in forma di doppia citazione: Rossini-Wagner. Sembra che Šostakovič stia a guardare e a commentare con sublime prosa d'arte la vita e l'opera di un altro che non è più. È riuscito a scrivere anche una *Sinfonia post mortem*.

Franco Pulcini

Sofija
Gubajdulina

Prima della prima di *Dialog: Ich und Du*

Devo il titolo di questo lavoro al mio entusiasmo per la lettura del libro *Ich und Du* di Martin Buber. Egli scrive:

Per l'uomo il mondo è duplice, conformemente alla natura duplice delle parole primarie che egli pronuncia. Le parole primarie non sono parole isolate, bensì parole combinate. Una parola primaria è la combinazione "Io-Tu", un'altra è "Io-Esso".

L'uomo è un essere consapevole del proprio posto nell'universo. È un essere che si sforza di accostarsi al mondo e di farne esperienza. Ma la cosa più importante in assoluto è la sua consapevolezza del rapporto tra lui stesso e questo mondo.

In ogni atto del nostro contatto con la natura, con le persone e con le entità spirituali vediamo un lembo dell'eterno Tu, siamo consapevoli di un alito dell'eterno Tu. Ci sono due principali movimenti metacosmici nella costruzione del mondo, l'espansione e l'attrazione, che aspirano all'unità e trovano la loro realizzazione umana, la loro forma spirituale superiore nella relazione Io-Tu.

Leggendo tali riflessioni, mi ha entusiasmato il fatto che tutto ciò ha un rapporto diretto con l'arte della musica, con la vita della materia sonora.

Dualità: aspirazione a espandersi all'infinito e al contempo fermo desiderio di concentrarsi intorno a un centro e fissarlo.

La dualità dei desideri della sostanza sonora stessa e il dramma all'interno delle forme sonore. Questo per me è ovvio.

Fortunatamente, queste mie considerazioni hanno coinciso con un'iniziativa di due grandi musicisti del nostro tempo, Vadim Repin e Andres Mustonen: creare insieme un lavoro per violino e orchestra. Questa iniziativa ha fatto centro, concentrando in sé tutte le riflessioni sull'antropologia dialogica di Martin Buber. Creare un dialogo: un dialogo tra l'"Io" del solista e l'"Io" del direttore d'orchestra.

La musica è un'arte in cui entità puramente astratte cominciano a sperimentare il proprio dramma di vita. Anche qui, dualità. In questo caso si tratta di rapporti di intervallo all'interno di costruzioni di accordi e melodie. Il contrasto più importante, qui, è la costruzione che si espande o si contrae in sequenza.

Nel corso delle sette variazioni (è questa la forma dell'opera) la questione dell'espansione e della contrazione è risolta in modo diverso. Lo ascolterete.

La tensione all'espansione degli intervalli nella linea melodica o degli accordi o, al contrario, la tensione alla contrazione conducono a determinate conseguenze e soluzioni (non soluzioni mie proprie, per come la vedo io, ma soluzioni provenienti dalla materia sonora stessa).

Esattamente queste sequenze e soluzioni determinano i momenti strutturali della forma. Lo ascolterete.

Vorrei però richiamare la vostra attenzione su due punti. Un punto prepara l'episodio centrale della forma. Il solista sale al registro più alto della scala di settime maggiori. L'eco accordale forma lo spazio sonoro più esteso in questo passaggio a scala. Il secondo punto è subito prima della coda. Il flusso sonoro tende verso il centro del diapason orchestrale. E lì, nel centro, forma lo spazio intervallare più compresso.

Dualità. In sostanza, è questo il tema fondamentale del dialogo tra l'“Io” del solista e l'“Io” del direttore d'orchestra: la questione della dualità e del dramma che emerge da tale conflitto. Ovvero, quale sia il significato di questo desiderio onnicomprensivo di espansione all'infinito e dell'attrazione altrettanto forte verso il centro, verso il centro dell'incrocio della relazione Io-Tu.

Scrive Martin Buber:

Possiamo elucubrare oscuramente sull'originaria forma metacosmica di questa dualità: la separazione dall'origine e l'avvicinamento all'origine. Ma la nostra conoscenza della dualità tace di fronte al paradosso del mistero primario.

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)



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. Fabio Luisi è Direttore emerito dell'OSN Rai e Robert Trevino e il suo Direttore ospite principale. James Conlon ne è stato Direttore principale dall'ottobre 2016 al luglio 2020, dopo Juraj Valčuha (2009-2016) e Rafael Frühbeck de Burgos (2001-2007). Jeffrey Tate è stato Primo Direttore ospite dal 1998 al 2002 e Direttore onorario fino al luglio 2011; Gianandrea Noseda è stato Primo direttore ospite nel triennio 2003-2006, mentre Eliahu Inbal è stato Direttore onorario dal 1996 al 2001. Altre presenze significative sul podio sono state quelle di Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Mstislav Rostropovich, Myung-Whun Chung, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yuri Ahronovich, Valery Gergiev, Marek Janowski, Semyon Bychkov, Kirill Petrenko, Vladimir Jurowski, Riccardo Chailly, Gerd Albrecht, Fabio Luisi, Christoph Eschenbach, Daniele Gatti e Daniel Harding. Grazie alla presenza dei suoi concerti nei palinsesti radiofonici e televisivi della Rai, l'Orchestra ha contribuito alla diffusione del grande repertorio sinfonico e delle pagine dell'avanguardia storica e contemporanea, con commissioni e prime esecuzioni che hanno ottenuto riconoscimenti artistici, editoriali e discografici. Esempari, dal 2004, la rassegna di musica contemporanea Rai NuovaMusica e, dal 2020, la rassegna estiva Rai Orchestra POPS con contaminazioni Folk, Pop e Rock.

L'Orchestra tiene a Torino regolari stagioni concertistiche e cicli speciali; dal 2013 ha partecipato anche ai festival estivi di musica classica organizzati dalla Città di Torino. È spesso ospite di importanti festival in Italia, quali il Festival Milano Musica, MiTo SettembreMusica, la Biennale di Venezia, il Ravenna Festival, il Festival Verdi di Parma e la Sagra Malatestiana di Rimini. Tra gli impegni istituzionali che l'hanno vista protagonista, i concerti di Natale ad Assisi trasmessi in mondovisione, le celebrazioni per la Festa della Repubblica e il concerto di Natale al Senato. Numerosi e prestigiosi anche gli impegni all'estero: oltre a varie tournée internazionali (Giappone, Germania, Inghilterra, Irlanda, Francia, Spagna, Slovacchia, Canarie, Sud America, Svizzera, Austria, Grecia) e l'invito nel 2006 al Festival di Salisburgo e alla Philharmonie di Berlino al concerto per l'ottantesimo compleanno di Hans Werner Henze, nel 2011 l'OSN Rai ha suonato negli Emirati Arabi Uniti nell'ambito di Abu Dhabi Classics e ha debuttato al Musikverein di Vienna, nel 2012 ha debuttato al Festival RadiRo di Bucarest e nel 2013 al Festival Enescu; è stata in tournée in Germania e in Svizzera nel novembre 2014, in Russia nell'ottobre 2015 e nel Sud Italia (a Catania, Reggio Calabria e Taranto) nell'aprile 2016. Nel dicembre 2016 ha eseguito la *Nona Sinfonia* di Beethoven alla Royal Opera House di Muscat (Oman), nel 2017 ha suonato al Konzerthaus di Vienna e nel 2019 al Festival Dvořák a Praga.

Nell'ottobre 2021 è stata in tournée in Germania, debuttando all'Alte Oper di Francoforte, alla Philharmonie di Colonia e all'Elbphilharmonie di Amburgo. Dal 2017 è l'orchestra in residenza del Rossini Opera Festival di Pesaro. Ha partecipato ai film-opera prodotti da Andrea Andermann *La traviata à Paris* (2000), con la direzione di Mehta e la regia di Giuseppe Patroni Griffi, *Rigoletto a Mantova* (2010), ancora con Mehta e la regia di Marco Bellocchio, e *Cenerentola, una favola in diretta* (2012), con la direzione di Gianluigi Gelmetti e la regia di Carlo Verdone, tutti trasmessi in mondovisione su Rai 1. L'Orchestra registra sigle e colonne sonore dei programmi televisivi Rai; dai suoi concerti dal vivo spesso sono ricavati CD e DVD. Svolge inoltre un'ampia e articolata attività educativa dedicata ai giovani e ai giovanissimi, con spettacoli, concerti e masterclass.

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai diretta da Tito Ceccherini, 30° Festival Milano Musica, Teatro alla Scala, 22 settembre 2021. Foto Studio Hänninen.



Pedro Amaral dirige i musicisti dell'European Workshop for Contemporary Music in *Hymnen* di Stockhausen, 17° Festival Milano Musica, Spazio Antologico, 5 ottobre 2008. Foto di Vico Chamla

PEDRO AMARAL

Direttore e compositore

Nato a Lisbona, si è diplomato in composizione con Christopher Bochmann al Conservatorio di Lisbona e con Emmanuel Nunes al Conservatoire National Supérieur de Musique di Parigi, e ha studiato direzione d'orchestra con Peter Eötvös e con Emilio Pomarico. Parallelamente ha frequentato l'École des Hautes Études en Sciences Sociales a Parigi, laureandosi in musicologia del XX secolo, e poi ha svolto un dottorato di ricerca su *Momente* di Stockhausen e sulla problematica della forma nella musica seriale, a seguito del quale è diventato assistente del compositore. Dal 1998 al 2004 ha lavorato all'IRCAM; è stato compositore in residenza presso Villa Medici a Roma, Palazzo Lenzi a Firenze e l'Herrenhaus Edenkoben in Germania. Membro dell'Académie des Beaux-Arts, dal 2009 insegna composizione, orchestrazione ed estetica contemporanea all'Università di Evora, oltre a tenere masterclass, laboratori e conferenze di musicologia. Ha

composto numerose opere, tra cui *Transmutations* (1999), scelta per rappresentare il Portogallo alla Tribuna Internazionale dei Compositori dell'UNESCO e poi al World Music Days Festival in Giappone, *Organa* (2001), commissionata dalla città di Porto, capitale europea della cultura 2001, *O Sonho* (2010), da un dramma incompiuto di Fernando Pessoa, e *Beaumarchais* (2017). Come direttore d'orchestra, dirige un repertorio che spazia dal classicismo viennese alla musica contemporanea, con particolare attenzione per Beethoven, Bruckner, Mahler e Richard Strauss. Collabora regolarmente con importanti orchestre come l'Orchestra Gulbenkian, l'Orchestra Sinfónica Portuguesa e l'Orchestra de Câmara Portuguesa, l'Orchestra Sinfónica do Estado de São Paulo, la London Sinfonietta, l'Ensemble Intercontemporain, Les Percussions de Strasbourg. È stato Direttore musicale dal 2013 al 2018 e poi Direttore principale, dal 2018 al 2020, dell'Orchestra Metropolitana di Lisbona.

VADIM REPIN

Violinista

Nato in Siberia, ha vinto tutte le categorie del Concorso Internazionale Henryk Wienawski all'età di undici anni. Subito dopo ha debuttato a Mosca e San Pietroburgo; a quattordici anni ha debuttato a Tokyo, Monaco, Berlino e Helsinki, a quindici alla Carnegie Hall di New York, e a diciassette è stato il più giovane vincitore di sempre del Concours Reine Elisabeth di Bruxelles. Da allora si esibisce nelle sedi più prestigiose con le orchestre e i direttori più importanti del mondo. Nel 2014 ha fondato il Trans-Siberian Art Festival a Novosibirsk, di cui è Direttore artistico, eseguendo in prima mondiale i concerti *Voices of Violin* di Benjamin Yusupov e *De Profundis* di Lera Auerbach, a lui dedicati. Nell'edizione del 2018 ha eseguito il concerto per violino *Dialog: Ich und Du* di Sofija Gubajdulina, pure dedicato a lui. La sesta edizione si è svolta in varie sedi in Russia, Giappone, Israele, Vienna, Stati Uniti e Francia.

Ha eseguito in prima mondiale il concerto per due violini *Shadow Walker* di Mark-Anthony Turnage con Daniel Hope e la Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra. Ha portato in tournée a Hong Kong, Muscat, in Giappone e in Corea il programma *Pas de deux* insieme all'étoile Svetlana Zakharova; si è esibito al Festival Enescu di Bucarest e a quelli di Verbier e di Montréal, ha eseguito *Dialog: Ich und Du* di Gubajdulina a Vienna con la Radio-Symphonieorchester dell'ORF diretta da Andres Mustonen e a Lipsia con l'Orchestra del Gewandhaus diretta da Andris Nelsons, e più di recente la versione riveduta della *Sindone* di Arvo Pärt alla quale il compositore, in occasione del suo 85° compleanno, ha aggiunto una parte per violino solo proprio per lui. Accanto all'attività concertistica, si dedica con passione all'attività didattica. La scorsa stagione ha tenuto una serie di masterclass all'Università Mozarteum di Salisburgo ed è stato giurato alla Donatella Flick Conducting Competition di Londra

e al Concours Reine Elisabeth di Bruxelles. Vanta un'ampia discografia, che comprende i grandi concerti per violino di Šostakovič, Prokof'ev e Čajkovskij, il *Violinkonzert* di Beethoven con i Wiener Philharmoniker e Riccardo Muti e la *Sonata n. 9 "Kreutzer"* con Martha Argerich, il *Concerto per violino* e il *Doppio concerto* di Brahms con l'Orchestra del Gewandhaus e Riccardo Chailly. Il suo CD di sonate di Grieg, Janáček e Franck con Nikolai Lugansky ha ottenuto il BBC Music Award. Nel 2010 ha ricevuto la Victoire d'honneur alle Victoires de la musique e il titolo di Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres della Repubblica francese. Nel 2014 è stato nominato professore onorario del Conservatorio di Pechino e nel 2015 di quello di Shanghai. Attualmente suona il violino "Rode" di Antonio Stradivari del 1733.



Fabio Vacchi

CONSERVATORIO G. VERDI
SALA VERDI

10

VENERDÌ 20 MAGGIO
ORE 20

In dialogo

Andrea Lucchesini pianoforte

Luciano Berio ⁽¹⁹²⁵⁻²⁰⁰³⁾

Six Encores (1990, 12')

Brin ⁽¹⁹⁹⁰⁾

Leaf ⁽¹⁹⁹⁰⁾

Wasserklavier ⁽¹⁹⁶⁵⁾

Erdenklavier ⁽¹⁹⁶⁹⁾

Luftklavier ⁽¹⁹⁸⁵⁾

Feuerklavier ⁽¹⁹⁸⁹⁾

Béla Bartók ⁽¹⁸⁸¹⁻¹⁹⁴⁵⁾

Sonata per pianoforte BB88 (1926, 12')

Allegro moderato

Sostenuto e pesante

Allegro molto

Fabio Vacchi ⁽¹⁹⁴⁹⁾

Sonata n. 2 (2022, 14')

Commissione Fondazione Umberto Micheli

Prima esecuzione assoluta

Franz Liszt ⁽¹⁸¹¹⁻¹⁸⁸⁶⁾

Sonata in si minore (1854, 30')

Lento assai

Allegro energico

Agitato

Grandioso, dolce con grazia

Cantando espressivo

Andante sostenuto

ORE 18-19 Ingresso libero

Piano Lesson *L'interprete e il compositore*

In collaborazione con Piano City Milano

Andrea Lucchesini e Fabio Vacchi

in conversazione con Oreste Bossini

in collaborazione con

Conservatorio G. Verdi di Milano

Piano City Milano

sponsor istituzionale

INTESA  SANPAOLO

Luciano Berio, Béla Bartók, Fabio Vacchi, Franz Liszt

Tra il 1965 e il 1990 **Luciano Berio** scrive una serie di brevi lavori pianistici riuniti sotto il titolo di *Six Encores*, sei bis. Nonostante l'origine eterogenea, i *Six Encores* formano un vero e proprio ciclo per la sostanziale continuità della ricerca sulla scrittura pianistica. Quattro sono ispirati alle sostanze primordiali della materia secondo Empedocle: acqua, terra, aria e fuoco (in tedesco, *Wasser, Erde, Luft e Feuer*). Berio, ovviamente, non era interessato a una descrizione musicale degli elementi, bensì a una forma moderna di corrispondenza tra musica e natura, modellata su una scrittura pianistica variegata e in sintonia con il carattere aperto del suo pensiero musicale. Il più antico, *Wasserklavier*, scritto nel 1965 per il suo vecchio compagno di studi al Conservatorio di Milano Antonio Ballista, indaga l'acqua come fenomeno del tempo e custode della memoria. Berio attinge la materia prima dalla grande letteratura pianistica, l'*Impromptu in fa minore* dell'op. 142 di Schubert e l'*Intermezzo in si bemolle minore* dell'op. 117 di Brahms, per riformulare le citazioni nella forma diafana e sfumata del ricordo. Qualche anno dopo, nel 1969, Berio scrive una "pastorale", *Erdenklavier*, dedicata al critico musicale Thomas Willis, che invece esplora le risonanze del pianoforte-caverna. La percussione sulle corde e il sapiente uso del pedale creano un'incantevole danza dei suoni armonici, che si sviluppa su piani differenti con un effetto di profondità spaziale. *Luftklavier e Feuerklavier*, rispettivamente del 1985 e del 1989, sembrano in apparenza più vicini a un'idea di pittura musicale, ma in realtà sono soprattutto influenzati da un rinnovato amore per il virtuosismo strumentale. Questi due brevi pezzi per pianoforte rispecchiano l'ansia prometeica di Berio di spingere lo strumento in regioni sonore ancora inesplorate. La scrittura a fasce di *Luftklavier* sembra azzerare il tempo di decadimento del suono, che nel pianoforte è particolarmente breve, così come l'aria sembra ignorare la legge di gravità della materia. *Feuerklavier*, dedicato all'amico pianista Peter Serkin, esprime invece il virtuosismo

della luce, continuamente cangiante, che si rifrange sulla materia sonora con riflessi imprevedibili e bagliori lampeggianti.

Il 1926 è l'anno d'oro del pianoforte di **Béla Bartók**, che sforna almeno tre lavori di rilievo assoluto per il suo strumento come il *Primo Concerto per pianoforte*, la suite *Szabadban* ("All'aria aperta") e la *Sonata*, unico esempio di questo genere nella sua produzione matura, quella che l'autore considerava più rappresentativa della propria arte. Il risveglio d'interesse per il pianoforte coincide con una nuova fase del lavoro di Bartók, che supera un momento di crisi e d'incertezza sulla propria collocazione nell'ambito della musica europea imboccando una strada nuova e del tutto originale, diversa sia dal "ritorno all'ordine" del cosiddetto neoclassicismo parigino, sia dal pensiero sistematico della "nuova musica" viennese. Nel mondo poetico di Bartók emerge una nuova sintesi tra natura, introspezione individualistica e identità culturale, profondamente segnata dai numerosi anni di lavoro come ricercatore della musica contadina non solo ungherese ma di tutta l'area mitteleuropea. Il laboratorio di questa nuova idea poetica è quasi istintivamente il pianoforte, non solo per la confidenza di Bartók con lo strumento ma anche per l'aura emotiva che l'avvolge dopo il matrimonio con la seconda moglie, la giovane pianista Ditta Pásztory, che nel 1924 diede alla luce il loro unico figlio Peter. Se la musica notturna della suite *Szabadban* rappresenta forse il manifesto della nuova poetica musicale di Bartók, la *Sonata* incarna il lato militante di questo pensiero musicale, con un linguaggio pianistico più asciutto e robusto, attrezzato per sostenere l'impatto con la sala da concerto. Bartók scrive il lavoro avendo in mente il grande Bösendorfer Imperial da concerto, con 97 tasti e un'estensione verso il grave fino al fa, toccato nella parte centrale del secondo movimento, Sostenuto e pesante. Un altro elemento essenziale del nuovo stile pianistico di Bartók è la scoperta dell'antica letteratura per tastiera,

grazie alle sue interpretazioni come pianista di autori come Domenico Scarlatti e François Couperin. Bartók, inoltre, cura anche l'edizione moderna di toccate e sonate di antichi autori italiani come Michelangelo Rossi, Domenico Zipoli, Bernardo Pasquini e Bernardino della Ciaia, lavori che gli fanno scoprire una scrittura contrappuntistica scabra ed essenziale, trasparente e libera, una boccata d'aria fresca dopo la soffocante gestualità espressionistica del pianoforte del primo Novecento.

La sintesi di tutte queste influenze è una *Sonata per pianoforte* dall'architettura classicamente razionale, articolata in tre movimenti, con il baricentro espressivo collocato nel Sostenuto e pesante centrale, sorta di lugubre marcia funebre segnata dall'ossessivo rintocco di un mi naturale centrale, un'idea che attraversa l'intero movimento ma che in realtà nasconde, dietro il *camouflage* del suono di una campana, un motivo modellato sulla musica vocale contadina. Allo stesso modo, sia l'Allegro moderato iniziale, un movimento scritto in forma sonata con ben cinque temi, sia l'Allegro molto finale, in forma di rondò, sono immersi nello stile della musica contadina, che nella convinzione di Bartók era essenzialmente musica vocale e non strumentale. La fantasia di Bartók s'ispira alle varie forme delle melodie contadine, setacciate in una vasta area di ricerca che negli anni Venti oltrepassa di gran lunga le campagne ungheresi per estendersi fino ai Balcani, per tessere la trama di riferimenti metrici, armonici e formali della sua scrittura, in un lavoro che apre un ventaglio di processi compositivi ampiamente sfruttati e perfezionati nei grandi lavori da camera e orchestrali del decennio successivo.

Scrivere per il pianoforte è una delle sfide più impegnative per un compositore di oggi, in parte per il peso della letteratura accumulata da questo strumento in oltre due secoli di storia, in parte per la difficoltà a svincolarsi da una lunga tradizione di compositori pianisti che ancora so-

pravvive, sia pure in forme diverse, ai nostri giorni. **Fabio Vacchi**, per esempio, è arrivato relativamente tardi a scrivere per il pianoforte, uno strumento che era sempre rimasto ai margini della sua produzione, fatto salvo un impegnativo *Concerto per pianoforte e orchestra* del 1983. Dopo questo precoce incontro con i fantasmi dello strumento, il primo lavoro di rilievo per pianoforte solo risale al 2018, quando Andrea Lucchesini presentò al LAC di Lugano la sua *Sonata n. 1*. L'incontro con Lucchesini è stato senz'altro la scintilla che ha acceso la curiosità di Vacchi, il quale ha scritto poi, nel periodo della pandemia e del confinamento (l'autografo della *Sonata n. 2* reca in calce la data del 18 dicembre 2020), altre due Sonate per pianoforte. Che questo strumento così ostico fosse entrato subito, grazie alla mediazione di Lucchesini, nel raggio d'azione del compositore è intuibile forse fin dal titolo della *Prima Sonata*, numerata già come n. 1 quando Vacchi non aveva ancora iniziato a pensare alle altre due.

La *Seconda Sonata* è articolata in due parti, saldate insieme da un "attacca" che fa da cerniera tra i due movimenti. L'inizio, molto lento, trasforma il pianoforte in un grande strumento a mantice, come se la musica cercasse un respiro espressivo attraverso appoggi e stasi, tensioni e rilassamenti. La trama delle armonie vela la sagoma di un'antica melodia popolare, che riecheggia come da lontano nel canto del pianoforte. L'inizio lirico si sviluppa poi in maniera tumultuosa e incalzante, con lunghe ondate emotive che si gonfiano e si distendono, fino a frangersi sullo scoglio di un grande accordo arpeggiato, memoria genetica del campo armonico dell'intero lavoro, dopo un parossistico *accelerando* culminante in un vortice senza tempo da suonare "il più veloce possibile". Da lì inizia la seconda parte, da ricercare in un soliloquio di carattere improvvisatorio, simile a certi blues solitari sfiorati sulle corde, lungo le rive del fiume. Qui lo stile pianistico è sciolto e leggero, sincopato e con scarti di umore. L'ignoto rapsodo popolare vie-

ne tuttavia assorbito, nella sezione finale, in una scrittura contrappuntistica che fonde le geometrie euclidee del linguaggio bachiano con il rigore contemporaneo.

Tutti i musicisti della generazione romantica, a eccezione di Chopin, vedevano assisa sul trono della nuova musica la figura eroica e incorruttibile di Beethoven. Allo stesso tempo, però, nessuno di essi avrebbe rinunciato all'espressività poetica di Schubert, che Chopin e Schumann interpretavano in maniera moderna sul pianoforte del loro tempo. **Franz Liszt** è stato il maggior erede di entrambe le tradizioni, e forse non è casuale che tra le sue trascrizioni per pianoforte figurino da un lato tutte le nove Sinfonie di Beethoven, e dall'altro un cospicuo numero di Lieder di Schubert. Liszt non si è limitato a fondere queste due dimensioni, ma ha ampliato enormemente i mezzi tecnici per esprimerle, a un livello fino allora impensabile. Inoltre, Liszt era una personalità incredibilmente complessa, frutto di contraddizioni apparentemente insanabili tra cristianesimo e paganesimo, tra spiritualità e sensualità, tra asceti e mondanità. La *Sonata in si minore*, pubblicata nel 1854, è dedicata a Schumann, che a sua volta aveva dedicato a Liszt nel 1839 la sua *Fantasia in do maggiore*. Schumann, già rinchiuso nell'Asylum di Eendenich, non saprà mai della dedica, e Clara non volle mai includere la Sonata nel suo repertorio: "Un vuoto rumore, eppure lo devo ringraziare", scrisse sul suo diario. Il lavoro riflette questo groviglio di paradossi in una forma che mai la musica di Liszt aveva assunto in precedenza. La Sonata, infatti, è la struttura forse più altamente organizzata della sua intera produzione, partendo dal principio unifi-

cante di un elemento tematico ricorrente. L'idea di trasformazione tematica come processo unificante della composizione probabilmente derivava dalla *Wanderer-Fantasie* di Schubert, che Liszt aveva trascritto per pianoforte e orchestra nel 1851. I quattro movimenti della *Wanderer*, infatti, sono legati in un unico fascio e tratteggiano un percorso tonale simmetrico che parte da do maggiore e ritorna a do maggiore. Questo schema ha esercitato un'evidente influenza su Liszt, che lo impiega non solo nella *Sonata in si minore* ma anche nel *Concerto n. 1*.

La Sonata inizia e finisce su una misteriosa e ambigua scala discendente, armonicamente indecifrabile, che al principio sfocia in una esplosione di luce con un impetuoso tema in ottave che lascia individuare finalmente la tonalità principale. Questo violento contrasto d'idee è l'antipasto di un sontuoso banchetto di trasformazioni tematiche, che si ripetono intensificando il loro gesto retorico in un viaggio dantesco che attraversa un caleidoscopio di tonalità e un'infinita galleria di emozioni contrastanti. Questo monumentale volo poetico, che può essere interpretato come un'ascesa verso la luce e una caduta nel nulla primordiale, è proiettato sullo sfondo di immense imprese pianistiche, che comprendono sia l'atletismo muscolare, sia il tocco lirico raffinato. All'eroe di questo trascendentale dramma pianistico sono richieste virtù da grandi attori, risorse tecniche sovrumane, ispirazione poetica e un rigoroso autocontrollo razionale. In altre parole, il ritratto di Liszt.

Oreste Bossini

Fabio Vacchi

Seconda Sonata

Ho scritto la *Seconda Sonata* per pianoforte nel pieno del primo lockdown, dopo che si era scatenata l'epidemia di Covid, nella primavera del 2020. Ero chiuso in casa, come tutti. Le prove della mia opera *Madina* erano state interrotte a pochi giorni dal debutto in Scala, ed era stata disdetta all'ultimo momento anche la prima di *Was Beethoven African?* alla Salle Boulez della Philharmonie di Parigi. Il lavoro era fermo anche per noi artisti, il futuro incerto, se non spaventoso. Ero atterrito per la strage di persone, angosciato per la difficoltà a reagire, capire, seguire le misure cautelative che gli scienziati cercavano di delineare, preoccupato per gli amici medici sul campo notte e giorno, tanto generosi quanto stremati. Ricordo le brevi uscite con l'amato cane in una città spenta. La solidarietà con i vicini, nel quartiere. La moglie, i figli, il gatto, a sostenerci l'un l'altro pensando a chi viveva in pochi metri quadrati. Internet come ponte, le videochiamate salvifiche per tenere i contatti con i parenti più fragili e sconcertati, ma anche con gli amici, i colleghi, gli allievi.

La musica è rimasta, in quella circostanza, ciò che è sempre stata nella mia vita: un ancoraggio sicuro, una zona franca, un luogo della mente dove trovare un senso, per me e per gli altri. Ho scritto dieci pezzi durante la prima ondata e ognuno risente di quella fatale contingenza, quando sembrava che risuonassimo in sintonia con un mondo che ci auguravamo, in buona fede, ne sarebbe uscito migliore, più consapevole, meno sventato ed egoista. Aspettativa che, a oggi, non sembra essersi realizzata. Anzi.

Ed ecco, forse, perché mi sento così legato alla *Sonata n. 2*, che nasce da una condizione ipersensibile, dove gli individui e le comunità si sentivano spellati, con i nervi scoperti. A distanza di due anni – dopo aver preso io stesso il Covid aggressivo pre-vaccino, aver assistito alle riprese di esecuzioni e allestimenti di mie opere con la riapertura dei teatri, essere tornato nelle sale da concerto come autore e spettatore, aver composto brani intrisi di speranza per l'attenuarsi dell'impatto virale ed essere risprofondato nell'incubo di una nuova, ennesima guerra – sento l'irrompere di quegli stati d'animo, con la loro valenza universale.

Sostengo che la musica è sempre stata e sempre sarà parte della più ampia sfera dell'umano, cui appartiene. Non credo nella musica assoluta, astratta, scissa dalla straordinaria e misteriosa materia di cui sono fatti sia i suoni sia chi li assembla e chi li ascolta. Ma questo suo nascere dalle ragioni del corpo e della terra di cui fa parte, con l'inscindibile slancio comunicativo che ne deriva, poggia su una sedimentazione stratificata e metamorfica di tipo antropologico, storico, formale. E il mio stile attinge alla tradizione come all'apertura di prospettive e al rigore ereditati dal Novecento, ma senza chiusure e dogmatismi, senza divieti e pregiudizi, nella ricerca di un equilibrio dinamico, lo stesso che va calibrato bilanciando tolleranza e sapienza, libertà privata e pubblica, cosa che il Covid ci ha confermato con spietata chiarezza.

Il divenire melodico, i campi armonici atonali scaturiti da premesse accordali e seriali con memorie modali e tonali, la pervasiva concezione contrappuntistica, tutto nella *Sonata n. 2* procede per dilatazioni e concentrazioni, slanci e attese: dalle micro-cellule alle più ampie arcate, le figurazioni si organizzano e si dispongono seguendo un avvicinarsi di tensioni e distensioni, dilatazioni e diminuzioni, accelerazioni e aggravamenti. La seconda parte è molto più lenta, lirica, con un flusso a ondate e, nel finale, un breve richiamo all'inizio del brano: sorta di catarsi sospesa tra paura e fiducia, tra sgomento e desiderio, tra l'appassionato rigore del materiale precedente e la fuga verso una cantabilità empatica.

Inutile dire che il mio pensiero, mentre scrivevo, volava alle qualità interpretative di Andrea Lucchesini, che aveva già suonato in prima assoluta, al LAC di Lugano, la mia *Sonata n. 1*. È stato il suo approccio introspettivo e profondo, lucido e coinvolgente, ad avere indirizzato il mio pensiero compositivo, in totale consonanza umana e artistica.

ANDREA LUCCHESINI Pianista

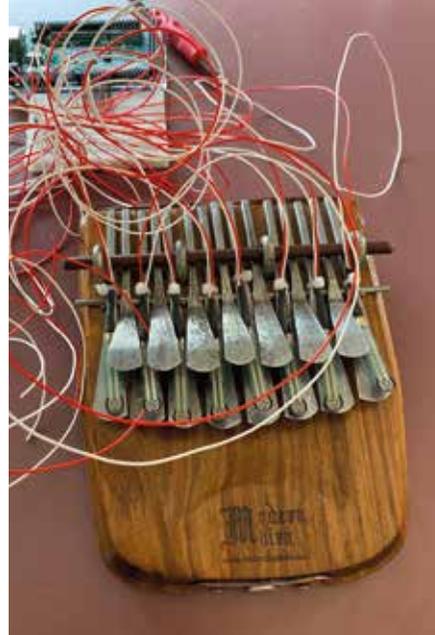
Formatosi alla scuola pianistica di Maria Tipo, si è imposto giovanissimo all'attenzione internazionale con la vittoria nel Concorso "Dino Ciani" presso il Teatro alla Scala di Milano. Da allora si esibisce in tutto il mondo con orchestre prestigiose e i più grandi direttori, in esecuzioni caratterizzate da estrema cura del suono, raffinatezza timbrica e naturale capacità comunicativa. Propone programmi che spaziano dal repertorio classico a quello contemporaneo, sia in concerto sia in numerose registrazioni in disco; ha inciso, tra l'altro, l'integrale live delle 32 Sonate di Beethoven, *Pierrot lunaire* di Schönberg e il *Kammerkonzert* di Berg con la Staatskapelle di Dresda diretta da Giuseppe Sinopoli. Negli ultimi anni ha dedicato particolare attenzione al repertorio schubertiano. Ha inciso il *Concerto II "Echoing curves"* di Luciano Berio

sotto la direzione dell'autore, registrazione che segna una tappa fondamentale della sua stretta collaborazione con Berio, di cui ha eseguito in prima mondiale nel 2001 la *Sonata*, ultimo e impegnativo lavoro per pianoforte solo del grande compositore italiano. Altro autore che gli è molto caro è Fabio Vacchi, del quale ha presentato al LAC di Lugano in prima mondiale la nuova *Sonata per pianoforte* a lui dedicata; nel maggio 2022 eseguirà a Milano Musica la prima assoluta di una nuova *Sonata per pianoforte* del compositore bolognese, commissionata dalla Fondazione Umberto Micheli. I suoi prossimi impegni comprendono una tournée con l'Orchestra Mozart diretta da Daniele Gatti, concerti con l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino diretta da Manfred Honeck e, nel 2023, una tournée americana.

Convinto che la trasmissione del sapere musicale alle giovani generazioni sia un dovere morale, si dedica con passione anche all'insegnamento presso la Scuola di Musica di Fiesole, di cui è stato fino al 2016 Direttore artistico. Tiene spesso masterclass presso importanti istituzioni musicali italiane ed europee, tra cui l'Accademia di Musica di Pinerolo e il Mozarteum di Salisburgo. Dopo essere stato Direttore artistico dell'Accademia Filarmonica Romana dal 2018 al 2021, è stato recentemente nominato Direttore artistico degli Amici della Musica di Firenze, a partire dalla Stagione 2022-2023.



Andrea Lucchesini, concerto in occasione della prima giornata di raccolta italiana di strumenti per le Scuole di musica in Medio Oriente e Africa e per il Sistema delle Orchestre giovanili in Italia, nell'ambito del progetto "Costruire con la musica" promosso da Milano Musica in partenariato con Music Fund e con il Sistema delle Orchestre e dei Cori infantili e giovanili in Italia, 29 maggio 2011, Laboratori Scala Ansaldo.



A sinistra: Carmine Emanuele Cella

Sopra: Mbira aumentata costruita da Ozias Maccoo in collaborazione con Carmine Emanuele Cella

A sinistra sotto: Michelangelo Lupone.
Foto CRM - Centro Ricerche Musicali (per gentile concessione)



SANTERIA TOSCANA 31

11

DOMENICA 22 MAGGIO
ORE 19
ORE 21.30

In dialogo

Minh-Tâm Nguyen percussioni
Thibaut Weber percussioni
Solisti **Les Percussions de Strasbourg**

Poésie Augmentée

Carmine Emanuele Cella ⁽¹⁹⁷⁶⁾

Kobi (2022, 25')

per mbira aumentata e lastre di metallo
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Michelangelo Lupone ⁽¹⁹⁵³⁾

À corps perdu (2022, 30')

per grancassa aumentata e percussioni in metallo
Prima esecuzione assoluta

ORE 20-20.45 Ingresso libero

Incontro di presentazione del progetto

COSTRUIRE CON LA MUSICA

Nuove pratiche per lo sviluppo socioeconomico in Mozambico (2022-2025).

A seguire, rinfresco.

in collaborazione con

Santeria

Concerto programmato in collaborazione con

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 della Fondazione Nuovi Mecenati.

Carmine Emanuele Cella, Michelangelo Lupone

Insolita figura di compositore e ricercatore di matematica applicata, **Carmine Emanuele Cella** è sempre stato molto legato all'idea della composizione come fenomeno che accade nel suono, come costruzione di texture di suono, fatta di colori che cambiano in continuazione. Si è spesso confrontato anche con il rapporto tra suono e spazio e tra strumenti ed elettronica, cercando di superare i paradigmi tradizionali di ascolto: spesso infatti l'elettronica viene trasmessa con altoparlanti collocati attorno al pubblico e produce fenomeni acustici immersivi, "globali", distaccati rispetto ai fenomeni "locali" prodotti dagli strumentisti sul palco; l'alternativa classica, per annullare i fenomeni locali, è quella di proiettare i suoni strumentali nello spazio globale dell'elettronica, generando però nell'ascolto una sorta di esperienza "schizofonica". Cella invece ha cercato di creare un nuovo spazio di ascolto, dove elettronica e strumenti siano "intimamente integrati", sfruttando un procedimento di inversione: affidando cioè la diffusione del suono elettronico non agli altoparlanti, ma agli strumenti fisici, posizionati intorno al pubblico. Mettendo l'elettronica dentro gli strumenti e gli strumenti intorno al pubblico, il compositore pesarese, ora docente all'università di Berkeley, riesce a fondere l'immersività dell'elettronica globale con la posizione della sorgente, creando una nuova modalità di ascolto del suono elettronico. Questa ricerca negli ultimi anni ha preso la forma di un grande ciclo intitolato *Les espaces physiques* per percussioni aumentate, creato in collaborazione con Les Percussions de Strasbourg e con il gruppo Sixtrum di Montréal. Per questo ha progettato nuovi strumenti disposti spazialmente, usati come altoparlanti, integrati con dispositivi elettronici che vibrano su frequenze specifiche e trasmettono queste vibrazioni alle loro parti risonanti, dopo averle elaborate con algoritmi specifici. Viene così modificato il timbro strumentale e ridefinita l'interazione tra esecutore e strumento in funzione del gesto strumentale. In ciascuno dei pezzi del ciclo vengono sperimentate diverse configurazioni del design spa-

ziale, e quindi di percezione del suono: nel primo pezzo, *Inside-out* (2017), sia i suonatori sia le percussioni aumentate sono collocati intorno al pubblico; nel secondo, *Kore* (2019), già eseguito a Milano Musica, le sei percussioni aumentate sono disposte intorno al pubblico ma gli esecutori si spostano durante la performance dai lati al centro della scena; nel terzo, *Dendrum* (2021), ci sono due strumentisti al centro della scena; nel quarto e ultimo pezzo del ciclo *Kobi* (2022) – nato da un progetto di scambio interculturale tra Europa e Mozambico, incentrato sugli strumenti a percussione – c'è una serie di lastre intorno al pubblico e un solo percussionista che si muove dal centro ai lati della scena, suonando una *mbira* aumentata. La *mbira* è un antichissimo strumento africano, inserito nel 2020 nel Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità dell'UNESCO. Si tratta di un idiofono a pizzico con lamelle di metallo applicate su una scatola di legno, che funge da cassa di risonanza: il suono è prodotto premendo con la punta delle dita la punta delle lamelle. Quella usata in *Kobi*, in particolare, è una *mbira nyunga-nyunga*, originaria del popolo Nyungwe del Mozambico; composta da quindici tasti metallici, viene utilizzata in cerimonie religiose e per la meditazione. Un artigiano del Mozambico, Ozias Macoo – che ha studiato anche liuteria a Cremona – è partito da questo modello per realizzare una *mbira* aumentata, integrata da sensori posti al suo interno. Attraverso una tecnologia appositamente progettata, ogni lamella dello strumento è collegata a una delle lastre di metallo poste intorno al pubblico: si crea così una connessione che va dal centro ai lati del pubblico, perché ogni piccolo gesto eseguito sulla *mbira* (per la prima volta Cella non ha utilizzato una notazione standard ma una sorta di *script* esecutivo, una specie di notazione gestuale, in cui sono indicate le azioni da compiere) viene amplificato e spazializzato attraverso la risonanza delle lamiere, creando un *continuum* tra il livello micro e quello macro dello spazio acustico, nonché un nuovo tipo di narrazione musicale e di ascolto.

L'attività creativa di **Michelangelo Lupone**, cofondatore e direttore artistico del Centro Ricerche Musicali (CRM) di Roma, si è incentrata sin dagli esordi su un approccio interdisciplinare, basato sull'integrazione tra l'ambito musicale e quello scientifico e tecnologico, e su nuove configurazioni dell'ambiente di ascolto. Il compositore e ricercatore di Solopaca ha progettato sistemi digitali interattivi, collaborando con coreografi e artisti visivi (come Michelangelo Pistoletto e Mimmo Paladino) e ha realizzato grandi installazioni sonore, basate su originali tecnologie, come gli olofoni, ma anche opere ambientali e strumenti aumentati. Tra questi c'è il *Feed-Drum*, ideato nel 1999, un tamburo di grandi dimensioni con un fusto in acciaio e una membrana di circa un metro di diametro, che riporta sulla sua superficie una "mappa vibrazionale": questo grafico, basato sulle funzioni di Bessel, fatto di cerchi concentrici e diametri che mostrano ventri e nodi della superficie vibrante, diventa una sorta di tastiera per l'interprete, perché rende riconoscibile immediatamente i punti in cui può intervenire. Nella parte inferiore del *Feed-Drum* c'è una cassa acustica, un *woofer* da 38 cm inserito in una scatola cilindrica, che permette di creare un sistema di feedback, basato sul principio della contro-azione del segnale sonoro: si genera così un accoppiamento acustico tra le due membrane e il percussionista può selezionare e controllare con apposite tecniche di percussione, di pressione o di sfregamento i complessi modi vibrazionali della membrana del tamburo, generando anche precise altezze e una grande varietà di timbri. Nel progetto *À Corps perdu*, che ha una dimensione quasi da installazione, Lupone ha aggiunto al *Feed-Drum* nuovi strumenti, cioè tre lastre metalliche. Due di queste, di forma triangolare, fatte di alluminio aeronautico – una lega di alluminio e zinco – estremamente flessibile, hanno sul retro un sensore che rileva i movimenti e le vibrazioni della lastra e un attuatore che le imprime energia: tra sensore e attuatore si stabilisce così un *feedback* analogo a quello del

Feed-Drum (ma in questo caso con un sistema di contatto), che viene analizzato e modificato attraverso un processo digitale controllato dal computer. La terza lastra, che ha invece una forma rettangolare ed è in acciaio armonico, ha un sistema di aumentazione un po' più complicato, con filtri, un attuatore particolare che genera un movimento rotatorio e una piegatura in basso che "strozza" gli armonici, producendo una sorta di urlo, perché fa uscire in modo disordinato le armoniche. L'interprete agisce sulle lastre in tre modi: battendo, raschiando o intervenendo sulla superficie con vincoli e pressioni particolari – ad esempio con una *superball* – che permettono di isolare precise frequenze e di modularle, generando vibrati simili al canto. I due interpreti, che agiscono uno sul *Feed-Drum*, l'altro sulle lastre, seguendo una partitura grafica con simboli che indicano con precisione i gesti da compiere e le zone degli strumenti sulle quali agire, a metà del pezzo invertono i loro ruoli: questo produce una completa trasformazione della musica, che passa dai timbri divergenti della prima parte, in cui si contrappongono in maniera netta e aspra le sonorità del tamburo e quelle delle lastre, ai timbri convergenti della seconda, dove avviene una progressiva fusione tra le sonorità dei due strumenti, che diventano ambigue e indistinguibili.

Gianluigi Mattietti

À corps perdu

In scena quattro forme plastiche: una grande membrana solidale a un fusto d'acciaio è collocata sul lato sinistro del palco; in posizione centrale e arretrata, due lamine alte ed esili sono sospese intorno a una lastra curva e pesante che, in aggetto, si rivolge a terra. La luce in scena è tenue e i riflessi sulle superfici metalliche sono appena sufficienti a svelare le linee tese e curve di ogni forma.

Come due personaggi differenti e ostili tra loro, la membrana e le lastre si fronteggiano, emettono fievoli vibrazioni e brevi sussulti sonori, contrastanti nel timbro e nella durata. Sono i segnali dell'attività intima della materia che distingue le sonorità delle due forme, ma sono anche i richiami frenati di un'attesa, i segni impazienti di forze sonore trattenute e pronte a sprigionare energia.

Dai lati opposti del palco entrano in scena due percussionisti e camminano l'uno incontro all'altro fino al centro delle forme. Fermi e tesi, si guardano mentre indossano un guanto nero; il movimento delle loro mani produce suoni ruvidi come graffi. Con movimento deciso, di sfida, si voltano le spalle e raggiungono ognuno una delle forme.

Con pochi gesti, i percussionisti danno vita a intense vibrazioni della materia, fanno emergere le identità sonore e i ruoli musicali antitetici che dominano la prima parte dell'opera *À corps perdu*.

In uno scambio progressivo e sempre più intenso di gesti musicali, la membrana e il metallo diventano la metafora di un rivalità inconciliabile, di una volontà di affermazione e prevaricazione dialettica che cerca di superare i limiti vibrazionali, oscillatori, della materia. Le forme plastiche diventano così strumenti musicali da esplorare con tutto il corpo, da modulare con ogni possibile artificio, da sottoporre a interazioni parzialmente prevedibili. Solo la saturazione della dialettica musicale dà fine al processo, segna il confine con l'entropia, con la linea estrema tracciata dalla materia vibrante e le possibili azioni su di essa.

Lo scambio dei ruoli apre la seconda parte dell'opera e determina lo scarto, la deviazione dal percorso conflittuale e individualista giunto a saturazione. I percussionisti scambiano la loro posizione, l'esperienza dell'uno diventa il bagaglio di conoscenza dell'altro, i modi di espressione e i gesti si rinnovano nell'incontro con il nuovo strumento e la scoperta e la memoria tracciano insieme il percorso formale che conclude l'opera: la fusione delle identità.

LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG

Nato nel 1962, l'ensemble Les Percussions de Strasbourg è un ambasciatore di fama mondiale della creazione musicale. Con il suo eccezionale repertorio, il gruppo esegue capolavori del XX secolo e nuove opere su commissione, con i medesimi intenti: dare vita al patrimonio contemporaneo rivisitandolo costantemente e continuare a innovare in un contesto di diversificazione artistica.

Sin dalla sua nascita, il gruppo è sempre al centro della creazione, grazie ai suoi particolari legami con i compositori contemporanei e alla varietà delle sue capacità rispetto ai diversi formati musicali: dal duo all'ottetto, dall'acustica all'elettronica, dai recital al teatro musicale e alla danza.

Dedicatario di quasi quattrocento opere, l'ensemble continua a sviluppare il suo strumentario unico al mondo. Ha realizzato numerose incisioni e ha conseguito una trentina di premi internazionali, tra cui una Victoire de la musique classique nel 2017, ottenuta dal primo CD prodotto dall'etichetta del gruppo, *Burning Bright* di Hugues Dufourt. L'ensemble si impegna quotidianamente nella didattica con varie attività, in particolare a Hautepierre, dove risiede.

In quest'anno 2022, Les Percussions de Strasbourg celebrano non solo il loro sessantesimo compleanno, ma anche il centenario della nascita di Iannis Xenakis, che è stato probabilmente uno degli incontri più memorabili per la formazione strasburghese. Insieme, il compositore e Les Percussions de Strasbourg hanno offerto alla musica contemporanea due fondamentali opere per percussioni, *Persephassa* nel 1969 e *Pléiades* nel 1979, per le quali i musicisti e il compositore hanno creato insieme uno strumento specifico, il Sixxen. Per l'occasione, Les Percussions de Strasbourg pubblicano un nuovo album che comprende questi due lavori essenziali di Iannis Xenakis accompagnati da un libro.

MINH-TÂM NGUYEN
Solista e Direttore artistico
delle Percussions de
Strasbourg
Coordinatore artistico dal 2015,
Direttore artistico dal 2018

Di origini vietnamite, è cresciuto a Nizza, nel cui Conservatorio si è diplomato in percussioni, per poi proseguire la sua formazione al Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse di Lione nella classe di Jean Geoffroy. Durante i suoi studi, ha ottenuto il primo premio al Concorso Internazionale di Percussioni di Lussemburgo insieme al Trio Yarn e nel 2002 ha vinto il secondo premio al Concorso Internazionale di Vibrafono di Clermont-Ferrand. Nel gennaio 2003, è stato ingaggiato come percussionista e come ballerino dalla compagnia Arcosm per lo spettacolo *ECHOA*. Insegna percussioni al Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse di Lione.

THIBAUT WEBER
Solista delle Percussions de
Strasbourg dal 2016

Nato nel 1982, Thibaut Weber ha studiato a Metz ed è entrato al Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse di Lione nella classe di Jean Geoffroy, diplomandosi nel 2011. È anche timpanista nell'Orchestra della Polizia di Parigi ed è regolarmente invitato a esibirsi insieme a varie orchestre francesi (Lille, Lione, Tolosa). Come musicista da camera, ha suonato nell'Ensemble TaCTuS e nel Quartetto di improvvisazione Le Grümophone. Ha insegnato musica da camera e lettura a prima vista al Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse di Lione nell'anno accademico 2017-2018.



Minh-Tâm Nguyen e Thibaut Weber, 25° Festival Milano Musica, Pirelli HangarBicocca, 12 novembre 2016.
Foto di Margherita Busacca

Martin Smolka

Anna Zaradny.
Foto di Camilla Rehnstrand



PIRELLI HANGARBICOCCA

12

MARTEDÌ 24 MAGGIO
ORE 18
ORE 20.30

La voce e l'ombra

Juliet Fraser soprano
Florentin Ginot contrabbasso
Anna Zaradny live electronics
Martin Antiphon regia del suono

We are all Lichens

Martin Smolka ⁽¹⁹⁵⁹⁾

All is Ceiled (2022, 30')

Co-commissione Milano Musica e Acht Brücken | Musik für Köln
Prima esecuzione in Italia

Anna Zaradny ⁽¹⁹⁷⁷⁾

EUPHORIA OFFURIES (2022, 30')

Co-commissione Milano Musica e Acht Brücken | Musik für Köln
Prima esecuzione in Italia

Produzione HowNow, a cura di Juliet Fraser e Florentin Ginot
Coproduzione Acht Brücken | Musik für Köln, Milano Musica,
GMEA - Centre National de Création Musicale
con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung e di SACEM

in collaborazione con

Pirelli HangarBicocca

Concerto programmato in collaborazione con

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 della Fondazione Nuovi Mecenati.

Martin Smolka, Anna Zaradny



Florentin Ginot e Juliet Fraser
Foto di Gaëlle Astier-Perret

Il progetto *We are all Lichens* nasce da un incontro tra il soprano Juliet Fraser e il contrabbassista Florentin Ginot, avvenuto nel 2019 in occasione dell'esecuzione di *Nether* di Rebecca Saunders (con l'Ensemble Musikfabrik), ampio lavoro per soprano e diciannove strumenti che comprende anche un duetto per voce e contrabbasso. Stuzzicati da quella strana, insolita combinazione tra una voce acuta e il suono grave del contrabbasso, i due musicisti hanno iniziato a progettare un pezzo che mettesse a confronto questi due estremi, queste forze scabre e contrapposte, e che potesse andare oltre il formato tradizionale di un concerto, incorporando elementi scenici, elettronici, anche extramusicali. Si sono ispirati al pensiero della filosofa Donna Haraway, caposcuola della teoria cyborg, traendo alcune parole da un suo celebre libro del 2016, *Staying with the Trouble*: "Siamo tutti licheni; così possiamo essere raschiati dalle rocce dalle Furie, che ancora eruttano per vendicare i crimini contro la terra". E hanno scelto come tema del loro progetto alcune prospettive di questa riflessione filosofica, come l'ambientalismo, "ma senza farne un pezzo sentimentale, didattico, oppure alla moda". Hanno dunque cercato la collaborazione di due compositori che avessero un approccio originale, innovativo, anche un po' provocatorio alla musica contemporanea, e la scelta è caduta sul ceco Martin Smolka (1959) e sulla performer-compositrice polacca Anna Zaradny (1977), due figure molto diverse come estetica e background musicale.

La musica di **Martin Smolka** è parsa ideale per questo progetto, grazie al suo particolare humour, al trattamento originale della voce, quale emerge per esempio nel ciclo *LiPoLied* (2014) su testi di Li-Po tradotti in tedesco, alla capacità di creare suoni strumentali che ricordano rumori familiari, quotidiani, come "memorie sonore", e di usare vocaboli musicali elementari, come semplici sequenze di accordi o cantilene infantili, ma sempre deformandoli. Il nuovo pezzo, intitolato *All is Ceiled*, è un ciclo per voce e contrabbasso diviso in vari movimenti, esemplare dello stile spartano, minimale, grottesco, ma anche carico di nostalgia, del compositore praghese; si basa su poche parole tratte da *A Winter Walk* di Henry David Thoreau e dal *Nuovo Testamento*, e trasformate in una sequenza di fragili e personali meditazioni sul mondo naturale. "Assaporando" il suono di quelle parole, Smolka ha trovato echi di un orologio a pendolo in piccole sillabe come "in it" (nel movimento intitolato *Ice*); ha usato la ricca gamma di armonici del contrabbasso ("l'orso tra gli strumenti a corda") per trarne effetti vellutati, vaporosi, quasi vocali; viceversa, ha utilizzato la voce come un *walking bass*, formula del contrabbasso tipica del jazz (in *Crunching*); ha trasformato in sonorità cristalline le immagini dell'"aria lucida e scintillante" e dei "cristalli di ghiaccio" (sempre in *Ice*); ha affidato alla parte vocale linee statiche, salmodianti, quasi soffocate (in *Tiptoe*), ma anche un canto strofico, basato sulla reiterazione di poche note (in *Tears*).

Queste sezioni vocali e strumentali si confrontano con gli interludi di **Anna Zaradny**, che integrano parti per voce e contrabbasso, elettronica e improvvisazione, testimoniando la grande versatilità della *sound artist* polacca, autrice di installazioni multimediali, sempre dotate di un sottile humour. I suoi lavori, dove il suono è trattato come una componente integrante dello spazio e include elementi rumoristici banali, anche kitsch, si confrontano spesso con i rituali sociali e culturali della musica, spogliandoli della loro aura, ad esempio in *Castration Class* (2010), installazione video multicanale che riflette sul consumismo della musica classica, mescolando varie registrazioni dell'aria di Händel *Lascia ch'io pianga*, che appare "spogliata dei suoi attributi principali di serietà ed estasi". Zaradny gioca spesso sulla multidimensionalità fisica del suono che tende a trasformarsi in scultura sonora, in un groviglio intricato di texture, modulazioni, loop e pulsazioni, come avviene in *Go Go Theurgy* (2016), lavoro molto amato da Fraser e Ginot. L'eco di queste sperimentazioni ritorna negli interventi performativi di *We are all Lichens*, che si innestano come interludi "audiovisuali" sui movimenti di *All is Ceiled* e usano la voce come uno strumento dotato di infinite possibilità, manipolandola anche con il *live electronics*. Le musiche dei due compositori vengono così fuse in una performance dove suono strumentale, voce ed elettronica si sovrappongono, si intrecciano, interagiscono molto plasticamente, anche perché gli interpreti si muovono attraverso diverse "stazioni" all'interno dello spazio e situazioni sonore localizzate si alternano ad altre di tipo immersivo: è un nuovo modello di concerto, mutuato dagli spettacoli creati dalla compagnia HowNow fondata da Florentin Ginot, che sviluppa forme artistiche innovative mescolando l'esecuzione musicale con la danza, il teatro e il circo.

Gianluigi Mattiotti

All is Ceiled

Parole di Henry David Thoreau (1-4, dal saggio *A Winter Walk*)

e del *Nuovo Testamento* (5)

Dedicato a Juliet Fraser e Florentin Ginot

1. Ice
2. Crunching
3. Snow
4. Tiptoe
5. Tears

È arrivata la neve, e tutto è rimasto bianco per un'intera settimana. È successo a Praga, la mia città, nel gennaio 2021, nonostante le automobili e tutto il resto. Perché, come mai? Quel bianco puro e splendente, come lassù sulle Alpi, era miracolosamente bello.

Il brano ricorda le mie buone vecchie neviccate, con l'aiuto del saggio *A Winter Walk* di Henry David Thoreau. Ne ho tratto solo qualche parola, godendone il suono, la danza gentile dei fonemi, come per esempio i suoni sibilanti di *crisped snow*, *creased ice* (provate a sussurrarli più e più volte e ascoltateli risuonare sulla punta della lingua).

Soprano e contrabbasso? Strana coppia. Può il contrabbasso cantare con la stessa leggerezza di un soprano? E l'opulento pancione del contrabbasso, simile a quello di un orso, può richiamare l'acustica di una valle innevata tra i boschi?

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)

JULIET FRASER

Soprano

Riconosciuta a livello internazionale per il suo impegno a favore della nuova musica, si è recentemente esibita alla Biennale di Monaco, al Festival Acht Brücken di Colonia, a November Music a 's-Hertogenbosch, all'Huddersfield Contemporary Music Festival, al Tectonics Festival di Glasgow e al Festival di musica contemporanea TIME:SPANS a New York. Canta regolarmente come solista ospite con ensemble come Musikfabrik, Klangforum Wien, Ensemble Modern, Plus-Minus, Talea e il Quartetto Bozzini. Fa parte dell'ensemble vocale EXAUDI, che ha co-fondato nel 2002 con il compositore e direttore James Weeks. Commissiona regolarmente nuove opere; in particolare, ha lavorato con i compositori Pascale Criton, Michael Finnissy, Bernhard Lang, Cassandra Miller e Rebecca Saunders. Nella Stagione 2021-2022 interpreterà le prime esecuzioni assolute di pezzi di Annesley Black, Gavin Bryars, Pascale Criton, Laurence Crane, Øyvind Torvund e Jennifer Walshe. Gran parte delle sue commissioni sono concentrate sulla creazione di un corpus di nuovi lavori per voce e nastro o live electronics oppure, in duo con il pianista Mark Knop, per voce e pianoforte. È anche nota per aver dato nuova vita a opere già esistenti come *Philomel* di Milton Babbitt, *Three Voices* di Morton Feldman e *Quatre chants pour franchir le seuil* di Gérard Grisey. Ha al suo attivo numerose registrazioni; il suo album più recente presenta assoli e duetti di Chaya Czernowin, Beat Furrer, Enno Poppe e Rebecca Saunders. È la fondatrice e direttrice artistica di Eavesdropping, un festival di musica sperimentale che si tiene a Londra, e codirettrice di All That Dust, una piccola etichetta indipendente di nuova musica.

FLORENTIN GINOT

Contrabbasso

Membro dell'Ensemble Musikfabrik dal 2015, vive e lavora tra Parigi e Colonia. Dopo essersi diplomato al Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi, ha ottenuto una borsa di studio dalla Fondation Banque Populaire. Nel 2015 ha registrato il suo primo CD con brani di Marin Marais e di compositori contemporanei. Si dedica ormai al repertorio solistico, alla creazione e all'invenzione di forme sceniche. Nel 2017 ha fondato HowNow, una compagnia che sviluppa forme artistiche innovative basate sulla musica moderna in forme sceniche, accanto alla danza contemporanea, al teatro e al circo. Nello stesso anno, Yoann Bourgeois gli ha commissionato le musiche per la sua installazione *La mécanique de l'Histoire*, allestita al Panthéon parigino. Nel 2019 ha avviato due collaborazioni con gli artisti elettronici Helge Sten (*alias* Deathprod, Norvegia) e Stefan Prins (Belgio/Germania), per due spettacoli immersivi e interdisciplinari, *The Waste Land e Situations*. Collaborando strettamente con compositori come Georges Aperghis, György Kurtág, Rebecca Saunders e Helmut Lachenmann, presenta in anteprima un nuovo repertorio solistico per il suo strumento. Si è esibito come solista in festival e sedi prestigiose come la Philharmonie di Berlino e quella di Colonia, la Cité de la Musique di Parigi, il Festival Présences di Radio France, l'Auditori di Barcellona, i Berliner Festspiele, il Festival ManiFeste dell'Ircam, il Sacrum Profanum Festival a Cracovia, Ultima a Oslo, la Biennale di Venezia. I suoi progetti internazionali sono sostenuti dall'Institut Français. Nel 2020 è stato nominato "Révélation musicale de l'année" dall'Associazione dei critici.

ANNA ZARADNY

Live electronics, compositrice

Artista del suono e visiva, compositrice, improvvisatrice. Nata a Stettino, in Polonia, è diplomata in sassofono, direzione d'orchestra e teoria musicale presso il Dipartimento di Stettino dell'Accademia di Musica di Poznań. È cofondatrice del Festival Musica Genera e dell'etichetta Musica Genera. Come compositrice e strumentista lavora in un'ampia gamma di generi, dalla musica acustica improvvisata con un linguaggio minimalista contemporaneo alle complesse strutture delle composizioni di musica elettronica sperimentale. Come artista visiva, crea installazioni, oggetti, fotografie e video. Usa l'astrazione, il microsuono, gli elementi architettonici, le luci e lo spazio. I suoi pezzi sono segnati dall'ambiguità e dalla relazione tra il mezzo e le idee. Le sue opere sono state presentate in mostre in tutto il mondo, ultimamente al Museo di Arte Moderna di Varsavia, alla quinta Biennale di Lubumbashi (Repubblica Democratica del Congo), alla Galleria Silberkuppe di Berlino e al Kunst-Werke Berlin. Suoi pezzi sono stati eseguiti in diversi festival di musica contemporanea, tra cui Sonic Protest a Parigi, Borderline ad Atene, El Nicho Aural a Città del Messico, The Knitting Factory a New York, Exploratory Music From Poland a Londra, Unsound a Londra e a Cracovia, Super-Deluxe a Tokyo, What is music? a Sydney, All Ears a Oslo, In Between a Chicago, Hafarot Seder a Tel Aviv. La sua discografia comprende registrazioni come solista e progetti in collaborazione con Burkhard Stangl, Christian Fennesz, Robert Piotrowicz, Jérôme Noetinger, Tony Buck, Kasper T. Toeplitz, Cor Fuhler. Ha composto musiche di scena per spettacoli teatrali e progetti multimediali per vari teatri di Varsavia e di Cracovia.



Bernard Parmegiani
Foto di Laszlo Ruzska

MEET DIGITAL CULTURE CENTER 13-14
SALA IMMERSIVA

VENERDÌ 27 MAGGIO
ORE 18 E ORE 21
SABATO 28 MAGGIO
ORE 18 E ORE 21

L'ombra dei suoni

Andrew Quinn realtime visuals e regia luci
Massimo Colombo regia del suono

Performance audiovisiva

Bernard Parmegiani (1927-2013)

Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée II (1971-72, 23' 22")

Faire

Défaire

Kaléidoscope 1

Kaléidoscope 2

L'oscillée

Unisson des voix

Au gré du souffle le son s'envole (2006, 20')

In coproduzione con MEET Digital Culture Center

Concerto programmato in collaborazione con

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 della Fondazione Nuovi Mecenati.

Bernard Parmegiani

Prima di comporre realizzo fotomontaggi utilizzando un processo di assemblaggio surrealista, accompagnati da un testo che sottolinea l'assurdità dell'immagine e ne evidenzia gli aspetti divertenti o ironici. Con mio grande dispiacere, ho rinunciato quasi del tutto a questi giochi di immagini: non riuscivo più a trovare il tempo.

Questa affermazione può forse aiutarci a entrare nel ricchissimo mondo degli interessi e dell'espressione di Bernard Parmegiani, la cui ampiezza produttiva e positiva compromissione sono forse la ragione della relativa indifferenza delle storie della musica e dell'attenzione che invece gli tributano i pubblici giovanili.

Parmegiani apprende l'arte dei suoni ascoltando le scale quotidiane e il repertorio virtuosistico della madre e del patrigno, entrambi pianisti; affina poi il proprio orecchio al Centre d'études radiophoniques e con il proprio lavoro di ingegnere del suono. Contemporaneamente, fra il 1957 e il 1961, studia l'arte del mimo con Jacques Lecoq, sviluppando sensibilità al gesto e alla plasticità dello spazio. Nel 1959 entra a far parte del Groupe de Recherches Musicales (GRM) della Maison de Radio France su esplicita richiesta di Pierre Schaeffer, che lo guiderà in un tirocinio biennale di musica elettroacustica e gli affiderà la direzione del dipartimento Suono/Immagine. Nel 1963 la sua prima opera importante, *Violostries*, composta per una performance, è riconosciuta come un capolavoro della musica acusmatica. Durante gli anni Sessanta Parmegiani è tecnico del suono per l'ORTF e collabora con compositori come Iannis Xenakis, oltre a produrre le musiche per alcuni cortometraggi e lungometraggi, il che lo porta ad approfondire la conoscenza dei nessi fra suono e video. Parmegiani capisce che il legame con l'immagine va esplorato e sfruttato e alla fine del decennio segue un corso di videografia negli Stati Uniti grazie a una borsa di studio del Ministero della Cultura; al suo ritorno produce diversi video musicali, tra cui un lavoro rivelatore come *L'Œil écoute* (1972-1971).

A questo periodo risale anche la composizione di *Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée II* per nastro magnetico, composto sostanzialmente

su suoni registrati; è la vertigine di lavorare direttamente sulla materia sonora, la prima stagione della musica elettroacustica, che il compositore battezzò "l'era delle forbici". Se le primissime registrazioni avvenivano su disco – e ci sono filmati in cui i musicisti del GRM agiscono sui vinili come DJ – con l'avvento del nastro le possibilità si allargano: il nastro può essere tagliato e ricucito, rallentato o accelerato, il suono sottoposto a distorsioni o filtri... La mano sui cursori ha la stessa valenza della mano su una tastiera o un ponticello. Parmegiani lavora nel suo studio casalingo (in camera da letto!), in cui lo strumento più importante è un massiccio registratore Studer (che il compositore porta anche nelle consuete vacanze ad Amalfi), corredato da sintetizzatori, il TR-808 (la *drum machine* per eccellenza), il famoso organo Farfisa, il Clavinet, ecc. Assemblando suono per suono, a poco a poco, a forza di ascoltare, manipolare, trasformare e mescolare i suoni e dandogli infine una forma organizzata, i suoni diventano musica; l'opera viene infine completata al GRM con i numerosi e raffinati macchinari del centro. Parmegiani è stato il primo e per lungo tempo l'unico nel GRM ad avere attrezzature che gli permettessero di comporre a casa; nella testimonianza della moglie Claude-Anne, "gli oggetti domestici diventavano oggetti sonori, dotati di una seconda vita". Il principio è che non c'è suono o rumore che non possa essere trattato come musica, e dunque si tratta secondo il compositore di "realismo sonoro": un grande lavoro di composizione insieme al fondo *concret*, per cui si sentono rumori, campane, quello che può essere il ronzio di un'ape di Amalfi, costituiscono il grande fascino di *Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée II*, titolo enigmatico ed evocativo per una musica che nel 1981 Parmegiani rielaborò come colonna sonora del film *Docteur Jekyll et les femmes* del regista polacco Walerian Borowczyk.

Del 1972 è *L'Enfer*, una collaborazione con François Bayle sul tema dell'*Inferno* dantesco, al cui proposito Parmegiani disse di essersi ispirato più alle incisioni di Gustave Doré che ai versi danteschi, "come un bambino che guarda un li-

bro di figure, Doré fu il mio Virgilio". Del 1974-1975 è uno dei lavori più importanti e noti, l'ambiziosa opera *De Natura Sonorum*, suite in dodici studi che evoca ovviamente Lucrezio, con cui condivide una medesima intenzione di esposizione totale.

L'interesse di Parmegiani per l'intersezione tra tecniche di improvvisazione jazz e musica elettroacustica lo porta a lavorare anche con vari gruppi di free jazz. Oltre alla composizione delle sigle per France-Culture, France-Musique, Antenne 2, l'Aeroporto Charles de Gaulle (*Indicatif Roissy* 1971, in uso sino al 2005) e di musiche di scena per la radio, la televisione, il cinema e la danza, ha composto una cinquantina di opere; alcune sono vari tipi di "azioni musicali" che coinvolgono artisti, attori e musicisti e hanno ottenuto a Parmegiani vari premi e riconoscimenti.

Nel 1992 Parmegiani lascia il GRM e crea un proprio studio a Saint-Rémy-de-Provence, passando dall'era delle forbici a quella del mouse. La sua attrezzatura comprende ora anche un campionatore, una tastiera Yamaha DX7 (il primo sintetizzatore digitale), un equalizzatore, ovviamente un *ordinateur*. Le nuove possibilità offerte dal M.I.D.I. e il software che accompagna l'informatizzazione lo interessano moltissimo; quando allestisce il suo ultimo studio in rue du Château a Parigi, nel 2005, vi riproduce la stessa configurazione di Saint-Remy, per mantenere a tutti i costi l'accessibilità dei materiali. Qui nel 2006 Parmegiani rielabora dopo trent'anni, per una commissione statale, una originaria seconda parte di *Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée* e l'intitola *Au gré du souffle, le son s'envole*: è un brano potente, astratto, in cui la maestria strutturale di Parmegiani si applica a suoni che non hanno più nulla di *concret* ma anzi un respiro – appunto il *souffle* – cosmico, come direbbero i suoi giovani fan.

Negli ultimi anni di vita Parmegiani continuò ad andare regolarmente in studio, ma più che

a comporre era tornato a creare gli amati fotomontaggi o piccoli oggetti purtroppo effimeri, pieni di una fantasia che testimonia il suo gusto per gli assemblaggi preferibilmente umoristici e le trasformazioni formali. Ascoltava musica, specialmente composta da altri, circondato dai suoi libri, dai suoi nastri, dai suoi suoni e dalle sue macchine per fare musica.

I lavori di Parmegiani, fortemente stereofonici e spazializzati, sono spesso eseguiti con il sistema Acusmonium multicanale, il sistema di diffusione sonora progettato nel 1974 da François Bayle e utilizzato originariamente dal GRM. È composto da anche ottanta altoparlanti di diverse dimensioni e forma ed è stato progettato per la riproduzione di nastri.

L'artista Andrew Quinn, chiamato a realizzare le immagini da accompagnare alla diffusione dei due brani – il vuoto sul palco è stato sempre un problema della musica in cui non c'è un interprete che produca i suoni – dice del lavoro che ha concepito:

La musica è in primo piano. Le immagini che aggiungono luce e ritmo sono per forza di complemento. Il mio ruolo è creare un contrappunto alla musica e, a volte, rafforzare, creare una luce che conduca lo spettatore attraverso lo spazio come fa la musica. [...] I video saranno eseguiti in tempo reale, su un audio reattivo, e li mixerò dal vivo con il software Touch-Designer.¹ Ho anche la possibilità di rappresentare l'audio per seguire il movimento degli elementi. [...] Compresa la struttura, il quadro generale, inizio a fare una lista di tempi e idee spesso stimulate dalle nuove tecniche che sto sviluppando. Una considerazione importante è l'uso (o meno) della prospettiva in uno spazio immersivo così ampio: panorama continuo, collage, riquadri [...]. È difficile non lasciarsi sopraffare dalle possibilità. Il mio passato lavoro nei planetari e in spazi multischermo è stato un terreno di allenamento. Il mio stile si basa sullo sviluppo di idee forti e semplici e soprattutto sul raccontare una storia.

Come Parmegiani ha fatto in tutta la sua produzione.

Luciana Galliano

1 Che combina il 3D integrato per simulare oggetti del mondo reale, uscite multiproiettore e un motore video ad altissima risoluzione.

Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée

Secondo Uspenskij,¹ è possibile che “uno dei poteri della musica ripetitiva su una sola nota, appena modulata, prolungata indefinitamente, risieda nella sua capacità di sviluppare ottave interiori, impercettibili alle orecchie ma percepite dal nostro nucleo emotivo”. Il tempo diventa allora durata che favorisce l'ascolto meditativo. Ma per raggiungere questo stato occorre prestare costante attenzione a fenomeni dal carattere ciclico e ripetitivo. *Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée* è stato in realtà per me solo un regolamento di conti con certe scelte stilistiche, certe forme troppo familiari. Qui la cinetica dei suoni non si manifesta più attraverso masse o agglomerati, ma attraverso unità sonore dotate ciascuna di un suo movimento interno: sovrapposizioni di traiettorie, cicli di evoluzione timbrica. Che questi cicli o ripetizioni siano di natura cosmica, biologica, emotiva, organica, sono anche musicali e danno vita, per il compositore che sono, a giochi formali e sonori concreti/astratti, organizzati su ritmi vitali.

(Traduzione di Luciana Galliano)

¹ Pëtr Dem'janovič Uspenskij (1878-1947), esoterista russo seguace della dottrina di George Gurdjieff.

Au gré du souffle, le son s'envole

[Il suono] vola via e si sfilaccia, illusione che si perde nello spazio, e ritorna animato da un principio creativo.

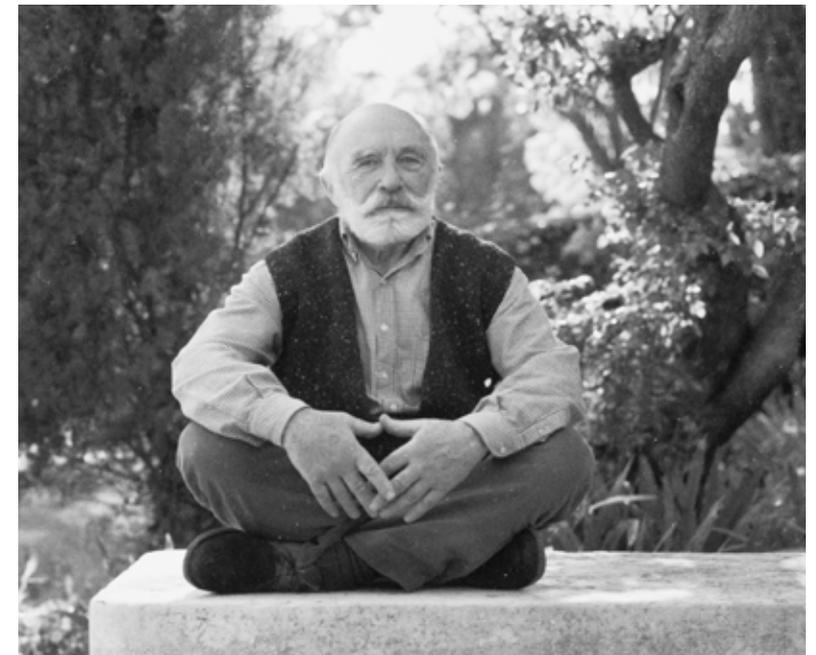
Au gré du souffle... rappresenta un desiderio di ripensamento e una modifica a *Plain souffle* (1972), ultimo movimento di *Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée*. Questa seconda parte si basava sulla cinetica dei suoni sviluppata nella prima parte, attraverso l'evoluzione di timbri cangianti e di ripetizioni, ma oggi non mi appare più necessariamente dipendente da essa. La sua coniugazione in uno spazio nuovo e con nuove forme ne giustifica l'autonomia e il senso conferitogli dal titolo.

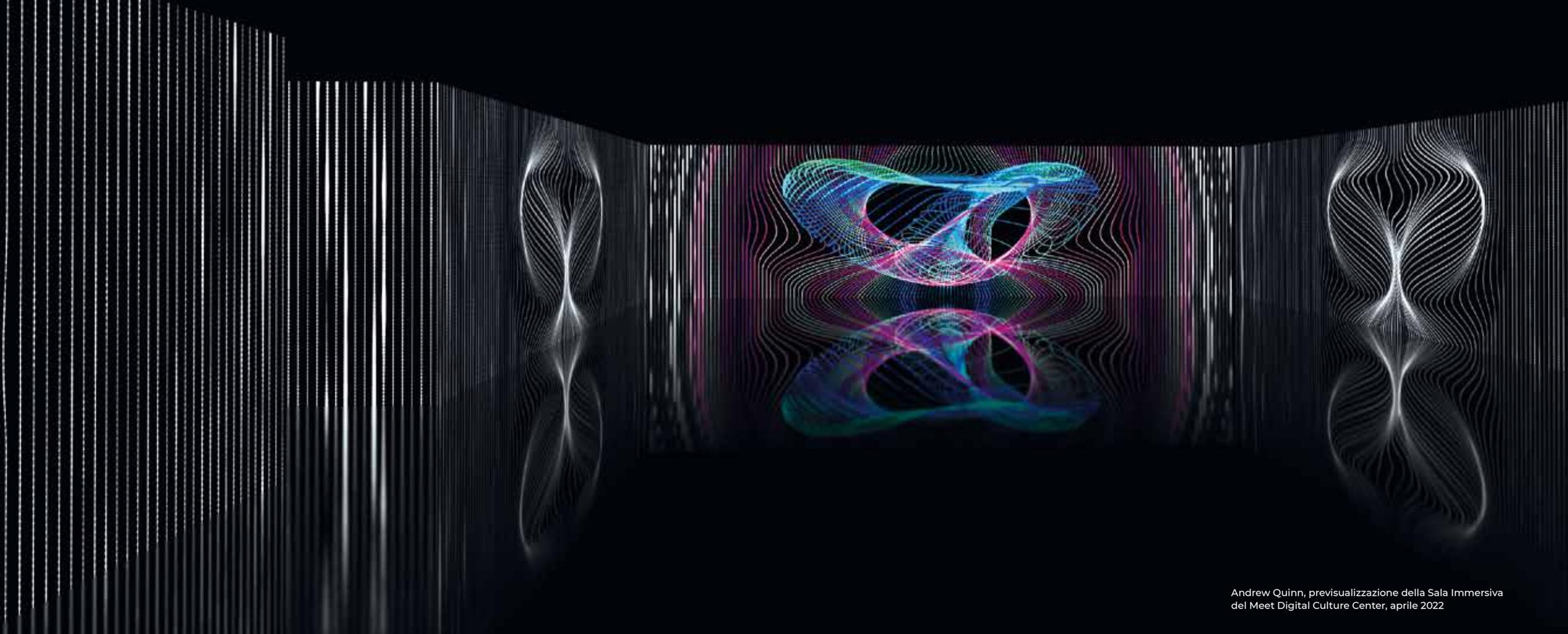
Ho tuttavia conservato la nozione di gioco nella trasformazione delle forme musicali utilizzando un unico materiale sonoro: il rumore bianco. Poiché, per un compositore di musica elettroacustica, la parola “respiro” può essere intesa in due modi: in un'accezione tecnica e in un'altra organica. Il respiro non è necessariamente di proprietà dell'iniziato. È anche un oggetto sonoro alla ricerca di un orecchio che voglia riconoscerlo.

Qui il respiro si ispira a ciò che incontra prima di esalare un nuovo respiro, provocando così nuove presenze, nuovi percorsi di forme che si trasformano “come in sogno”: il suono diventa dunque un uccello il cui volo vince il silenzio.

(Traduzione di Luciana Galliano)

Bernard Parmegiani,
St Rémy, 2000.
Foto di G. Vivieng





Andrew Quinn, previsualizzazione della Sala Immersiva del Meet Digital Culture Center, aprile 2022

MASSIMO COLOMBO
Compositore e sound designer

Nato a Como, si è formato alla Civica Scuola di Cinema di Milano, al Conservatorio di Musica di Como, dove ha seguito il corso di musica elettronica e nuove tecnologie, all'EPAS (European Postgraduate in Arts in Sound) e al KASK & Conservatorium di Gand. Svolge diverse attività nell'universo del suono e dell'ascolto, dal *sound design* per immagini e ambienti al *field recording*, dalle installazioni sonore alla composizione elettroacustica e acusmatica.

Ha presentato i suoi ultimi lavori a Parade Electronique (Milano 2021), Kiosk (Gand 2021), Inner Spaces (Milano 2019 e 2021), Farnesina Digital Art Experience (Madrid 2021, Lipsia 2020, Roma 2019), Manifesto Fest

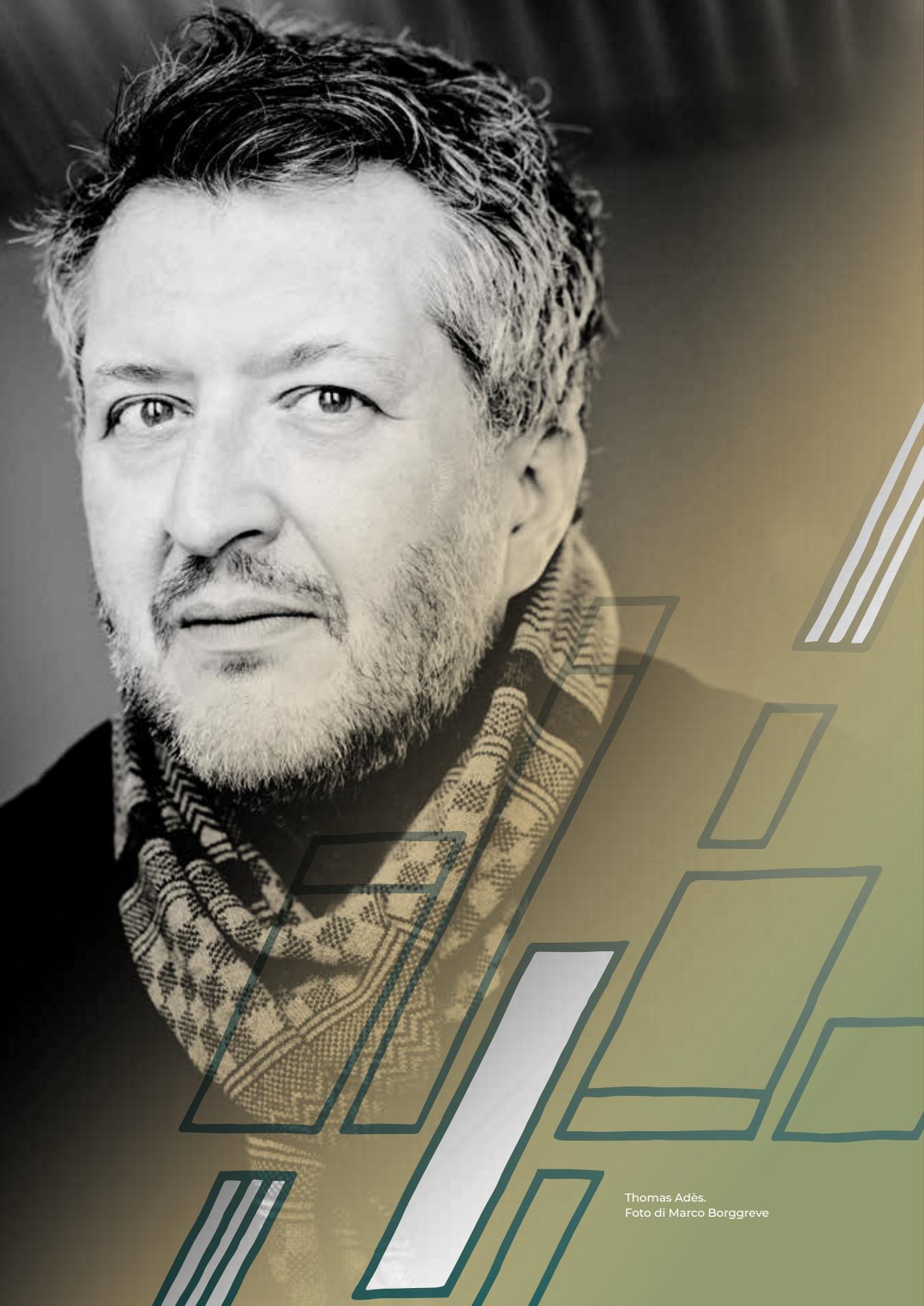
(Roma 2019), North Carolina Museum of Art (2019), Lake Como Film Festival (2019 e 2020), Blooming Festival (Pergola 2019), Bright Festival (Firenze 2019), Festival Verdi di Parma (2018), F-Light Festival (Firenze 2017), 8208 Lighting Design Festival (Como 2016 e 2017). Dal 2020 collabora stabilmente con la Fondazione Culturale San Fedele per la produzione della rassegna di musica elettronica sperimentale e arti audiovisive INNER_SPACES.

ANDREW QUINN
Artista di grafica digitale
e musicista

Nato in Australia, risiede attualmente a Milano. Ha lavorato agli effetti digitali di film come *The Matrix*, *Tomb Raider*, *Nirvana* e *Vajont*; negli ultimi anni si è dedicato soprattutto alla creazione di installazioni video per ambienti multischermo e immersivi e di set digitali per produzioni di danza interattiva, opera e musica contemporanea, utilizzando il software TouchDesigner. Collabora regolarmente con la Biennale Musica di Venezia, con l'ensemble di nuova musica del Conservatorio di Mosca, con l'Opera di Stato di Budapest e con il Romaeuropa Festival. È artista visivo in residenza all'Auditorium San Fedele di Milano, dove ha eseguito un ciclo di opere

di Bernard Parmegiani. Recentemente ha portato in tournée in Europa *Il viaggio di Galileo* di Ivan Fedele per ensemble, elettronica e voci.

Tiene workshop di TouchDesigner per studenti di arte, musica e informatica presso il Conservatorio di Milano e quello di Mosca, l'Istituto Europeo di Design (IED) e la Nuova Accademia di Belle Arti (NABA) di Milano, il Quasar Institute of Design di Roma, l'Australian Film School di Sydney, l'Australian National University di Canberra, il Biennale College e l'Università IUAV di Venezia e la UCLA di Los Angeles.



Thomas Adès.
Foto di Marco Borggreve

LUNEDÌ 30 MAGGIO
ORE 20

In dialogo

Mark Simpson clarinetto

Quatuor Diotima

Yun-Peng Zhao violino

Léo Marillier violino

Franck Chevalier viola

Pierre Morlet violoncello

Rebecca Saunders (1967)

Unbreathed per quartetto d'archi (2017, 21')

Prima esecuzione in Italia

Thomas Adès (1971)

Alchymia per clarinetto e archi (2021, 20')

Co-commissione di Kings Place, Quatuor Diotima, Bozar,

Festival d'Aix-en-Provence, Milano Musica, NDR das neue werk, Muziekgebouw aan't IJ

Prima esecuzione in Italia

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Quartetto per archi n. 16 in fa maggiore op. 135 (1826, 25')

Allegretto

Vivace

Lento assai, cantante e tranquillo

“Der schwer gefasste Entschluss”: Grave, ma non troppo tratto (“Muss es sein?”) – Allegro (“Es muss sein!”) – Grave, ma non troppo tratto – Allegro

ORE 19

Il concerto è preceduto da una conversazione
con Gianluigi Mattietti

Concerto trasmesso in diretta radiofonica
da Rai Radio 3.

in collaborazione con

Teatro alla Scala

Concerto programmato in collaborazione con

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 della Fondazione Nuovi Mecenati.

sponsor istituzionale

INTESA  SANPAOLO

Thomas Adès, Rebecca Saunders, Ludwig van Beethoven

Eseguito per la prima volta nel 2021 a Londra dal Quatuor Diotima e dal clarinetista Mark Simpson, il quintetto *Alchymia* è il lavoro da camera più importante nella produzione recente di **Thomas Adès**, dopo il quartetto per archi *The Four Quarters*, molto eseguito ma che risale al 2010. Pezzo dal carattere ipnotico, *Alchymia* trae ispirazione dal mondo dell'alchimia nell'Inghilterra a cavallo tra XVI e XVII secolo e si articola in quattro movimenti dai titoli suggestivi, presentati con precisi riferimenti letterari e musicali (la fascinazione per l'antica musica inglese era ricorrente anche nella prima fase creativa di Adès), e descritti dal compositore come "quattro fili che si dipartono dal mondo alchemico della Londra elisabettiana". Ciascun movimento parte da un materiale musicale semplice, che viene trasmutato in una trama rigogliosa, strana, conturbante, proprio come facevano gli antichi alchimisti. Adès gioca sulla metamorfosi del suono, plasmando la materia timbrica, modificando la densità e il carattere dei temi, sfruttando in maniera molto fantasiosa le sonorità del quartetto d'archi e soprattutto ricorrendo a uno strumento particolare come il clarinetto di bassetto (in la), con una tessitura che si estende verso il basso di una terza maggiore in più rispetto al clarinetto (per questo strumento Mozart compose sia il *Quintetto per clarinetto* K 581 sia il *Concerto in la maggiore* K 622). Il titolo del primo movimento, *A Sea-Change (... those are pearls...)*, è tratto dalla *Tempesta* di Shakespeare: "the king's eyes transformed by the sea into pearls" (gli occhi del re trasformati dal mare in perle). Si apre con una sequenza luminosa di armonie calme e discendenti (*Adagio molto, con moto sereno*), dove si fondono le linee uniformi dei violini (*sottovoce*), gli armonici del violoncello e i pizzicati della viola (con un "effetto liuto"). La sonorità da glassarmonica di questa musica cambia nella seconda

parte del movimento, dove il clarinetto sgrana disegni più liberi e vivaci, pieni di accenti e di acciaccature che gli conferiscono venature *klezmer*, e lentamente sprofonda verso il registro più grave. Il secondo movimento, *The Woods So Wild*, riprende una canzone popolare usata da William Byrd, trasformata in un gioco aereo, vorticoso, sussurrato, sempre in *pianissimo* (*Molto scorrevole, brillante*): sulle ondate morbide e acute degli archi si distendono le arcate del clarinetto, con rade impennate dinamiche e qualche glissato. Nel terzo movimento, *Lachrymae*, riecheggia il celebre lamento di John Dowland: è una pagina di grande concentrazione espressiva (*Grave, intimissimo*), costruita come una lenta trama polifonica, che emerge delle cellule melodiche del clarinetto e dei violini e via via diventa più fluida ritmicamente, con il clarinetto sempre in rilievo, per poi tornare alla dimensione intimitica dell'inizio, ma con alcuni rigonfiamenti dinamici che suonano come il mantice di una fisarmonica. Il movimento finale, *Divisions on a Lute-song: Wedekind's Round*, è costruito come una serie di variazioni sul tema del clarinetto nella scena finale della *Lulu* di Berg, dove riecheggia come una melodia popolare suonata da un organetto per le strade di Londra. Questo tema, esposto all'inizio con un accompagnamento distorto e "amaro", viene sottoposto a una serie di metamorfosi virtuosistiche, piene di ammiccamenti popolareggianti: è intonato nel registro grave dalla viola (*Andante quasi lento*), accompagnata da sventagliate e glissati del clarinetto; è ripreso da clarinetto e viola in una linea cantabile, dall'andamento danzante (*Lusingando, balabile*); si trasforma in un motivo del clarinetto dalle ampie escursioni intervallari (*Grave, senza rigore*); si dissolve alla fine in un rallentamento, dove gli archi intrecciano glissati e una lenta arcata del clarinetto si spegne nel silenzio.

Le metamorfosi timbriche sono state sempre al centro dell'interesse anche di un'altra compositrice britannica come **Rebecca Saunders**. La sua propensione a indagare la natura profonda del suono, a creare superfici sonore che sembrano respirare, sussurrare, stridere, passare dallo stato solido a quello aeriforme, dall'eruzione al silenzio, cambiare colore e volume, è già evidente nel suo primo quartetto per archi, *Fletch* (2012), dove effetti strumentali diversi vengono trasformati in una materia viva, incandescente. Una grande forza propulsiva emerge anche nel secondo quartetto, *Unbreathed* (2017), benché pensato come un discorso musicale al negativo, "interiore, trattenuto, non respirato (*unbreathed*), occulto, segreto", come suggeriscono le citazioni in epigrafe, tratte da Murakami (*Hard-boiled Wonderland and the End of the World*), Beckett (*The Unnamable* e *Texts for Nothing*) e da un lavoro del videoartista britannico Ed Atkins, *Us Dead Talk Love* (2012). Il pezzo, che si snoda in un tempo fluido, elastico, esplora gli estremi di articolazione, colore, dinamica all'interno degli archi, dando vita a un materiale stridente, distorto, all'interno del quale tuttavia si aprono zone di risonanza, "momenti di tregua", nei quali emer-

gono suoni morbidi, lirici e caldi. La Saunders lavora con materiali sottili, con microintervalli, creando effetti accuratamente studiati e notati con grande precisione in partitura, sofisticate combinazioni di tecniche strumentali che producono colori insoliti (come gli incroci di corde doppie e triple, abbinata a cambi d'arco, oppure i trilli su armonici doppi e sul ponticello, spesso abbinati anche a glissandi). Il quartetto si divide in due grandi sezioni. La prima è polarizzata intorno a un re, pensato come nocciolo di una linea melodica ("a melody, think Bach") che si muove per ondeggiamenti microtonali, che pulsa, fremente, si gonfia armonicamente in mezzo a un proliferare di armonici, di glissati, di gesti animati come lampi. La materia via via si addensa in grumi mobilissimi e la sonorità complessiva si trasforma come fosse una sostanza organica, si fa più aspra e più metallica, fino a raggiungere un grande climax. Dopo lunghe pause di silenzio, con un estremo contrasto timbrico, inizia la seconda sezione, lenta e rarefatta, che conclude il quartetto tra suoni flautati e "frammenti melodici fragili, intimi, espressivi", una materia che tende a espandersi, diventa lenta e soffusa, finisce quasi in dissolvenza.

L'ultimo quartetto di **Ludwig van Beethoven** fu composto contemporaneamente al *Quartetto op. 132*, ma fu portato a termine nell'ottobre del 1826 e il compositore non ebbe la possibilità di ascoltarlo, perché fu eseguito solo dopo la sua morte, nel marzo 1828, a Vienna. Assai diverso rispetto allo stile dell'ultimo Beethoven, è un lavoro dalla forma tradizionale, in quattro movimenti, dalle dimensioni contenute, dal tono leggero e arguto. Ma non si tratta di un lavoro passatista, perché comunque il materiale tematico viene elaborato forzando le forme classiche, con un concentrato di invenzioni ritmiche, armoniche e strumentali, che si nascondono sotto la superficie di una serenità tranquilla, quasi astratta. Il primo movimento (*Allegretto*), ad esempio, gioca sulla proliferazione di elementi tematici, con molti motivi giustapposti sin dall'inizio, creando una dimensione sonora ambigua: da una cellula della viola si sviluppa il delicato tema principale, con l'intreccio di brevi incisi fioriti che coinvolgono i quattro strumenti in una struttura polifonica. Dopo uno sviluppo che modifica e ricombina il materiale tematico anche in forma imitativa, ma in una trama leggera e trasparente, la ripresa ripropone i temi in forma più compatta, ancora con un gioco contrappuntistico che si prolunga anche nella coda. Lo scherzo (*Vivace*) ricorre alla vecchia forma ABA, ma con un materiale pieno

di sfasamenti ritmici, con le quattro parti che si "strattonano" a vicenda, con un trio che si espande oltre misura su un lungo ostinato, dove il primo violino si lancia, come un folle, in una serie di salti sincopati, mentre le tre parti inferiori ripetono la stessa sequenza di cinque note per cinquanta volte. Il grottesco cede il passo al sublime nel terzo movimento (*Lento assai, cantante e tranquillo*), in re bemolle e in 6/8, commovente nella sua semplicità, costruito come una successione di variazioni che si snodano dolcemente senza soluzione di continuità. Al finale (un energico *Allegro* preceduto da una breve introduzione lenta) Beethoven diede un titolo enigmatico, *Der schwer gefasste Entschluss* ("la decisione raggiunta con difficoltà"), trascrivendo all'inizio del movimento due motivi di tre note tratti da un canone scherzoso composto nell'aprile precedente e corrispondenti alla domanda "Muss es sein?" ("Deve essere?"), e alla risposta "Es muss sein!" ("Deve essere!"). Il primo costituisce il tema dell'introduzione lenta (*Grave*), dissonante e carica di inquietudine; il secondo l'incipit del tema dell'*Allegro*, che è invece caratterizzato da una scrittura lieve e incalzante, con un breve squarcio del *Grave* iniziale che riaffiora nello sviluppo e una conclusione in pizzicato, brillante e carica di humour.

Gianluigi Mattietti

Thomas Adès

Alchymia

A Sea-Change (... those are pearls...)

The Woods So Wild

Lachrymae

Divisions on a Lute-song: Wedekind's Round

Il quintetto per clarinetto *Alchymia* è intessuto di quattro fili che si dipartono dal mondo alchemico della Londra elisabettiana. I titoli dei movimenti si riferiscono rispettivamente a:

William Shakespeare, *La tempesta* (1611): gli occhi del re trasformati dal mare in perle.

The Woods So Wild (1612): popolare canzone di epoca Tudor trasformata da William Byrd in variazioni per tastiera.

Lachrymae (1600): canzone per liuto di John Dowland, da lui trasformata in fantasie per consort di viole.

Variazioni su un *Lautenlied* (*Canzone per liuto*) del drammaturgo Frank Wedekind, eseguite da un clarinetto che imita un organetto per le strade di Londra, nella scena finale dell'opera *Lulu* di Alban Berg.



Rebecca Saunders,
Berlin 2019
©Ernst von Siemens Music
Foundation

Unbreathed

Inside, withheld, unbreathed,
Nether, undisclosed.

Souffle, vapour, ghost,
Hauch and dust.

Absent, silent, void,
Naught beside.

Either, neither, sole,
Unified.

“The skull is enveloped in a profound silence that seems nothingness itself. The silence does not reside on the surface, but is held like smoke within. It is unfathomable, eternal, a disembodied vision cast upon a point in the void.”

Haruki Murakami, *Hard-boiled Wonderland and the End of the World*

“... I'll never know, which is perhaps merely the inside of my distant skull where once I wandered...”

Samuel Beckett, *The Unnamable*

“... one day to be here, where there are no days, which is no place, born of the impossible voice the unmakeable [being], and a gleam of light, still all would be silent and empty and dark, and dark, as now, as soon now, when all will be ended, all said, it says, it murmurs.”

Samuel Beckett, *Texts for Nothing*, XIII

“This corporal revenge. A genuine, concerted and systematic undoing of grace. Every promise discovered too late to be a fucking lie told badly. The promise of intimacy and the promise of beauty ripped away to reveal a gawping, hyperreal brute...”

Ed Atkins, *US DEAD TOLD LOVE, A Primer for Cavaders*

Unbreathed

Interiore, trattenuto, non respirato,
occulto, segreto.

Soffio, vapore, fantasma,
respiro e polvere.

Assente, silenzioso, vuoto,
nulla accanto.

Entrambi, nessuno dei due, solo uno,
unificato.

“Il cranio è avvolto in un profondo silenzio che sembra il nulla stesso. Il silenzio non risiede sulla superficie, ma è trattenuto come fumo all'interno. È insondabile, eterno, una visione disincarnata gettata su un punto nel vuoto.”

Haruki Murakami, *Hard-boiled Wonderland and the End of the World*

“... non lo saprò mai, forse è solo l'interno del mio cranio lontano dove un tempo vagavo...”

Samuel Beckett, *The Unnamable*

“... un giorno essere qui, dove non ci sono giorni, in un luogo che non è un luogo, nato dalla voce impossibile l'infattibile [essere], e un bagliore di luce, eppure tutto sarebbe silenzioso e vuoto e buio, e buio, come ora, come presto ora, quando tutto sarà finito, tutto detto, dice, mormora.”

Samuel Beckett, *Texts for Nothing*, XIII

“Questa vendetta corporale. Un vero e proprio annullamento di grazia, concertato e sistematico. Ogni promessa che si rivela troppo tardi una fottuta bugia detta male. La promessa di intimità e la promessa di bellezza strappate via per rivelare un brutto inebetito, iperrea...”

Ed Atkins, *US DEAD TOLD LOVE, A Primer for Cavaders*

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)

MARK SIMPSON
Clarinetista e compositore

Nato a Liverpool, nel 2006 è stato il primo vincitore in assoluto di entrambi i concorsi BBC Young Musician of the Year e BBC Proms/Guardian Young Composer of the Year. In seguito si è laureato in musica al St. Catherine's College di Oxford e ha studiato composizione con Julian Anderson alla Guildhall School of Music & Drama. Dal 2012 al 2014 è stato BBC New Generation Artist; nel 2014 ha ottenuto una borsa di studio dal Borletti-Buitoni Trust e nel 2010 ha vinto il premio di composizione della Royal Philharmonic. Da allora si è affermato come una figura importante sulla scena internazionale della nuova musica, sia come interprete sia come compositore.

Si esibisce in tutto il mondo come clarinetista, sia come solista in concerto sia come musicista da camera. Recentemente ha eseguito il *Concerto per clarinetto* di Magnus Lindberg ai BBC Proms e il *Concerto per clarinetto* di Carl Nielsen con la BBC Symphony Orchestra. Nella Stagione 2021-2022, come *Artist in focus* al Kings Place di Londra, ha interpretato con il Quatuor Diotima la prima mondiale del nuovo quintetto con clarinetto di Thomas Adès, *Alchymia*.

La sua musica è stata eseguita, tra l'altro, ai BBC Proms, al Festival di Salisburgo e a quello di Edimburgo, alla Royal Festival Hall, alla Wigmore Hall e al Barbican Centre di Londra. I suoi ultimi successi come compositore comprendono un *Concerto per violino* (2021), un *Concerto per violoncello* (2018), la sua prima opera, *Pleasure* (2016), l'oratorio *The Immortal* (2015), *Darkness Moves* (2016), pezzo per clarinetto solo commissionato dal Borletti-Buitoni Trust, e lo studio orchestrale *Israfel* (2014). La sua registrazione nel 2020 del suo pezzo *Geysir* e della *Gran Partita* K 361 di Mozart ha vinto il Presto Recording of the Year ed è stata inserita nella shortlist dei Gramophone Classical Music Awards del 2021.



Quatuor Diotima (Yun-Peng Zhao, Constance Ronzatti, Franck Chevallier, Pierre Morlet), 30° Festival Milano Musica, Auditorium San Fedele, 22 ottobre 2021. Foto di Vito Lorusso

QUATUOR DIOTIMA

Fondato nel 1996 da diplomati del Conservatorio di Parigi e di Lione, il Quatuor Diotima ha lavorato in stretta collaborazione con alcuni dei più grandi compositori del tardo ventesimo secolo, in particolare Pierre Boulez e Helmut Lachenmann. Oltre a dare nuova luce ai capolavori dei grandi del XIX e XX secolo, con particolare attenzione a Beethoven, Schubert, Schönberg, Webern, Berg, Janáček, Debussy, Ravel e Bartók, il quartetto commissiona regolarmente nuove opere ai più brillanti compositori del nostro tempo, tra cui Toshio Hosokawa, Miroslav Srnka, Alberto Posadas, Mauro Lanza, Gérard Pesson, Rebecca Saunders e Tristan Murail. Vanta un'ampia e premiata discografia, cui si è aggiunta, dal 2016, la Diotima Collection, in omaggio ai maggiori compositori del nostro tempo,

che comprende finora album dedicati a Srnka, Posadas, Pesson, Enno Poppe, Stefano Gervasoni e Maurizio Sotelo.

Dal 2008 ha un rapporto privilegiato con la Regione Centre-Val de Loire, che lo ospita in residenza, favorendo importanti progetti artistici e pedagogici. All'abbazia di Noirlac, il quartetto tiene masterclass che riuniscono giovani musicisti di tutto il mondo; inoltre sta iniziando una serie di commissioni a giovani compositori le cui opere saranno presentate in anteprima durante la Stagione 2021-2022 alla Scène Nationale d'Orléans.

In questa stagione si esibisce in rinomate serie di musica da camera o dedicate alle prime mondiali e alla musica contemporanea. *Artist-in-residence* presso l'Università di Chicago, quest'anno presenterà

nuovi lavori di Beat Furrer, Thomas Adès, Olga Neuwirth, Enno Poppe, Alexander Moosbrugger, Ying Wang, Marc Monnet, Mikołaj Laskowski, Alex Nante, Jeppe Just Christensen, nonché due cicli dedicati a Mauro Lanza e Sasha J. Blondeau.

L'ensemble è sostenuto dalla DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) Centre e dalla Région Centre-Val de Loire e riceve inoltre regolarmente il supporto della SACEM, dell'Institut Français, della Spedidam, del Fondo per la creazione musicale, dell'Adami, nonché di mecenati privati. L'Académie Diotima è sostenuta dalla Caisse des Dépôts et Consignations. Il Quatuor Diotima fa parte dell'Associazione PROFEDIM. Nel 2018 ha ricevuto lo European Heritage Award dal Ministero della Cultura francese.



TEATRO ELFO PUCCINI
SALA SHAKESPEARE

16

MARTEDÌ 31 MAGGIO
ORE 20

La voce e l'ombra

Jeanne Crousaud soprano (Euridice)
Dominique Mercy danzatore (Orfeo)
Bianca Chillemi pianoforte
Antoine Gindt regia
Élodie Brémaud assistente alla regia
Elise Capdenat scenografia
Daniel Lévy luci
Fanny Brouste costumi
Pia de Compiègne accessori
Oleg Makarov programmazione sistema informatico

Dmitri Kourliandski (1976)

Eurydice (2020, 70')

Une expérience du noir

Opéra pour une voix et électronique
sur un poème de Nastya Rodionova

Prima rappresentazione a Milano
dopo la prima assoluta a Reggio Emilia

Produzione T&M Nîmes/Occitanie

Coproduzione Scène de Recherche ENS Paris-Saclay, Théâtre de Nîmes,
Fondazione I Teatri Reggio Emilia / Festival Aperto

con il sostegno di Région Île-de-France, Fonds de Création Lyrique
e Occitanie en Scène

si ringrazia Onde Théâtre-Centre d'Art de Vélizy

in collaborazione con

Teatro Elfo Puccini

Concerto programmato in collaborazione con

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 della Fondazione Nuovi Mecenati.

Dmitri Kourliandski.
Foto di Olympia Orlova

Dmitri Kourliandski

Nato a Mosca, Dmitri Kourliandski ha già impresso il suo segno nella vita musicale in Russia nel XXI secolo, fondando nel 2005 la rivista "Tribuna della musica contemporanea" e il gruppo StRes (*Structural Resistance*), una specie di nuovo "Gruppo dei Cinque" che si riallaccia al pensiero dei formalisti russi e alla teoria dello straniamento di Viktor Borisovič Šklovskij. Ispiratosi inizialmente al Costruttivismo Radicale di Ernst von Glasersfeld, è stato fautore di una musica "oggettiva", senza sviluppi, concepita quasi come un fenomeno visivo, fatta di forme elementari, di "suoni abnormi" che nascono dal rifiuto dell'altezza come parametro fisso, di materiali grezzi e ripetitivi, ottenuti spesso attraverso un uso anticonvenzionale ed esteso degli strumenti. Nella sua musica, che spesso prende la forma dell'installazione sonora o della scultura cinetica, ha un ruolo di rilievo la produzione teatrale. Due delle sue opere principali si basano su testi dello scrittore russo Boris Yukhananov: il primo episodio della saga operistica *Sverlize* (2012), "pentalogia" cosmica e visionaria, che racconta il viaggio di un principe-mago per salvare dalla distruzione l'antica civiltà di Sverlia; e *Octavia. Trepanation* (2017), "opera-operazione" scenica dove si mescolano frammenti della tragedia latina attribuita a Seneca con estratti dai saggi di Trockij su Lenin, dove tutto il materiale musicale è ricavato dalla manipolazione di un celebre inno rivoluzionario, *Varšavjanka*, molto amato da Lenin, e la figura dell'imperatore romano Nerone si intreccia con quella di Lenin, per indagare in senso "chirurgico" i meccanismi sanguinari della tirannia. Le tre opere basate invece su libretti del poeta greco Dimitris Yalamas testimoniano la sintonia del compositore con l'antica mitologia greca: *Asteroid 62* (2013) racconta l'imprevedibilità del linguaggio poetico attraverso quattro personaggi collegati tra loro attraverso diversi ricordi di amore e separazione; *Nosferatu* (2014),

che si ispira ai misteri eleusini, riprende il mito greco di Persefone, il suo passaggio dalla vita al mondo dei morti, mescolando la figura di Nosferatu con quella di Ade, trasformando il corpo di Nosferatu/Ade in uno spazio scenico e sonoro, e il suo sistema sanguigno in una sorta di labirinto simbolico; infine, *Nekyia* (2016), che si ispira alla figura di Cassandra e al rito greco con il quale si evocavano i morti a scopo divinatorio, è una *opera online*, composta di quattro arie-monologhi che possono essere montate in maniera diversa, ascoltate anche in cuffia o con altoparlanti, mescolandosi con la realtà quotidiana circostante. Legato all'antica mitologia greca, ma anche a un archetipo del melodramma è il progetto *Eurydice* (2020), che riporta ancora al tema degli Inferi e all'esplorazione del confine tra la vita e la morte. Autrice del testo è Nastya Rodionova, poetessa e giornalista politica, moglie del compositore, con il quale aveva in precedenza collaborato per altri due progetti musicali (l'installazione-performance con karaoke *I'd rather sink* e *Der Golem*, per pianoforte, soprano e orchestra senza direttore), la quale nel 2018 aveva scritto sette poesie dedicate alla figura di Euridice per un progetto teatrale dedicato al mito di Orfeo, intitolato *Orphic Games* e allestito dall'Electrotheatre Stanislavskij di Mosca. Mettendo in sequenza queste poesie, Kourliandski ha intuito che potevano formare una storia organica e ha così cominciato a lavorare al progetto di questa nuova opera per soprano, pianoforte e dispositivo sonoro elettronico. Protagonista è una moderna Euridice, una donna sola, perduta nel tempo e nei labirinti di una città che le è estranea, nella quale vaga ignara del suo passato, alla ricerca di un senso nelle cose che vede e che ricorda. Musicalmente, rispetto a *Nekyia*, dove tutte le parti vocali erano solo sussurrate, o a *Nosferatu* dove il materiale era soprattutto di tipo rumoristico, in *Eurydice* domina un'idea melodica. La partitura, ridotta

all'osso, si compone infatti di due elementi indipendenti: uno spartito per voce sola con le sette arie scritte con una sorta di notazione neumatica in campo aperto, senza pentagrammi; e la parte del pianoforte, fatta di note isolate nel registro intermedio, intercalate da brevi sequenze di tasti solo sfiorati, che creano una trama rarefatta, come proveniente da lontano. Tutta l'opera è giocata sull'alternanza, la concatenazione e la sovrapposizione di tre livelli musicali. Le arie e la parte pianistica sono state infatti prima registrate e sottoposte a un trattamento elettronico, con una sorta di "iper-granulazione", che taglia questo materiale in grossi "grani", distribuendoli in un ordine casuale, su più canali, come uno specchio rotto o un puzzle. A questo primo livello sonoro, diffuso attraverso gli altoparlanti, si sovrappone un secondo livello, l'esecuzione dal vivo, cioè la sette arie cantate in successione dalla protagonista e accompagnate dal pianoforte che suona in scena. Poi c'è un terzo livello, ancora di suoni elettronici, ripresi dalla fonosfera urbana.

La combinazione di questi tre livelli, in un gioco continuo di interpolazioni, genera una sorta di capsula spazio-temporale che costituisce l'originale drammaturgia di quest'opera, la quale ha una forma non lineare, ma piuttosto circolare, e può variare a ogni allestimento. L'idea stessa dell'opera è venuta al compositore osservando la consistenza "grafica" dei testi, come tracce stampate sulla carta, che si leggono in senso lineare, dall'inizio alla fine, ma che allo stesso tempo sono lì, presenti sulla pagina, percepibili attraverso la visione periferica dell'occhio. Quest'idea della simultaneità della parte e del tutto ha suggerito a Kourliandski di combinare insieme il testo cantato sulla scena e la parte vocale smembrata e ricombinata nell'elettronica. Così, Euridice canta le sue arie avvolta da frammenti della sua stessa voce, che risuonano come

flashback o *flashforward*, come qualcosa che viene dal passato o dal futuro, come un puzzle che lei cerca di ricomporre all'interno di un tempo sferico e granulare. Sul palco oltre a Euridice e all'enigmatica figura della pianista, che suonando le spalle al pubblico, c'è Orfeo, un ruolo danzante che Antoine Gindt, regista dell'opera, ha voluto affidare a Dominique Mercy, storico collaboratore di Pina Bausch e suo partner in *Orpheus und Eurydike: Frühlingsopfer* (1975), il quale quindi si muove in scena anche con la memoria di quello storico spettacolo, instaurando con Euridice non un vero rapporto teatrale, ma più un'interazione immaginaria, mentale, come un sogno, il frutto di un ricordo.

Le sette arie hanno stili musicali diversi, ma sono tutte costruite su unità melodiche ciascuna corrispondente a un verso della poesia. L'Aria 1 (*Moderato molto rubato*), la più lunga, fatta di frasi cantabili e legate, accompagnata da radi suoni e sibili di sottofondo, ha un carattere calmo, ondeggiante, che corrisponde allo sguardo di Euridice dalle profondità di un fiume: da lì vede un ponte, "la sfilata delle scarpe" che lo attraversano, sente gli echi di una città in lontananza. Poi, l'una dopo l'altra, le arie diventano più emotive, nervose. L'Aria 2 (*Andante*) descrive il risveglio di Euridice: sul suo canto – una sequenza di frasi costituite da una nota tenuta e accentata seguita da una desinenza melodica rapida e staccata – si stratificano le voci registrate, come una polifonia, e inizia a suonare il pianoforte. Collegata senza soluzione di continuità e immersa in un'atmosfera autunnale, l'Aria 3 (*Allegretto*) riprende il disegno staccato dell'aria precedente, come un vocalizzo picchettato. Dopo una lunga fascia elettronica, l'Aria 4 (*Andante con moto*), racconta di Euridice che attraversa la città, con una linea fiorita, come un canto pieno di fremiti, accompagnato solo dai radi rintocchi del pianoforte, prima dell'elettronica che interviene solo a

partire dal verso “camminavo barcollante per la città”. Un profilo ancora più nervoso, fatto di rappede terzine come un canto di coloratura, ha l’Aria 5 (*Allegro ma non troppo*) che descrive l’inferno urbano. Nell’Aria 6 (*Moderato, molto rubato*) si mescolano insieme materiali musicali precedenti: è come se le prime cinque arie venissero ancora frantumate in una sorta di puzzle e poi ricapitolate per frammenti, in un’alternanza di sezioni contrastanti, dal carattere drammatico. È come se Euridice, che menziona solo qui, per la prima volta, il nome di Orfeo, tentasse di mettere in relazione i suoi ricordi, di dare loro un senso,

perché “la memoria è più terribile del destino / più perfida del destino così duro. La memoria strapperà una gamba / strapperà un braccio / divorerà un pezzo di vita”. L’ultima aria (*Andantino*), l’unica con altezze fissate (su pentagramma), si muove su un’unica corda di recita, un la, con frasi concluse da una gamma cromatica discendente, che sembrano descrivere il sentimento della perdita, come se l’avventura di Euridice alla deriva in quella città si concludesse con il ritorno al fiume iniziale, come un’Ondina che ritorna al suo fiume (lo Stige?), dove “la donna pesce tace / la bocca piena di non detti / spaiati”.

Gianluigi Mattiotti



Dmitri Kourliandski
Foto di Nastya Rodionova

Dmitri Kourliandski

Generalmente, il testo stampato non lascia scampo: tutto è là, sul foglio, e attraverso uno sguardo globale ne scopriamo l’integralità. Così, la linearità della narrazione è superata dall’aspetto grafico del testo. Tuttavia, attraverso la lettura siamo in grado di ricollocare il testo all’interno della sua vera durata narrativa, uscendo dall’atemporalità. Nella mia musica, cerco di ricreare la medesima situazione.

Il testo cantato dell’opera *Euridice* è calato in due dimensioni temporali allo stesso tempo: la simultaneità e la linearità. Grazie all’aiuto di un programma digitale, le arie preregistrate di Euridice sono frammentate e si liberano nello spazio e nel tempo dell’opera, creando una sorta di ambiente sonoro coinvolgente. Euridice, circondata da quest’atmosfera ottenuta dalla sua stessa voce e dal suo stesso testo, canta le sue arie come se spianasse il suo percorso, costruendo il suo destino attraverso il tempo e il testo frammentati.

In aggiunta al canto, sono utilizzati dei suoni elettronici molto simili ai rumori urbani, per creare, in sovrapposizione, un paesaggio cittadino fittizio.

Il contraltare del testo e dei materiali sonori urbani si configura come una melodia molto lenta e semplice, suonata nel registro intermedio del pianoforte. Di conseguenza, questo tempo lento non permette alla melodia di creare una sua sequenza immediatamente riconoscibile, ma essa riesce a emergere nel corso della rappresentazione.

Nastya Rodionova

Questa è la storia di Euridice che vaga per la città. Chi dunque è morto o vivo? Come vivere in una città in cui avete dimenticato tutto?

Immaginate di aver composto un numero familiare. “Ciao, sono io”, dite voi. Tuttavia, al posto della risposta di una voce familiare, sentite la vostra farvi eco: “Sono io, sono io, sono io”.

Questo è un riflesso di Euridice e Orfeo. Chi dei due è scappato? Chi tra loro è sopravvissuto? Forse lui è morto quando si è reso conto che lei era stata portata via per sempre? O forse è morto quando ha capito che lei sarebbe ritornata per sempre negli Inferi? Forse, ancora, lui è morto quando lei si è svegliata sotto il suo sguardo?

Il viaggio della nostra Euridice moderna attraverso la città è un desiderio ardente per l’inferno perduto in cui tutto è al suo posto, ma i bus non si fermano, i conduttori rifiutano di timbrare i biglietti. Voi non potete ritornarci. In città tutte le strade si intersecano, si intrecciano, i fiumi non hanno argini e sono costretti in blocchi di granito e i pesci non trovano la loro casa.

C’è una differenza tra Euridice e una donna di oggi che vive in una città moderna? O noi siamo dei miti per noi stessi? I telefoni non sono affidabili? Voi dovete suonare alla porta. Questa si apre e mi tiene sulla soglia.

“Sono io, sono io, sono io.”

Di Euridice si sa che fu morsa da un serpente e che Orfeo s'impegnò a salvarla recuperandola dagli Inferi. Si conosce anche il seguito, cioè che, girandosi verso di lei, Orfeo la perdette definitivamente.

Di Euridice si sa anche che è stata la prima opera della storia che ci sia pervenuta: si tratta di *Euridice* di Jacopo Peri, creata nel 1600, anticipando dunque di sette anni *L'Orfeo* di Monteverdi. I compositori si sono serviti di questo mito così tante volte nelle loro opere che diviene quasi impossibile tenerne il conto. Nella sua opera per soprano solo, pianoforte e dispositivo sonoro elettronico, la cui partitura è ridotta ai minimi termini, Dmitri Kourliandski fa immergere il pubblico nella solitudine di Euridice, circondata da voci: si immagina che la deformazione di queste ultime sia provocata dalla distanza che separa la donna dal mondo dei viventi.

Il lungo testo poetico di Nastya Rodionova, sul quale è composta la parte vocale divisa in sette arie, è un'intima introspezione e un'immersione all'interno di un ambiente elettronico immaginario e ossessionante.

Noi immaginiamo lo spettatore-ascoltatore calato nel mezzo di queste allucinazioni sonore, posto di fronte a un rituale in cui il corpo e la voce di Euridice si cercano, separati o riuniti, in un incontro con la memoria di Orfeo, interpretato da Dominique Mercy.

Eurydice

Nastya Rodionova

Aria 1

*Je souris
S'étale sur mon visage
une grosse
bouche
rouge
Je suis ici
je vous parle
c'est moi
je parle
là
et je (et je, je, voilà)*

*La ville résonne
d'un écho
la banlieue
la campagne
et puis loin après*

*Quelque chose
m'empêchait
de tenir en place
discrète et allongée
dans les profondeurs
je rêve
assise sous ce pont
qui se retourne
vers moi en moi en toi
vers nous deux
vers les cieux d'où on observe*

*Impossible de me rêver
couchée
ainsi
dans les profondeurs
et du pont
vous jetez
vos yeux sur moi
sur moi*

*J'ai dû jaillir
des profondeurs
vers la surface
expulser l'eau*

Sorrido
Si estende sul mio viso
una grossa
bocca
rossa
Sono qui
vi parlo
sono io
parlo
qui
ed io (e io, e io, ecco)

La città risuona
di un'eco
la periferia
la campagna
e poi lontano dopo

Qualche cosa
mi impediva
di stare ferma
tranquilla e distesa
nelle profondità
sogno
seduta su questo ponte
che si gira
verso di me su di me su di te
verso noi due
verso i cieli dai quali si osserva

Impossibile immaginarmi
sdraiata
così
nelle profondità
e dal ponte
voi gettate
i vostri occhi su di me
su di me

Ho dovuto balzare fuori
dalle profondità
verso la superficie
espellere l'acqua

*étouffer de trop d'air
essorer mes cheveux
sécher mes vêtements
passer des visages
redonner l'espoir au premier venu
en prendre au passant
encore
ramasser les miettes
rire des blagues
les jeter aux canards
les regarder d'en haut et non d'en bas
ne pas savoir voler
ramper effrayée le long de la corniche
crier
la nuit
au-dessus des nuits
pour les nuits
en dessous des nuits
crier cela
que vous connaissez
et reconnaissez
se réveiller dans chaque mot
et voir en rêve
comment je regarde
le défilé de vos chaussures
vues du pont
depuis les profondeurs
vous marchez au fond et vous ignorez
que vous marchez
vers moi*

Aria 2

*Je me suis réveillée
dans la nuit
au milieu du dernier jour
Où es-tu?
Avec qui es-tu?
Qui es-tu?
Regarde-moi
lève-toi habille-toi
sors dans la rue
prends l'ultime premier train
grimpe
sur le marchepied
pense très fort
en toi-même
parle à quelqu'un
avec l'empathie maladive*

*soffocare per la troppa aria
strizzare i miei capelli
asciugare i miei vestiti
superare dei volti
ridare la speranza al primo venuto
prenderne da colui che passa
ancora
raccogliere le briciole
ridere alle battute
gettarle alle anatre
guardarle dall'alto e non dal basso
non saper volare
arrampicarsi spaventata sul cornicione
urlare
la notte
al di sopra delle notti
per le notti
sotto le notti
gridare ciò
che conoscete
e riconoscete
risvegliarsi a ogni parola
e vedere in sogno
come guardo
la sfilata delle vostre scarpe
viste dal ponte
dalle profondità
camminate al fondo e ignorate
che camminate
verso di me*

*Mi sono svegliata
di notte
nel mezzo dell'ultimo giorno
Dove sei?
Con chi sei?
Chi sei?
Guardami
alzati vestiti
esci in strada
prendi l'ultimo primo treno
arrampicati
sul predellino
pensa intensamente
a te stesso
parla con qualcuno
con l'empatia morbosa*

*de la déférence
aux grandes maisons
transmise
de génération en génération
depuis longtemps*

*Il est temps de descendre
sans s'arrêter
le plus près possible
un peu plus bas
un peu plus haut
que le fond*

*Seule
est restée
ma
pauvre
lettre
pour vous
qui n'est pas écrite
dans le futur
jamais*

Aria 3

*J'ai perdu le visage
J'essaie de le saisir
dans la flaque d'automne
il glisse
Que fais-tu?
Pas la peine
laisse le visage
à quoi bon
en avoir besoin
ce n'est le moment ni l'endroit
laisse-le nager avec les autres
pas avec toi
seul à seule*

*En octobre
l'automne est dans l'air
les visages tombent
comme des feuilles
sans raison de se fâcher
de ne plus avoir de visage
mordre des lèvres fantômes
cligner des orbites
froncer les sourcils absents
Laisse heureux*

*del rispetto
alle grandi case
trasmesso
di generazione in generazione
da molto tempo*

*È il momento di scendere
senza fermarsi
il più vicino possibile
un po' più in basso
un po' più in alto
rispetto al fondo*

*Sola
è rimasta
la mia
povera
lettera
per voi
che non è scritta
nel futuro
mai*

*Ho perso il viso
Cerco di afferrarlo
nella pozzanghera d'autunno
scivola
Che fai?
Non ne vale la pena
lascia il viso
a che serve
averne bisogno?
non è il momento né il luogo
lascialo nuotare con gli altri
non con te
a quattr'occhi*

*In ottobre
l'autunno è nell'aria
i visi cadono
come foglie
senza motivo di arrabbiarsi
per non avere più un viso
mordere labbra fantasma
strizzare gli occhi
aggrottare le sopracciglia assenti
Lascia felice*

libre et tranquille
le visage automnal
rentre chez toi
prépare-toi du thé

Aria 4

L'essence des contradictions
entre hiver et printemps
les relations irrésolues
depuis l'année dernière
les choses non dites
et qui pèsent
comme entre lui et toi
avant mai
après octobre
quand se dispersent
dans le vent les feuilles
sur lesquelles est écrit
ce qui ne sera déjà plus lu
les feuilles qui tombaient
dans les flaques demain gelées
je marchais en titubant dans la ville
seule avec moi-même,
je parlais du temps
mais la discussion n'allait pas
elle sortait du cadre
d'une conversation d'usage
passait vers les grossièretés
Vers l'heure du dîner
avec moi-même
je ne parlais plus

Le lendemain matin
toujours dans cette période
avant mai mais après octobre
je me suis penchée sur les flaques gelées
j'essayais de lire
ce qui était écrit
sur les feuilles mais je ne pouvais pas
déchiffrer les lettres
elles s'étaient mélangées pendant qu'elles
tombaient et avaient composé de manière
erronée un tout autre sens

Et je suis là sans défense
comme les genoux
d'une femme endormie dans le métro
à regarder ces flaques

libero e tranquillo
il viso autunnale
torna a casa
preparati un tè

L'essenza delle contraddizioni
tra inverno e primavera
le relazioni irrisolte
dall'anno passato
e cose non dette
e che pesano
come tra lui e te
prima di maggio
dopo ottobre
Quando si disperdono
nel vento le foglie
sulle quali è scritto
ciò che non sarà già più letto
le foglie che cadono
nelle pozzanghere domani gelate
camminavo barcollante per la città
sola con me stessa
parlavo del tempo
ma la conversazione non andava bene
usciva dall'ambito
di una conversazione ordinaria
andava verso le volgarità
Verso l'ora di cena
con me stessa
non parlavo più

L'indomani mattina
sempre in questo periodo
prima di maggio ma dopo ottobre
mi sono chinata sulle pozzanghere gelate
provavo a leggere
ciò che era scritto
sulle foglie ma non potevo
decifrare le lettere
Si erano mescolate quando
cadevano e avevano composto in maniera
erronea tutto un altro senso

E sono qua senza difesa
come le ginocchia
di una donna addormentata sul metrò
a guardare queste pozzanghere

et je me dis à moi-même:
Demain il fera plus chaud.
Mais non, arrête de dire n'importe quoi.
Mais j'ai jeté le n'importe quoi hier déjà!
Où l'as-tu jeté alors? Ne mens pas!
Je ne mens pas, arrête de m'insulter,
je ne te parle plus.

Aria 5

L'essence par l'essence
le chemin par la poussière
sois par l'existence
hurle avec la douleur

Arrêtez
il faut arrêter
je vais descendre
en enfer
plus loin
j'irai en autobus

Je suis cette fille sur un radeau
ce petit garçon aux allumettes
ces gens sans voix
la force de Sanson dans un cheveu
tombé depuis longtemps
en arbre germé
le temps a fait pousser
ses racines

Arrêtez
Je vais descendre
Oui
tout droit en enfer
même ici
les bus
sont
à l'heure

Aria 6

Orphée a oublié les mots
sans gloire oublié les mots
sans mots il s'est oublié lui-même
Un mot ou deux
Un ou deux

e dico a me stessa:
Domani farà più caldo.
Ma no, smettila di dire cose senza senso.
Ma ho gettato le cose senza senso già ieri!
Dove le hai messe allora? Non mentire!
Non mento, smettila di insultarmi,
non ti parlo più.

L'essenza per l'essenza
il cammino attraverso la polvere
sia attraverso l'esistenza
urla con il dolore

Fermati
bisogna fermarsi
scendo
all'inferno
più lontano
andrò in autobus

Sono questa ragazza su una zattera
questo piccolo fiammiferaio
questa gente senza voce
la forza di Sansone in un capello
caduto da molto tempo
in un albero germogliato
il tempo ha fatto crescere
le sue radici

Fermatevi
Scendo
Sì
tutto dritto all'inferno
anche qui
gli autobus
sono
in orario

Orfeo ha dimenticato le parole
senza gloria dimenticato le parole
senza parole si è dimenticato di se stesso
Una parola o due
Una o due

*Il a oublié un mot
celui
à partir duquel
tout a commencé
et puis
celui avec lequel tout se terminera*

*Il a oublié un mot
des mots
un mot ou deux
et quelque chose a basculé
quelque chose a mal tourné
sans une bouteille vous ne règlerez rien*

*Orphée
viens ici
sors de toi-même
sors
entre*

*Il ne s'est pas souvenu, il n'a pas compris
rien attrapé, rien pris
il a glissé sur les bords
flotté
émergé
il a jailli
semblable à lui-même
à sa réputation*

*Il n'a rien compris
pour quoi il est allé
pour qui il est sorti de lui-même
Eureka!
Eureka
Every time every day
Every dick
Every fucking dick*

*Non
ce n'est pas ça
ce n'est pas là
Souviens-toi
stupide Orphée
sans cervelle
la mémoire est plus terrible que le destin
plus perfide que le destin si dur*

Ha dimenticato una parola
quella
a partire dalla quale
tutto è cominciato
e poi
quella con cui tutto finirà

Ha dimenticato una parola
delle parole
una parola o due
e qualcosa ha vacillato
qualcosa è andato storto
senza una bottiglia voi non risolverete nulla

Orfeo
vieni qui
esci da te stesso
esci
entra

Lui non si è ricordato, non ha capito
nulla ha afferrato, nulla ha preso
è scivolato sui bordi
ha galleggiato
è emerso
è balzato fuori
simile a se stesso
alla sua reputazione

Non ha capito nulla
perché è andato
perché è uscito da se stesso
Eureka!
Eureka
Every time every day
Every dick
Every fucking dick

No
non è questo
non è qui
Ricordati
stupido Orfeo
senza cervello
la memoria è più terribile del destino
più perfida del destino così duro

*La mémoire va arracher une jambe
arracher une main
dévorer un morceau de vie
sans s'étouffer
Si tu essaies de sortir
la vie de la gueule de la mémoire
elle va hurler
Touche pas
Touche pas
Tu ne peux la sauver
On ne peut pas sauver
Laisse-moi
Détache-moi
Libère la vie*

Aria 7

*Soleil
Berge
Eau
Nage un poisson
ici et là
cherche quelque chose
amis perdus
parents
clé de la maison
noms de ses enfants*

*Elle s'est perdue
cette poissonne
elle se tait
Les sons discordants
avec elle
avec le sens
des choses*

*La poissonne est pleine d'idées:
la place des clés
les noms de ses fils
sa propre place*

*Mais la poissonne se tait
la bouche pleine
de non dits
dépareillés.*

La memoria strapperà una gamba
strapperà un braccio
divorerà un pezzo di vita
senza soffocarsi
Se tu provi a fare uscire
la vita dalle fauci della memoria
lei urla
Non toccare
Non toccare
Tu non puoi salvarla
Non si può salvarla
Lasciami
Staccati da me
Libera la vita

Sole
Argine
Acqua
Nuota un pesce
qui e là
cerca qualcosa
amici perduti
genitori
chiavi di casa
nomi dei suoi figli

Lei si è persa
questa donna pesce
tace
I suoni discordanti
con lei
con il senso
delle cose

La donna pesce è piena di idee:
il luogo delle chiavi
i nomi dei suoi figli
il suo posto

Ma la donna pesce tace
la bocca piena
di non detti
spaiati.

(Traduzione di Cecilia Franco)



Jeanne Crousaud, *Eurydice*, 2020
Foto di Xavier Lambours



Anne-Emmanuelle Davy, Dominique Mercy e Bianca Chillemi, *Eurydice*, 2020
Foto di Xavier Lambours



Anne-Emmanuelle Davy e Dominique Mercy, *Eurydice*, 2020
Foto di Xavier Lambours



Anne-Emmanuelle Davy, *Eurydice*, 2020
Foto di Xavier Lambours

JEANNE CROUSAUD

Soprano

Dopo gli studi di canto con Malcolm Walker al CNSMD parigino, nel 2012 entra a far parte dell'Opéra Studio di Lione, interpretando Ciboulette in *Mesdames de la Halle* di Offenbach e subito dopo *Le Petit Prince* di Michaël Levinas a Losanna, Lille, Ginevra e al parigino Théâtre du Châtelet. Da allora è stata Blondchen in *Die Entführung aus dem Serail*, Aspasia in *Mitridate re di Ponto*, Elvira nell'*Italiana in Algeri*, Zerlina nella *Sirène* di Auber, Musetta nella *Bohème*, Ernestine in *Monsieur Choufleuri restera chez lui* di Offenbach, Nicette in *Le Pré aux clercs* di Hérold alla Fondation Calouste Gulbenkian di Lisbona, la prima Ninfa nella *Rusalka* di Dvořák, la Principessa nella *Princesse légère* di Violeta Cruz a Lille (poi ripresa all'Opéra Comique), Amore in *Orphée et Eurydice* di Gluck, Flavie nell'*Elixir* di Hervé, Athéna, Pénélope e Circé nell'*Odyssée* di Jules Matton, Clorinde in *Cendrillon* di Nicolas Isouard, Arthur nella *Nonne sanglante* di Gounod, Fantasia in *Le voyage dans la lune* di Offenbach.

Come solista, ha eseguito il *Magnificat* di Bach, il *Messiah* di Händel, il *Gloria* di Vivaldi, *Ein Deutsches Requiem* di Brahms e mottetti di André Campra e Monteverdi. Ha cantato il *Pierrot lunaire* di Schönberg alla Philharmonie de Paris; ha partecipato alla prima esecuzione del *Requiem* di Frédéric Ledroit alla chiesa della Madeleine a Parigi ed è stata protagonista dell'*Appel d'Ereshkigal* di Benjamin Attahir.

Ha collaborato con direttori d'orchestra quali Arie van Beek, Raphaël Pichon, David Reiland, Giuseppe Grazioli, Thomas Rösner, Kaspar Zehnder, Vincent Barthe, Jean-Paul Fouchécourt, Léo Warynski, con i registi Joël Pommerat, André Engel, Benjamin Lazar, Jean Lacornerie, Lilo Baur, Dieter Kaegi, Vincent Vittoz e con compositori come Francesco Filidei, Benjamin Attahir, Jean-Luc Hervé, Violeta Cruz, Raphaël Cendo e Jules Matton.

DOMINIQUE MERCY

Danzatore

Nato a Mauzac, in Dordogna, ha iniziato a studiare danza alla scuola di Mme Dupradeau a Talence e poi con Germaine Lalonde a Bordeaux, prima di entrare nel corpo di ballo del Grand Théâtre de Bordeaux, dove la coreografa Françoise Adret gli assegnò i primi ruoli. Fu lei a coinvolgerlo nel Ballet Théâtre Contemporain da lei fondato nel 1968 insieme a Jean-Albert Cartier, dove rimase cinque anni. Nel 1972, al Festival di Saratoga negli Stati Uniti, conobbe Pina Bausch, che in seguito lo invitò a unirsi al suo Tanztheater, che avrebbe debuttato a Wuppertal nel 1973. Dopo *Fritz* (1974), fu protagonista, accanto a Malou Airaud, delle opere danzate *Iphigénie en Tauride* (1974) e *Orphée et Eurydice* (1975). Lasciata la Germania per Parigi, prese parte a due coreografie di Carolyn Carlson all'Opéra – *Wind, Water, Sand* (1976) e *The Architects* (1980) – prima di fondare la compagnia La main con Jacques Patarozzi, Malou Airaud, Hélène Pikon e Dana Sapiro.

Nel 1980 è tornato a Wuppertal, diventando uno dei principali interpreti delle coreografie di Pina Bausch. Dal 1988 al 2009 ha insegnato alla Folkwang Hochschule a Essen-Werden.

BIANCA CHILLEMI

Pianista

Nel 1999, nell'ambito della sezione "Le Vif du sujet" del Festival di Avignone, Josef Nadj ha creato per sé e per lui il duetto *Petit Psaume du Matin*, che sarà presentato nella sua versione definitiva due anni dopo alla Biennale di Venezia, prima di essere portato in tournée in tutto il mondo.

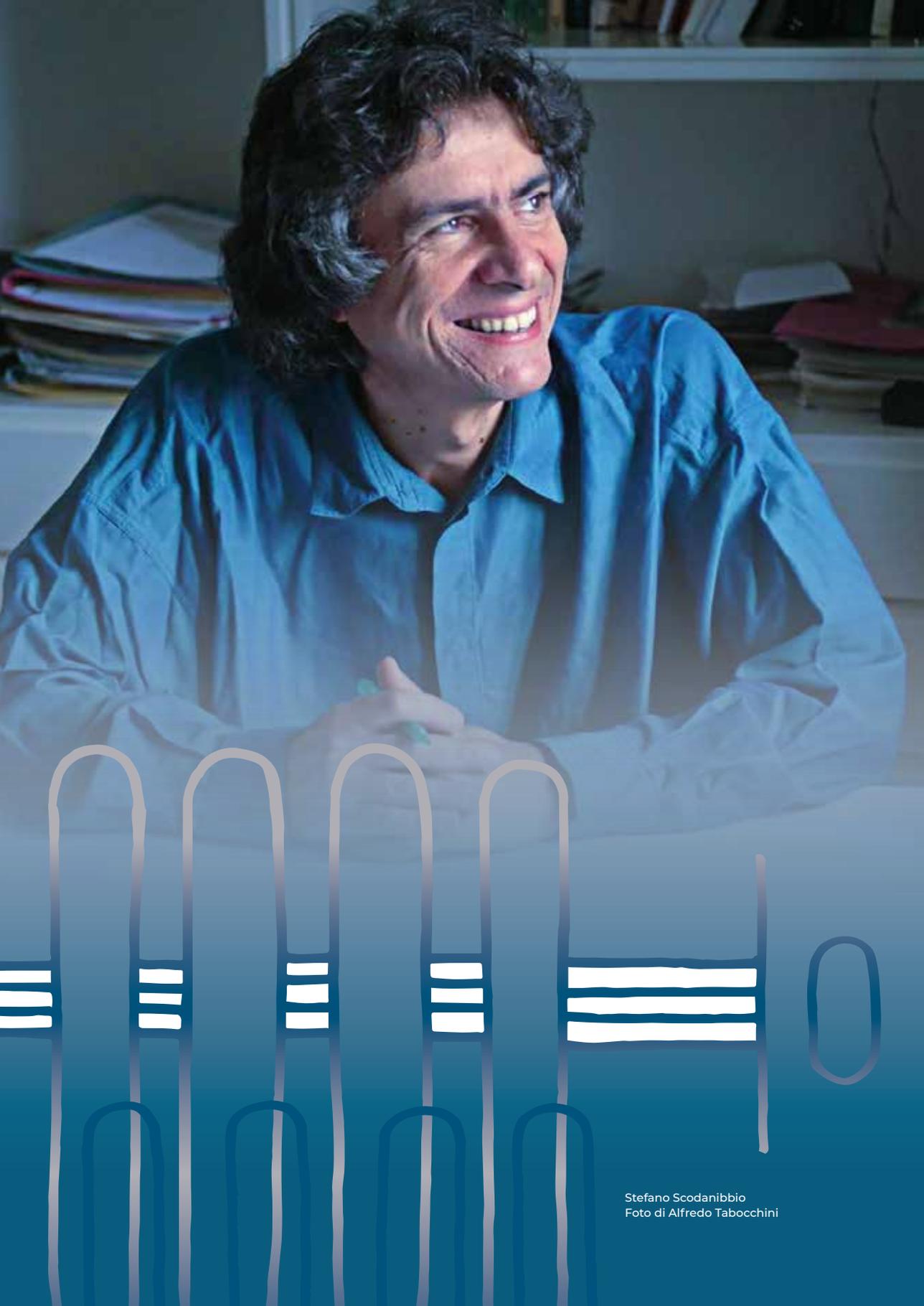
Nel 2003, Régis Obadia gli ha dedicato il film *Dominique Mercy danse Pina Bausch*.

Nel 2009, a seguito della morte di Pina Bausch, ha assunto con Robert Sturm la co-direzione della Compagnia, che ha mantenuto fino al marzo 2013, continuando a danzare il suo repertorio. Nel 2011 ha partecipato al film di Wim Wenders *Pina*. Nel 2015 ha interpretato il personaggio muto e danzato di Stephen Hawking nella *Damnation de Faust* di Berlioz allestita da Alvis Hermanis all'Opéra Bastille e nel 2019 ha rimontato la storica produzione di Pina Bausch di *Iphigénie en Tauride* alla Semperoper di Dresda.

Nominato "Chevalier des Arts et des Lettres" nel 2001, ha ricevuto un Bessie Award nel 2002 e la Legion d'Onore nel 2013.

Proveniente da una famiglia di artisti argentini immigrati in Francia, è immersa sin dalla più tenera età in un ambiente artistico e musicale, e grazie ai suoi genitori ha la possibilità di scoprire il jazz, il folklore e la pittura. Il primo a trasmetterle il senso del ritmo e la passione per il pianoforte è il padre, pianista e compositore; in seguito ottiene una solida formazione classica presso il Conservatoire à rayonnement régional (CRR) di Parigi, dove si diploma con un primo premio in pianoforte. Ha poi conseguito un master in accompagnamento vocale nella classe di Anne Le Bozec ed Emmanuel Olivier al Conservatorio Nazionale Superiore di Musica e Danza di Parigi (CNSMDP) e attualmente segue un corso di perfezionamento in direzione di coro sotto la guida di Erika Guiomar et Nathalie Dang. Nel corso della sua formazione, Bianca ha potuto avvalersi dei consigli di artisti eminenti quali David Walter, Michel Moragues, il Quatuor Ysaye, Hortense Cartier-Bresson, Hartmut Höll, Andrea Corazziari, Axel Bauni, Erik Battaglia, Jan Philip Schulze, Ariane Jacob.

I suoi gusti eclettici l'hanno portata ad affrontare un ampio repertorio che spazia dal classico al contemporaneo, dal Lied all'opera, con formazioni che vanno dal duo all'orchestra. Ha costruito la sua personalità artistica attraverso diversi incontri e collaborazioni; nel 2007 ha inciso la *Via Crucis* di Liszt con l'Ensemble Aedes diretto da Mathieu Romano. Il suo incontro con gli studenti dello Jeune Chœur de Paris e poi con quelli del CNSMD di Parigi segna l'inizio della sua passione per il canto: intraprende collaborazioni sempre più strette con i cantanti, arrivando a fondare nel 2012 una sua formazione, l'Ensemble Maja, dedicata alla musica da camera del XX secolo. Bianca è sostenuta dalla Fondation Meyer e da Mécénat musical Société Générale.



Stefano Scodanibbio
Foto di Alfredo Tabocchini

PALAZZO REALE
SALA DELLE OTTO COLONNE

17

MERCOLEDÌ 1° GIUGNO
ORE 20

L'ombra dei suoni

Dario Calderone contrabbasso

Alberto Posadas ⁽¹⁹⁶⁷⁾

Simas (2021, 25')

Co-commissione De Link - Nieuwe Muziek Tilburg,
November Music, Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

Stefano Scodanibbio ⁽¹⁹⁵⁶⁻²⁰¹²⁾

Voyage That Never Ends (1979-1997, 43')

Voyage Started

Voyage Interrupted

Voyage Continued

Voyage Resumed

in collaborazione con

Palazzo Reale
Comune di Milano

Stefano Scodanibbio, Alberto Posadas

Sono arrivato tardi e il concerto era già iniziato. Stavo camminando attraverso una serie di sale di cemento per raggiungere la galleria dove si stava suonando la musica. In lontananza potevo sentire i suoni di corni francesi, tromboni, archi e ottoni che si mescolavano in un bellissimo ensemble modale e in quel momento pensai che Stefano stesse suonando con una formazione da camera. Sono rimasto stupito quando sono entrato nella galleria e ho trovato Stefano tutto solo che suonava il suo contrabbasso.

Con queste parole Terry Riley descrive il suo primo incontro con **Stefano Scodanibbio** e il suo *Voyage That Never Ends*, un'esperienza per lui significativa che portò negli anni successivi a un'intensa collaborazione artistica, nonché umana.

Voyage That Never Ends è un dispositivo, una matassa di possibili sviluppi, che ha alla propria base una specifica scordatura dello strumento, che non fa riferimento al sistema temperato; grazie a modalità particolari di stimolazione delle corde, vengono generate infinite combinazioni armoniche, che si manifestano in quanto suono seguendo complesse leggi fisiche spesso legate alla teoria del caos e alle ruote di Lorenz e che pongono l'esecutore al limite delle possibilità di controllo strumentale.

Il brano, pietra miliare della storia del contrabbasso, ha accompagnato Scodanibbio per quasi tutta la sua vita. La singolare decisione del compositore di non notare il brano con un sistema convenzionale ne ha trasportato, a mio avviso, l'esistenza nel territorio della musica popolare strumentale. L'unico possibile passaggio di *Voyage That Never Ends* era quindi quello della trasmissione orale, in senso maieutico; ho avuto il privilegio di divenire ricettore di questa tra-

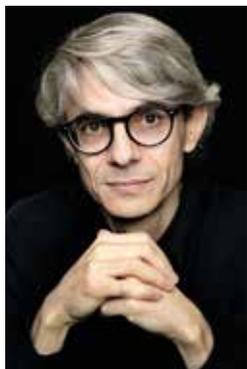
zione negli ultimi mesi della sua vita nel mondo che definiamo reale, parola per parola, nota per nota. Questo sistema di apprendimento, comune a moltissime culture non occidentali, apre il mondo della musica contemporanea a una serie di problematiche e virtuosismi, che erano propri della nostra stessa cultura prima della scrittura (basta pensare agli aedi e ai loro racconti che confluirono in Omero, o a tutto il patrimonio musicale che precede la notazione mnemotecnica gregoriana). Questa prospettiva de-colonizzante porta con sé molti tesori. Due su tutti: anzitutto l'uso della memoria, per l'esecuzione di un complesso brano di più di quaranta minuti, influenza inevitabilmente le strutture narrative stesse della composizione e l'approccio corporeo con l'evento sonoro. E poi il rapporto con la tradizione musicale: che cosa si può considerare "testo" in un brano come *Voyage* e che cosa "interpretazione"? Sino a che punto questo confine può essere definito?

Ma, ritornando alla citazione iniziale di Terry Riley, non si può non notare come per tutta la durata del brano ci sia un tentativo – a nostro avviso riuscito – di trasformare il contrabbasso in una scatola magica, di colori certamente, ma anche di polifonie. Al di là della tradizione musicale che vuole il contrabbasso come pilastro dell'armonia, dal basso continuo al jazz, *Voyage That Never Ends* trasfigura la natura monodica dello strumento solo. Questa ricerca, figura costante nella letteratura per strumento solo nella letteratura occidentale da Bach a Berio, qui si incarna in qualcosa di completamente nuovo, grazie alle risonanze delle lunghissime corde del contrabbasso.

In questa ricerca si inserisce anche il nuovo brano di **Alberto Posadas**. La personale risposta a questo interrogativo lo porta a investigare il territorio in parte inesplorato e pericoloso dei suoni multifonici. Questi avvengono in particolari condizioni di conduzione dell'arco e danno la possibilità di generare accordi di suoni su una singola corda, come rifrazioni dello spettro di un unico raggio di luce. Anche qui, di nuovo il rapporto della musica col corpo e con lo spazio diventano centrali alla composizione. La delicata produzione di questi suoni multifonici fa sì che la composizione si adatti inevitabilmente alle caratteristiche acustiche della sala, oltre che al corpo dell'esecutore stesso. Queste riflessioni, che certamente si adattano a tutta la musica, spostano l'attenzione sull'epifania del suono, mai uguale a se stessa, che si sviluppa come una spirale nel tempo e nelle strutture ricettive sempre rinnovate dell'ascoltatore senza pregiudizi.

Dario Calderone

Alberto Posadas



Alberto Posadas
Foto di Harald Hoffmann,
Ed. Durand

Simas

Se c'è uno strumento la cui geografia offre un territorio vasto, quasi illimitato, è il contrabbasso. Le sue dimensioni, lo spessore e la lunghezza delle corde e l'ampia area di contatto dell'archetto su di esse offrono uno spazio molto esteso da esplorare, quasi da conquistare, in un costante dialogo/conflitto tra la dimensione umana dell'interprete e quella fisica, quasi sovrumana dello strumento.

La produzione del materiale sonoro deriva da un'esplorazione pressoché millimetrica dell'intera estensione di ogni corda e dalla relazione tra le due mani dell'interprete in base alla loro collocazione (quella usuale oppure quella invertita), alla distanza che le separa e alla pressione che ciascuna di esse esercita su ogni punto di questo "territorio". Così, in modo sperimentale, emerge un ulteriore spazio geografico, il quale spalanca voragini che vanno dalla più lieve superficie del suono (armonici) fino alle sue cavità più profonde e più ruvide (multifonici e ritmi). In tali "cavità", il suono acquisisce una verticalità che combina vari livelli, non solo a causa dell'accumulo di suoni diversi su una singola corda, ma anche perché ciascuno di questi suoni ha un'identità sua propria (stabilità/instabilità, brillantezza/opacità, proiezione). Questi strati rimangono incontrollati, in quanto oppongono una certa resistenza alla prevedibilità e richiedono che l'interprete abbia con lo strumento un rapporto molto fisico, ossia che sia in grado di anticipare le sensazioni che il suono produrrà man mano che viene creato.

In questo viaggio attraverso le voragini, dalla superficie evanescente e leggera fino all'abissale, al recondito, al cavernoso, emergono due territori, l'uno di vibrazioni parassitarie e l'altro di ibridazioni. Il primo deriva dal contatto dell'unghia sulla corda o dall'allentamento della pressione della mano sinistra, che fa sì che al suono si aggiunga un "ronzio"; il secondo deriva dalla connessione e dalla sovrapposizione di qualcosa di profondo e denso (multifonico) alla superficie leggera (armonici).

Le voragini funzionano da veri e propri canali di comunicazione tra il mondo sonoro sommerso e il mondo sonoro emerso, ma anche tra l'interprete che cerca di umanizzare il proprio strumento e lo strumento stesso, che gli resiste, e la cui completa conquista continua a essere pressoché impossibile.

Simas è un lavoro scritto per Dario Calderone, al quale è dedicato, nella speranza che lo faccia suo.

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)

DARIO CALDERONE

Contrabbasso

Nato a Roma, ha studiato contrabbasso con Massimo Giorgi e Franco Petracchi ed è stato uno dei pochi allievi di Stefano Scodanibbio. Si dedica alla musica contemporanea da quasi vent'anni e ha eseguito centinaia di composizioni per contrabbasso solo, musica da camera o ensemble nei più importanti festival del mondo, tra cui la Biennale di Venezia, Milano Musica, Wien Modern, l'ECLAT Festival di Stoccarda, l'Huddersfield Contemporary Music Festival, il Festival d'Automne di Parigi, l'ENSEMS di Valencia, Ultraschall a Berlino, The Library of Congress Concert Series e il New Music Festival di Mosca.

I suoi progetti più recenti per contrabbasso solo comprendono *Ur, due riti per contrabbasso*, una composizione di Giorgio Netti di un'ora che porta il contrabbasso verso nuove frontiere strumentali, il restauro del famoso brano di Stefano Scodanibbio *Voyage that never ends*

diverse composizioni a lui dedicate da compositori come Peter Ablinger, Peter Adriaansz, Claudio Baroni, Bernhard Lang, Yannis Kyriakides, Alberto Posadas, Helena Tulve.

Attualmente è membro del gruppo Nieuw Amsterdams Peil di Amsterdam, del Trio Feedback in Spagna e di MAZE – Ensemble for Exploratory Music in Olanda. Dal 2009 al 2019 è stato il contrabbassista del Nieuw Ensemble di Amsterdam. Collabora regolarmente con il Klangforum Wien, l'Ensemble Asko-Schönberg e l'Ensemble Constantinople di Montréal.

Negli ultimi anni si dedica anche alla composizione di opere principalmente per contrabbasso solo, lavorando in modo particolare su sistemi di microamplificazione dello strumento e su un prototipo di contrabbasso con corde di risonanza. Svolge inoltre attività didattica e ha tenuto masterclass presso l'Accademia Impuls di Graz, il Conservatorio di Amsterdam e l'Accademia del Festival di Lucerna.

Ha registrato numerosi CD, tra cui *Bass Works*, dedicato a James Tenney, *Bass and Flute* con musiche di Bernhard Lang e *Il nuovo contrabbasso italiano*, con musiche di Luciano Berio, Giacinto Scelsi, Franco Donatoni, Salvatore Sciarrino e Stefano Scodanibbio.



mdI ensemble con Dario Calderone, 26° Festival Milano Musica, Pirelli HangarBicocca, 28 ottobre 2017. Foto di Margherita Busacca



MARTEDÌ 7 GIUGNO
ORE 20

L'ombra dei suoni

Ensemble Interface

Bettina Berger flauti

Andrea Nagy clarinetti

Anna D'Errico pianoforte

Georgia Privitera violino

Christophe Mathias violoncello

Paolo Brandi regia del suono

Filippo Perocco ⁽¹⁹⁷²⁾

Detrito in Acquagranda (2015, 2'30")

Detrito in Acquapietra (2014, 2'30")

Detrito in Acquatorbida (2015, 2'30")

per flauto, clarinetto, pianoforte preparato,
violino, violoncello e risonatori

Delle ombre fatte da' ponti sopra la loro acqua (2018, 3')

per flauto, clarinetto, pianoforte preparato,
violino, violoncello e risonatori

Nuvolette (2020, 10')

per pianoforte preparato e risonatore

Filigrana (2022, 25')

per ensemble

Commissione Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

in collaborazione con

San Fedele Musica

Filippo Perocco

Nella poetica di Filippo Perocco (1972) un aspetto fondamentale riguarda la ricerca timbrica, la concretezza del rapporto con il suono, con una materia sonora che al compositore piacerebbe poter manipolare valendosi del contatto diretto che può avere un artista visivo con i suoi materiali. Infatti l'indagine di Perocco sul suono si caratterizza in modo intuitivo, istintivo, per un approccio di natura empirica, e sembra tesa all'individuazione di un mondo inquieto, instabile, carico di interna tensione, ruvido, anche "sporco" (inteso come "estraneo alla purezza"). La concretezza del rapporto con il suono va presa alla lettera fino in fondo, nel senso che ogni sfumatura, ogni soluzione passa attraverso la sperimentazione diretta di ciascun dettaglio. Perocco ha spesso fatto riferimento a immagini di detriti, macerie, processi di erosione, come per scoprire in oggetti trovati e perduti, o abbandonati, le occasioni capaci di stimolare la fantasia, le intuizioni per un mondo personalissimo. Non solo o non necessariamente immagini di rovine, dettate da una visione di amara consapevolezza; ma stimoli, catalizzatori, incontri occasionali da accogliere con sensibilità aperta in diverse possibili direzioni, non escludendo riferimenti ai grandi del passato.

In occasione di una residenza di un mese nel 2015 all'Istituto Italiano di Cultura di Parigi Perocco ha dichiarato:

Dal 2005 il mio percorso compositivo è segnato in maniera netta da due figure: il detrito e la nenia. Questi per me sono diventati veri e propri tarli: il primo come elemento primitivo, rovina, maceria, materia di scarto o residuo di altro materiale; la seconda, come canto primitivo e ridondante. Per plasmare l'idea di suono, faccio affidamento a espansioni degli strumenti convenzionali: a sordine risonanti, risonatori, protesi per la voce, ma anche a strumenti fatti in casa, oltre all'ausilio, talvolta, di tecnologia *low-fi*. Ciò che mi interessa non è affatto la robustezza e la muscolosità del gesto, bensì la sua ruvidezza e precarietà.

L'aggettivo "precario" si legge spesso nelle partiture di Perocco; evitare esperienze tecnologiche avanzate non è una rinuncia, ma una scelta strettamente legata alla sua poetica.

Ritorna l'immagine dei "detriti" nel breve ciclo di tre pezzi del 2014-2015, *Detriti (in Acquagrande, in Acquapietra, in Acquatorbida)* per flauto, clarinetto, pianoforte, violino e violoncello (risuonatori e suoni in lontananza), dove i tre titoli vanno riferiti al colore del pezzo. Nota l'autore: "Partono sempre dal concetto di profili erosi, oggetti 'in attesa', residuali. Nenia e canto ridondante".

In ogni pezzo è presente una diversa traccia sonora, che si sente attraverso un risonatore collocato sulla tavola armonica del pianoforte, all'interno dello strumento, in modo che i suoni registrati e quelli suonati dal vivo si integrino e si fondano. "Si deve creare un unico corpo sonoro", nota Perocco. Il pianoforte in alcune note è preparato e deve avere il pedale di risonanza sempre abbassato, "per creare un ambiente acustico molto liquido e capace di accogliere le sollecitazioni degli altri strumenti". Nel secondo pezzo il canto del clarinetto (e del flauto) può essere un esempio dell'amore di Perocco per la "nenia". Nei tre brevi pezzi, in modi diversi, si creano situazioni instabili, o sonorità che tendono a divenire incerte o deteriorarsi.

Delle ombre fatte da' ponti sopra la loro acqua è stato scritto nel 2018 su commissione dell'Ex Novo Ensemble. Nella dedica all'ensemble e a Claudio Ambrosini si ricorda che per Ambrosini "comporre è come costruire dei ponti", e ciò valga come spiegazione del titolo. In questo pezzo sono impegnati flauto, clarinetto basso, pianoforte, violino e violoncello; il pianoforte è preparato (limitatamente a quattro note) e il pedale di risonanza deve essere sempre abbassato, per la stessa ragione per cui deve esserlo nei tre *Detriti*. E all'inizio del pezzo si precisa "quasi una barcarola". Anche a proposito della tendenziale staticità dell'armonia della parte pianistica dei *Detriti* Perocco aveva evocato l'allusione alla barcarola: anche qui si avverte l'amore di Perocco per la

"nenia". Agli interpreti sono anche richiesti sommessi interventi con la voce e, per il pianista, con il fischio, come componente del suono solo accennata, come "spessore timbrico".

Nelle tre *Nuvolette* per pianoforte preparato e risonatore (2020) ritroviamo l'elettronica "volutamente precaria e vintage, rovinata e imperfetta". Nota l'autore:

Non c'è un motivo particolare per la scelta di questo titolo, se non l'idea iniziale di lavorare con un suono effimero, senza peso, quasi inconsistente. Una inconsistenza che può scaturire da approcci diversi, spon-tanei ed esili, e a volte paradossali e sfacciati.

Le tre brevi pagine sono ciascuna concentrata su un materiale limitatissimo, in ognuna diverso e oggetto di riflessione in modo variato. Per la prima *Nuvoletta* le indicazioni sono un *pianissimo* con 4 p "quasi senza peso, sfiorato" e "precario, rotto", mentre per la seconda – "gelido, rarefatto" – ci si spinge fino al mezzo piano; la terza è l'unica che prevede forti contrasti dinamici.

Filigrana, che si ascolta oggi in prima esecuzione assoluta, è stato progettato fin dal 2020, ma di fatto scritto soprattutto nel 2021-2022 e non ancora del tutto compiuto nel momento in cui è necessario chiudere la redazione di questo volume. Una conversazione con Perocco, che sta portando a termine il lavoro, ci ha offerto tuttavia preziose indicazioni. *Filigrana* è un ciclo di pezzi (i cui titoli e la cui successione sono in parte da precisare), che dovrebbe essere eseguito senza interruzione, sottolineandone così la sostanziale unità, che non riguarda tanto il materiale melodico-armonico, quanto la gestualità e il profilo timbrico.

I gesti degli strumenti sono abbastanza connotati, circolano mutati tra un brano e l'altro. Il modo in cui viene presentata la voce conduce verso una sorta di unità. Alludo a una ricerca presente già in *Delle ombre fatte da' ponti sopra la loro acqua*, e che ho sperimentato in un pezzo per orchestra eseguito a Padova nel giugno 2021, *Come canto, voce*. È un percorso che mi piacerebbe portare avanti, la ricerca su un punto di confusione tra il suono dello strumento e la voce dell'esecutore, nel caso di *Filigrana* usando

anche fonemi o un vero e proprio testo, di cui tuttavia non necessariamente si devono distinguere bene le parole. Non sempre, nel suono complessivo, la voce e lo strumento hanno piena evidenza, ma le due dimensioni sono quasi sintetizzate in qualche modo in un unico corpo. L'idea in generale è di creare una sorta di macromonodia, un profilo che circola tra i vari strumenti. I rapporti tra le linee rientrano in questa idea di un canto che in qualche modo si scioglie nella compagine strumentale.

In *Filigrana* la voce umana e la voce di uno strumento si cercano. La voce umana si avvicina a quella dello strumento. Lo strumento supera il confine attraverso la voce del suo esecutore. Ogni esecutore cerca questa zona di tensione e di esitazione. Non sono affermazioni e nemmeno domande, ma immagini sbiadite da osservare. In *Filigrana* sono le parole cercate, trovate, raccolte e assemblate, i suoni ordinari e mutati. Nenie, tarli e ricordi. C'è un pezzo in cui la pianista usa un microfono a contatto (che ho costruito io e applicato a un bicchiere) per diffondere la voce dentro il pianoforte, ma molto filtrata: non è un canto in evidenza (tanto più che sul suono intervengo anche con altri artifici). Gli altri strumenti concorrono all'articolazione di una sorta di polifonia fatta di risonanze, residui, spessori vocali, respiri sibilanti.

Sempre frutto di personale, diretta sperimentazione sono altri modi di intervenire sul suono, di renderlo instabile e precario, di scoprirvi sfumature, spessori, possibilità diverse. In uno dei pezzi il titolo provvisorio, forse destinato a restare, è "Da un canto soffocato".

Paolo Petazzi

Filigrana

Mi trovo a scrivere queste righe su *Filigrana* mentre sono ancora nel pieno della scrittura di un lavoro che ha incontrato varie fasi: interruzioni, ritorni, rallentamenti e accelerate.

Stratificazioni e virate che in qualche modo caratterizzano questo ciclo di movimenti per cinque strumenti ed estensioni varie.

Con *Filigrana* tento di disegnare alcuni luoghi in cui le diverse voci si cercano.

La voce dello strumentista si avvicina a quella del suo strumento.

Lo strumento supera il confine attraverso la voce del suo esecutore.

Ogni esecutore cerca questa zona di tensione e di esitazione.

Non sono affermazioni e nemmeno domande, ma immagini sbiadite da osservare.

In filigrana le parole cercate, trovate, raccolte e assemblate.

Grani visibili, nascosti o in trasparenza.

In filigrana i suoni mutati attraverso nenie continue e ricordi in controluce.

Questi profili, soffocati o in evidenza, sbiaditi o messi a fuoco, effimeri o persistenti, si intrecciano in un fiato precario.

ENSEMBLE INTERFACE

L'Ensemble Interface è un collettivo internazionale di musicisti fondato nel 2009 a Francoforte sul Meno, impegnato nella musica contemporanea attraverso la performance, le attività educative e la ricerca. Come sestetto "Pierrot plus" (flauto, clarinetto, violino, violoncello, pianoforte e percussioni), ha accettato la sfida di un repertorio ad ampio raggio, offrendo nuove prospettive per questa classica formazione. Nella convinzione che il rischio e la sperimentazione siano cruciali per il processo artistico, affrontano con questo spirito opere nuove e già esistenti, ma anche il loro interagire con i partner artistici e con il pubblico.

I membri di Interface hanno iniziato a esibirsi insieme nel 2008-2009, quando frequentavano la Internationale Ensemble Modern Akademie (IEMA) a Francoforte sul Meno. L'ensemble ha collaborato con alcuni dei più importanti compositori, direttori e musicisti internazionali, tra cui Georges Aperghis, Pierluigi Billone, Peter Eötvös, Brian Fer-

neyhough, Beat Furrer, Donatienne Michel-Dansac, Helmut Oehring, Franck Ollu, Enno Poppe, Rebecca Saunders, Giovanni Verrando e Lucas Vis.

Particolarmente interessato alle performance in scena e al teatro musicale, l'ensemble porta avanti una continua ricerca su nuove modalità di performance. Ha sviluppato una stretta collaborazione con il coreografo Kurt Dreyer e con artisti come lo scultore del suono Hans van Koolwijk. Si è esibito in sedi importanti e in festival prestigiosi in tutta Europa e negli Stati Uniti, in Asia e in Australia, tra cui gli Internazionali Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, Ultraschall Berlin, Wien Modern, la FGNM e l'Alte Oper di Francoforte, la Rheinsberger Pflingstwerkstatt, i Festival Impuls a Graz e June in Buffalo a New York, Milano Musica, la Gare du Nord - Bahnhof für Neue Musik a Basilea, la Dampfzentrale a Berna, la Cité Internationale des Arts a Parigi, il Teatro Dal Verme di Milano, l'American Academy di Roma.

Appassionati nel condividere il loro impegno per la nuova musica, i

membri di Interface si impegnano in numerose attività didattiche, che vanno da progetti per bambini delle scuole elementari a workshop per compositori e interpreti in istituzioni accademiche internazionali come la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst di Francoforte, la Musikakademie di Rheinsberg, lo Yong Siew Toh Conservatory di Singapore, il Conservatorium of Music di Sydney e l'University of Queensland in Australia, il programma GSA - Governor's School for the Arts dell'Università del Kentucky a Lexington e l'Università Bilkent ad Ankara.

L'ensemble ha inciso CD con Johannes Boris Borowski e Jagoda Szmytka ed è stato presentato in trasmissioni su Deutschlandradio Kultur.

PAOLO BRANDI
Regista del suono
e systems engineer

Biografia a p. 51

Giulia Zaniboni e Ensemble Interface, *Instrumental Freak Show. A manifesto on diversity* di Giovanni Verrando, 30° Festival Milano Musica, Teatro Elfo Puccini, 6 luglio 2021.
Foto dal video di Michele Innocente e Giovanni Verrando



GIOVEDÌ 9 GIUGNO
ORE 20

La voce e l'ombra

Il teatro della voce

Il teatro dell'ironia: La donna seduta di Copi
Cinque soliloqui in prima esecuzione assoluta.

Progetto del Conservatorio G. Verdi di Milano
con la collaborazione di Milano Musica,
da un'idea di **Gabriele Manca** e **Laura Catrani**
con la partecipazione dell'**Azione Improvvisa Ensemble**

Spettacolo conclusivo del workshop di ricerca interdisciplinare
sulla vocalità del cantante/attore e sulla scrittura teatrale
per voce, a cura di Laura Catrani e dell'Azione Improvvisa
Ensemble.

Il workshop è destinato agli studenti di Composizione e,
per i cinque ruoli vocali destinati alle sole voci femminili,
alle allieve di Canto, Musica vocale da camera e Canto barocco
del Conservatorio di Milano.



La donna seduta di Copi

in collaborazione con

Conservatorio G. Verdi di Milano

Stefano Casi, nel suo “Lo sketch la saga, il teatro nei fumetti di Copi”, dice giustamente che sarebbe riduttivo limitare Raúl Damonte Botana (1939-1987) al solo universo dei comics. Copi – questo il suo nome d’arte – ha attraversato due decenni cruciali del secolo scorso, gli anni Settanta e Ottanta. Inutile specificare quanto queste due decadi siano state importanti nella ridefinizione del vivere sociale. Copi è stato scrittore, drammaturgo, attore, performer, disegnatore e forse proprio questa sua condizione di artista “indefinibile”, di polemista caustico e di umorista spietato gli ha impedito la consacrazione che davvero meritava. La recente pubblicazione di tutti i suoi fumetti, realizzati per “Le Nouvel Observateur”, “Charlie”, “Charlie mensuel”, “Hara-Kiri”, “Gai Pied hébdo” e “Libération” hanno avuto il grande merito di far riaffiorare, a tre decenni dalla sua morte e lontano quindi dal tempo che lo ha espresso, il talento, la chiarezza critica e l’umorismo di un artista complesso e irresistibile. In questa inafferrabile, ma paradossalmente inconfondibile identità si svolge il progetto del Teatro della voce. I cinque compositori, affiancati da altrettante cantanti e dall’Azione Improvvisa Ensemble, affondano la mano proprio in quel torrente di battute, silenzi, amarissime riflessioni che sono le strisce dell’artista franco-argentino. La donna seduta, potente figura appena abbozzata in un disegno elementare, è il punto di fuga di questo spettacolo di cinque brevissime *pièces*.

Regardez-moi, di Carmen Fizzarotti, nasce da quattro vignette di Copi, *Devoir*, *Les mots*, *Question* e *Bouderie*, disposte formalmente in due coppie: nella prima, *Devoir* e *Les mots*, la parola è fonema, emissione, corpo in una sorta di meta-opera che parla di sé, mentre nella seconda coppia, *Question* e *Bouderie*, il ribaltamento sonoro e scenico ha il suo punto focale sulla domanda, sull’identità, sulla definizione di sé.

E sempre in un teatro “disegnato”, ma anche in un teatro ancora una volta di domande, Vincenzo Parisi, già con il titolo, ci porta alla domanda posta e riposta quasi allo sfinimento dalla bambina alla donna seduta, la domanda dell’*homo sapiens* attorno al suo corpo instabile e fragile: *C’est quoi le sexe?* Qui Copi pone, in un crescendo di logiche dell’assurdo e nell’ironia caustica che lo ha sempre caratterizzato, i “suoi” temi: l’identità di genere, la libertà sessuale, lo scontro generazionale. La deformazione di filamenti melodici e armonici riporterà l’ascolto nella Francia degli anni Sessanta che ha il suono di Françoise Hardy, Jane Birkin e Serge Gainsbourg, e in cui lo stesso Copi inizia a mettere in scena i suoi piccoli scandali. Il crescendo di una moltitudine di voci umane durante l’atto sessuale intreccia le loro voci alla *texture* strumentale.

Pourquoi pas? Daniele Bonacina sceglie i molti silenzi grafici delle strisce di Copi e sottolinea l’estrema scarsità di testo, che proprio per la sua lapidarietà ci investe di inconfondibile e caustica brutalità. Una musica paradossale per quei silenzi e per quell’atteggiamento brutale ci ricorda che, se tutti dobbiamo morire, tanto vale evitare di fingere e di abbandonarsi alle buone maniere. In *Le rire*, di Andrea Mattered, l’attenzione ricade sulle possibilità che la voce offre quando non è legata alla parola in un linguaggio vocale non verbale. *Le rire* è una delle poche vignette di Copi ad avere un solo personaggio sulla scena e a non fare uso della parola, dove senso e significato sono affidati alle sole espressioni facciali e gestuali: fra queste la risata, l’effetto sonoro che dà il titolo alla vignetta, quella risata su cui già Pirandello ebbe modo di riflettere nel trattare l’ironia.

Francesco Mariotti si rivolge ancora, stavolta in negativo, alla domanda: *Et toujours pas de réponse!*, ancora nessuna risposta. Le cinque brevi azioni sceniche, dedicate ciascuna a una striscia di Copi, formano una sorta di micro-dramma in una rete di legami tra brevi forme in sé chiuse e indipendenti. *La nouvelle*, Prologue; *La lune*, Intermède lyrique; *Réclamation/Toto*, Intermède pathétique-ironique; *Patronyme*, Épilogue sono i movimenti della *pièce*. Prologo ed epilogo indicano entrambi smarrimento e perdita di identità. Il terzo numero è il climax drammatico del lavoro sulla frase rivolta dai pulcini alla donna seduta, che porta un nido a mo’ di parrucca, “Rendez-nous notre nid!”. I numeri pari assumono invece il ruolo di intermezzi, il primo poetico e delicato, il secondo patetico come poteva essere patetico Copi.



Entrambe le foto:
Teatro della voce 2019.
Foto di Margherita
Busacca

DANIELE BONACINA

Nacque. Pare ormai che almeno su tale questione dubbi più non ve ne siano. E con quel *più*, non fatevi trascinare dall'impeto di pensare che di dubbi prima ce ne fossero. Effettivamente forse quel *più* è fuorviante, ma in qualche modo l'autore doveva pur cominciare. Ed è effettivamente questo il grande problema. Non sorriderà forse al giuoco qualche serio signore o distinta signora. Ma ancor meno gioverà lo scherzo al giovane studente di conservatorio che con sguardo famelico si sarà appena fiondato alla pagina delle biografie per sfogliare il lungo elenco dei concorsi vinti, delle esecuzioni in sale prestigiosissime e delle innumerevoli importantissime commissioni. Studia e scrive.

CARMEN FIZZAROTTI

Nata a Bari, studia composizione con Alessandro Solbiati presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Ha al suo attivo numerose composizioni pubblicate; i suoi lavori sono stati eseguiti da Laura Marzadori e dalla European Union Youth Orchestra, da Francesco Dillon, Maurizio Zaccaria, Tosiya Suzuki in contesti quali la Florida International University, il Bif&st 2017 – Bari International Film Festival 2017 al Teatro Petruzzelli, il Maggio Musicale Fiorentino, il Festival Time Zones, il 52° Festival delle Nazioni, il 55° Festival Pontino, il Festival Mixtur a Barcellona, il Festival 5 Giornate a Milano. Nel 2018 ha fondato a Bari con Roberta Peroni il Six Memos Ensemble.

FRANCESCO MARIOTTI

Pisano, nel 2014 si diploma in chitarra presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano e consegue il Master of Advanced Studies presso il Conservatorio di Lugano con Lorenzo Micheli. Nel 2013 frequenta l'Accademia Chigiana di Siena con Oscar Chiglia. Studia composizione con Alessandro Solbiati e direzione d'orchestra con Vittorio Parisi presso il Conservatorio di Milano. Nel 2020 frequenta i corsi di composizione dell'Accademia Chigiana di Siena con Salvatore Sciarrino. Nel 2021 viene selezionato dalla Fondazione Campus Internazionale di Musica di Latina per la commissione di un brano per il Festival Pontino 2022 e vince il Grand Prix alla III International Composer Competition "New Music Generation" in Kazakhstan.

ANDREA MATTERA

Ischitano, ha studiato al Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli sotto la guida di Enrico Renna, diplomandosi in teoria e tecniche della composizione musicale. Attualmente prosegue lo studio della composizione presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano nella classe di Sonia Bo. Selezionato già nel 2020, il suo soliloquio *Si pone la questione...* è stato inserito nella programmazione streaming del XXX Festival Milano Musica. Allo studio della composizione affianca quello della direzione d'orchestra sotto la guida di Yoichi Sugiyama.

VINCENZO PARISI

Nato ad Albisola, Si è laureato in economia presso l'Università "L. Bocconi" di Milano e si è diplomato in pianoforte con Irene Schiavetta, perfezionandosi poi con Massimiliano Damerini e Aquiles Delle Vigne all'Universität Mozarteum di Salisburgo. Attualmente studia composizione presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano con Mario Garuti; inoltre ha studiato con Salvatore Sciarrino, Gabriele Manca, Ramon Lazkano, Francesco Filidei, Mauro Lanza. Nel 2021 ha vinto il primo premio del Conservatorio di Milano 2021 e il primo premio al Concorso Internazionale di Composizione Jorge Peixinho di Lisbona. Ha portato in tournée in tutta Europa l'album *Beautiful But Empty* con la rock band Kafka on the Shore, da lui fondata. Nel 2020 ha pubblicato il *concept album* per pianoforte solo *Zolfo*, registrato dal vivo a Palermo nel quartiere di Ballarò.

SAHBA KHALILI AMIRI

Soprano
Nata a Teheran, è cresciuta con la musica tradizionale persiana. Nel 2015 ha iniziato lo studio del canto lirico con il mezzosoprano Anna Venturi. Nel 2020 si è laureata in musica vocale da camera al Conservatorio "G. Verdi" di Milano, sotto la guida di Daniela Uccello. Nel 2017 si è esibita in una selezione di opere italiane al Teatro Vahdat di Teheran all'Orchestra Sinfonica Belcanto. Frequenta il corso di canto contemporaneo presso l'IDEA – International Divertimento Ensemble Academy con Alda Caiello e dal 2018 partecipa al progetto "Il teatro della voce", curato da Laura Catrani nell'ambito del Festival Milano Musica.

ELSA BISCARI

Mezzosoprano
Nell'ottobre 2021 ha conseguito la laurea triennale in musica vocale da camera presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano; attualmente sta studiando per ottenere la laurea magistrale sotto la guida del soprano Daniela Uccello. Ha affrontato il repertorio contemporaneo con Luisa Castellani e il soprano Stelia Doz; dal 2018 partecipa al progetto "Il teatro della voce" e alla rassegna BookCity, sotto la direzione di Laura Catrani. Ha approfondito il repertorio barocco con Gemma Bertagnolli e il controttenore Andreas Scholl presso l'Accademia Chigiana di Siena, debuttando nel *Messiah* di Händel.

MARIAPAOLA DI CARLO

Soprano
Nata a Pescara, ha iniziato gli studi musicali nel 2010 frequentando il corso di organo presso il Conservatorio "Luisa D'Annunzio" della sua città; si è poi diplomata in canto lirico sotto la guida di Sandra Buongrazio, e ha seguito varie masterclass, tra cui quelle dei registi Henning Brockhaus e Francesco Micheli. Attualmente sta proseguendo gli studi presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Come corista, è stata diretta da direttori del calibro di Riccardo Muti. Ha debuttato come solista nel ruolo della Gran Sacerdotessa nell'*Aida* al Teatro Alighieri di Ravenna.

CHIARA GIAMBONA

Soprano
Si è diplomata al liceo musicale "Regina Margherita" di Palermo e in parallelo ha intrapreso studi di teatro musicale e di recitazione. In seguito ha proseguito gli studi di canto lirico con Tiziana Salvador e lo studio della recitazione presso la MDM Academy di Milana. Ha lavorato come cantante-attrice al Teatro Nuovo e al teatro Manzoni di Milano. Attualmente frequenta il secondo anno del triennio accademico di canto lirico al Conservatorio "G. Verdi" di Milano.

ANASTASIA ROKOČUK

Soprano
Ha studiato a Černivci, in Ucraina, al Collegio delle Arti intitolato a Sydir Vorobkevič, specializzandosi in canto lirico. Nel 2017 ha vinto il primo premio al Concorso-Festival Internazionale di musica corale per giovani Gavriil Musicescu a Iași, in Romania. Nel 2018 ha vinto il Concorso-Festival Internazionale di Canto di Černivci. Dal 2019 studia canto lirico al Conservatorio "G. Verdi" di Milano.



Stefano Gervasoni.
Foto di Olivier Allard

SABATO 11 GIUGNO
ORE 21

La voce e l'ombra

SWR Vokalensemble

Yuval Weinberg direttore

Benoit Meudic IRCAM electronics

Sylvain Cadars IRCAM sound engineering

Claudia Jane Scroccaro IRCAM computer music production

Tomás Luis de Victoria ^(1548 – 1611)

Tenebrae responsoria (selezione) (17')

da *Officium Hebdomadae Sanctae*

Feria sexta In Passione Domini ad Matutinum

Responsorium IV "Tamquam ad latronem", a 4

Responsorium V "Tenebrae factae sunt", a 4

Responsorium VI "Animam meam dilectam", a 4

Responsorium IX "Caligaverunt oculi mei", a 4

Stefano Gervasoni ⁽¹⁹⁶²⁾

De Tinieblas (2021, 60')

per coro misto ed elettronica

sulle *Tres Lecciones de Tinieblas* di José Ángel Valente

Commissione IRCAM-Centre Pompidou

con il sostegno del Ministère de la Culture

Prima esecuzione assoluta

in collaborazione con

IRCAM-Centre Pompidou

SWR Südwesterrundfunk

in collaborazione con

Accademia di Musica Antica
di Milano - AMAMI

Concerto programmato in collaborazione con

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 della
Fondazione Nuovi Mecenati.

Tomás Luis de Victoria, Stefano Gervasoni

Protagonista tra i maggiori della polifonia della seconda metà del XVI secolo, **Tomás Luis de Victoria** (1548-1611) è autore, tra l'altro, di un *Officium Hebdomadae Sanctae*, cioè di una raccolta di musiche per la liturgia della Settimana Santa, stampata nel 1585 a Roma, dove il compositore, nato ad Ávila, risiedette a lungo, dal 1565 al 1587. A Roma studiò al Collegio Germanico, prese gli ordini religiosi ed entrò nella Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri, prima di tornare in Spagna.

Le musiche di Victoria per la liturgia della Settimana Santa ebbero a lungo vasta diffusione (come quelle successive per l'*Officium Defunctorum*, stampato nel 1605). Le pagine che si ascoltano oggi sono quattro *responsoria* destinati al secondo dei tre giorni prima di Pasqua. In questo *triduum*, nei Notturmi dell'ufficio delle Tenebre si collocano anche le "lezioni", le letture dalle *Lamentazioni di Geremia*, evocate dal titolo del testo di José Ángel Valente su cui si basa il pezzo di Gervasoni. I testi dei quattro responsori hanno diversa provenienza (di volta in volta indicata). Nella scrittura polifonica di queste pagine l'alternanza tra *tutti* e *solo* che caratterizza la dimensione responsoriale è realizzata intonando a tre voci invece che a quattro il versetto solistico centrale. Segue una ripetizione della frase precedente (e anche della prima, nel caso di "Animam meam" e di "Caligaverunt"). Sono quattro esempi della severa austerità meditativa con cui Victoria persegue intensità e chiarezza nel rapporto con il testo.

In *De Tinieblas*, per coro misto ed elettronica, composto tra la fine del 2019 e l'aprile 2020 e oggi presentato in prima esecuzione dopo due rinvii, **Stefano Gervasoni** mette integralmente in musica un densissimo testo del poeta spagnolo José Ángel Valente (1929-2000), *Tres Lecciones de Tinieblas* (1980). Il titolo fa esplicito riferimento a un aspetto della liturgia della Settimana Santa: il rito notturno – l'"ufficio delle Tenebre" – che si svolge in un'oscurità che al momento della morte di Cristo diventa completa, con lo spegnimento delle ultime candele (tranne una posta dietro l'altare). All'interno della liturgia delle Tenebre, nei tre giorni che precedono la Pasqua le "lezioni" comportano la lettura della traduzione latina delle *Lamentazioni di Geremia*: ogni versetto è preceduto da una lettera dell'alfabeto ebraico e seguito dal compianto per Gerusalemme. Valente ebbe occasione di fare esplicito riferimento alle *Leçons de Ténèbres pour le Mercredi Saint* di François Couperin (ma anche all'intera tradizione), tuttavia nei suoi testi gli unici riferimenti diretti a Geremia sono soltanto il lamento per Gerusalemme nel primo e nel quattordicesimo, e la menzione di Adamo nel primo.

In una conferenza Valente ricordò:

Lavorai per quasi due anni a un libro molto breve, formato da quattordici testi o meditazioni sopra le prime quattordici lettere dell'alfabeto ebraico. Credo che questi quattordici testi siano l'esperienza più estrema che abbia mai avuto di ciò che potrei chiamare "scrittura per attesa" o "scrittura per ascolto", cioè una scrittura in cui ho cercato di eliminare per quanto possibile l'elemento di intenzionalità cui ogni scrittura difficilmente rinuncia. Si trattava per me di ridurre questo elemento di intenzionalità al suo livello minimo, e se possibile a livello zero. Come sapete, le lettere dell'alfabeto ebraico hanno valori numerici e inoltre rappresentano condensazioni della energia cosmica.

Nel contesto di un'altra conferenza sottolineò che "il canto delle lettere non ha argomento, la lettera si dice a se stessa in un canto melismatico. In questa prospettiva, la mia poesia si fa can-

to della germinazione e dell'origine o della vita come immanenza e prossimità".

Il testo di Valente è denso di simboli e di allusioni ed estremamente concentrato. Con esso la musica di Gervasoni stabilisce molteplici rapporti a diversi livelli, per ciò che riguarda la meditazione sulle lettere dell'alfabeto e il testo vero e proprio, con una complessità accresciuta dall'elettronica dal vivo. Sono fondamentali le indicazioni del compositore a questo proposito. L'elettronica dal vivo non si limita a rendere più densa e complessa la massa corale in tempo reale, ma interviene in tempo differito sull'intonazione delle lettere dell'alfabeto ebraico e introduce un'ulteriore dimensione, che attraversa il pezzo in una costante discesa verso il grave partendo da suoni acutissimi. Nella parte centrale del pezzo tale discesa si sovrappone "come una nebbia che confonde le voci" (o "come un velo che a volte si manifesta offuscando o mascherando parzialmente la visione") all'ambito del coro, poi scende ancora fino a raggiungere suoni così gravi che si riducono a vibrazioni, e possono evocare il terremoto al momento della morte di Cristo (i rumori che era tradizione produrre al momento del buio totale durante l'ufficio liturgico delle Tenebre).

Di per sé comunque la scrittura corale è molto complessa e impegnativa, anche perché costantemente in movimento. La musica delle quattordici sezioni è progettata a grandi linee anche con rimandi e corrispondenze interne, a cominciare dalla più evidente: l'unica vera e propria ripresa, che nasce da quella del testo, dalla ripetizione cioè di *oh Jerusalem* alla fine della prima e dell'ultima sezione, rispettivamente con il coro intero e con il coro diviso.

Complessità e movimento interno nascono dall'intreccio di testi diversi e dalla sovrapposizione di nuclei di due o tre voci, anche concepiti in modo indipendente. All'interno di una architettura complessiva molto articolata, il rapporto con l'arduo e concentrato testo ne accoglie le suggestioni simbolico-musicali, talvolta privilegiando il rapporto con singole parole. In ter-

mini generali tende a prevalere nella scrittura una vocazione per così dire discendente, con un procedere a zig-zag in cui una voce scende più gradualmente e l'altra più velocemente. All'interno di alcuni dei nuclei che si sovrappongono, si incontrano triadi che a loro volta creano una sistematica discesa graduale verso il basso. Differenziazioni significative sono prodotte da momenti solistici.

Una collocazione e caratterizzazione particolare hanno le due sezioni più veloci, quelle che occupano un maggior numero di pagine: la sesta (*vav*, prima della seconda lezione) e l'undicesima (*caf*, seconda della terza lezione). Nella sesta, *vav*, le voci divise iniziano sussurrando il testo, mentre solo alcuni tenori cantano la parola *fuerza*, che poi gradualmente invade l'intero spazio musicale – sempre con figure di quattro note per gradi ascendenti congiunti – finché nell'ultima pagina tutte le voci cantano riunendosi sulle parole *el germen*: come se si evocasse la generazione del germe da una sorta di caos primordiale.

Nella undicesima, *caf*, si alternano un tempo *prestissimo* e interruzioni di immobili accordi in *pianissimo*, *ieratico*, dai quali a un certo punto affiorano melismi. Si gioca non su un procedimento progressivo, come era accaduto in *vav*, ma su contrasti netti e momenti di semplificazione dell'eterofonia, a tratti fittissima, finché non si impone l'immobilità su *el rayo*.

Cade intorno ai due terzi del pezzo il momento di maggior trasparenza, l'inizio della terza lezione, *yod*, dalla scrittura a otto voci, quasi un'isola di quiete, che lascia sullo sfondo il velo creato dall'elettronica nelle sezioni centrali. È una zona di relativa quiete in un contesto estremamente mosso, variegato, tormentato, che richiederebbe un esame pagina per pagina, posto com'è sotto il segno di una tensione rivolta "all'oscurità che abbaglia, al silenzio che assorda, alla scrittura che suona e modella", come ha scritto Gervasoni, facendo suo il gusto di Valente per l'ossimoro.

Paolo Petazzi

De Tinieblas

De Tinieblas è un progetto che ho lungamente sognato e atteso, da quando nel 2016 presentai all'IRCAM la proposta di scrivere delle moderne *Leçons de Ténèbres* ispirate all'ufficio liturgico della Settimana Santa, genere tipico della musica barocca francese (François Couperin, Marc-Antoine Charpentier, Michel-Richard Delalande), che aveva ripreso la tradizione dei compositori tardo-rinascimentali – come John Sheppard, Thomas Tallis, Tomás Luis de Victoria, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Carlo Gesualdo da Venosa – di fiorire polifonicamente le *Lamentazioni di Geremia* deploranti l'assedio e la distruzione di Gerusalemme.

Al modello francese delle tre lezioni, tre per ognuno dei tre ultimi giorni della Settimana Santa – vale a dire l'ufficio liturgico delle Tenebre della chiesa cattolica – si era ispirato il poeta spagnolo José Ángel Valente (1929-2000) per scrivere i quattordici testi delle sue *Tres Lecciones de Tinieblas*, integralmente utilizzati nella mia composizione, a cui mi sono dedicato tra la fine del 2019 e l'aprile dell'anno successivo, nel periodo oscuro della clausura a cui lo scoppio della pandemia da Covid-19 aveva costretto il mondo. La prima esecuzione di *De Tinieblas* è stata più volte fissata e rimandata, e ci sono voluti altri due anni prima che questo sogno di un attraversamento delle tenebre diventasse realtà. Valente, con i suoi testi, benché non di tipo liturgico e non riconducibili a una professione di fede, fa allusione al terzo notturno, cioè alle lezioni VII, VIII e IX dell'ultimo giorno della Settimana Santa, quando, per simbolizzare la morte di Cristo, si spengono successivamente le ultime quattro di quindici candele; la quindicesima viene posta dietro l'altare, che ne scherma così la luce. L'ufficio termina nella totale oscurità, durante la quale si produce lo *strepitus*, il terremoto seguito alla morte sulla Croce di Cristo, sbattendo i libri sacri o le mani e i piedi contro i banchi della chiesa. La candela nascosta dietro l'altare viene mostrata al popolo e indicata come la luce del nuovo inizio, prima di essere spenta.

De Tinieblas è scritto per coro sinfonico ed elettronica. La massa delle voci (minimo trentadue cantanti) viene organizzata in un coro unico o a cori spezzati, con una scrittura polifonica densa, che comporta frequenti divisioni, sempre variabili, a più parti reali, fino a sedici. La voce è trattata in maniera sillabica o fonetica, ma raramente presenta tecniche di emissione particolari, salvo il parlato sottovoce, afono, e il sussurrato. Tutti gli effetti sonori e puramente timbrici sono ottenuti tramite manipolazioni polifoniche del testo, in maniera da produrre la sensazione di uno scioglimento del senso o di una sua disseminazione nel suono, la "semantizzazione" degli organismi sonori che la parola poeticamente organizzata crea, sciogliendosi nella pura musica. Le strategie retoriche messe in atto da Valente e le immagini che le sue parole convocano, facendo leva sul valore simbolico delle lettere dell'alfabeto ebraico, diventano i vettori dei procedimenti compositivi che, volta per volta, si ancorano a parole emergenti che catalizzano la memoria, come punti di partenza e di arrivo di tensioni e di trasformazioni che le congiungono.

In questo pezzo, l'elettronica ha un triplice ruolo. In tempo reale come in tempo differito, utilizzando suoni vocali preregistrati o captati dal vivo, produce un effetto di densificazione della massa corale, aumentando il numero delle

parti reali cantate, il numero di cori "virtuali" che si aggiungono al coro unito o spezzato reale, la loro dislocazione spaziale.

In tempo differito, funge da enunciatore melismatico delle lettere dell'alfabeto ebraico (preregistrate dal coro che le sussurra), da cui prendono origine le quattordici sezioni cantate. Una voce fuori campo, che dalla prima lettera – *alef* – all'ultima – *nun* – viene sempre più elaborata melismaticamente e microscopicamente, perdendo in intelleggibilità a mano a mano che il trattamento elettronico l'avvicina alle profondità del suo corpo sonoro.

Il terzo ruolo dell'elettronica è quello di creare un bordone sonoro che accompagna l'esecuzione del pezzo da cima a fondo, ed è sincronizzato al video di Paolo Pachini che può, opzionalmente, fungere da scenografia mobile del concerto. È fatto di suoni artificiali ottenuti dalla risintesi del frammento della partitura in cui viene cantato *oh Jerusalem*, che Valente pone a chiusura della prima e dell'ultima sezione delle sue *lecciones*, frammento che si ripete dilatandosi progressivamente e trasponendosi sempre più verso il registro grave. Come uno schermo su cui la musica si proietta, o come un velo attraversato invisibilmente dalle voci che a volte si manifesta offuscando o mascherando parzialmente la visione, questo "drone" discende dalla frequenza acutissima che si origina dal soffio del fonema "f" di *alef* alla fondamentale subsonica su cui si ancora uno spettro sonoro invadente e disturbante, il terremoto che congela la musica, dopo avere attraversato l'intero spazio frequenziale del coro e averne condizionato l'ascolto: la fine è l'aldilà del silenzio appena toccato, il nuovo inizio finalmente intravisto.

Non ho nessuna fascinazione per il buio, l'oscuro. Nessun compiacimento di starci. La ricerca della luce è esigenza vitale, e i tempi che stiamo vivendo non sono certo luminosi. Il declino della civiltà, il degrado del pianeta dovuto agli sconvolgimenti climatici e geopolitici prodotti da modelli economici insostenibili, la pandemia, la perdita di senso dell'idea di bene comune, etc. ci fanno pensare al buio come a una condizione inevitabile, da attraversare per maturarne un'esperienza: non per rivedere, indenni, la luce esterna all'uscita del tunnel, come se nulla fosse successo, ma per vederne, dall'interno, la sua luce precipua. Per fare l'esperienza di un altrove da "apprendere", rimettendo in discussione le abitudini sensoriali e logiche maturate in vita e precedenti il buio inconoscibile della morte, a essa indifferenti. L'oscurità svela e produce nuove leggi di conoscenza. Non è un'assenza (di senso, di vita, di azione, di luce), ma un luogo da esperire e abitare di nuovo, mentre ci si perde, essendo obbligati dalla nuova condizione a dismettere le abitudini di apparenza, di luce illuminante, di regole acquisite, di categorie prestabilite con le quali, solitamente, affrontiamo la vita; dovendoci affidare a una coscienza i cui strumenti si disvelano e si affinano nel momento in cui ci si concede di abbandonarsi all'oscurità per esperirla veramente.

Se il buio è solitamente associato alla negazione e all'assenza (della luce, di una forma, del suono, della parola), le "lezioni del buio" sono l'oscurità che abbaglia, il silenzio che assorda, la scrittura che suona e modella. Il buio come condizione di estrema ricchezza, non come vuoto soffocante da evitare. Esuberanza di ciò che altrimenti chiamiamo "nulla". *Vox clamantis in deserto*. Ribaltamento paradossale.

Tenebrae responsoria

Tomás Luis de Victoria

Responsorium IV “Tamquam ad latronem”, a 4

Tamquam ad latronem existis
cum gladiis et fustibus comprehendere me.
Quotidie apud vos eram in templo docens,
et non me tenuistis.
Et ecce, flagellatum ducitis ad crucifigendum.
Cumque iniecissent manus in Jesum
et tenuissent eum, dixit ad eos:
Quotidie apud vos eram in templo docens,
et non me tenuistis.
Et ecce, flagellatum ducitis ad crucifigendum.
(da *Matteo* 26, 55)

Responsorium V “Tenebrae factae sunt”, a 4

Tenebrae factae sunt dum crucifixissent Jesum Judaei.
Et circa horam nonam exclamavit Jesus voce magna:
Deus meu, Deus meus, ut quid me dereliquisti?
Et inclinato capite emisit spiritum.
Exclamans Jesus voce magna ait:
Pater, in manus tuas commendo spiritum meum.
Et inclinato capite emisit spiritum.
(da *Matteo* 27, 45-46; *Luca* 23, 46)

Responsorium VI “Animam meam dilectam”, a 4

Animam meam dilectam tradidi in manus iniquorum
et facta est mihi haereditas mea sicut leo in silva.
Dedit contra me voces adversarius, dicens:
Congregamini, et properate ad devorandum illum.
Posuerunt me in deserto solitudinis,
et luxit super me omnis terra,
quia non est inventus, qui me agnosceret et faceret bene.
Insurrexerunt in me viri absque misericordia,
et non pepercerunt animae meae,
quia non est inventus qui me agnosceret et faceret bene.
(da *Geremia* 12, 7-1)

Responsorium IX “Caligaverunt oculi mei”, a 4

Caligaverunt oculi mei a fletu meo,
quia elongatus est a me, qui consolabatur me
Videte, omnes populi, si est dolor similis sicut dolor meus.
O vos omnes qui transitis per viam
attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus.
(da *Lamentazioni* 1, 12)

Tres Lecciones de Tinieblas

José Ángel Valente

“El Santo, bendito sea, reside en las letras.”
Dov Baer de Mezeritz

Primera lección

א ALEF

En el punto donde comienza la respiración,
donde el *alef* oblicuo entra como intacto
relámpago en la sangre: Adán, Adán: oh
Jerusalem.

ב BET

Casa, lugar, habitación, morada: empieza así
la oscura narración de los tiempos: para que
algo tenga duración, fulguración, presencia:
casa, lugar, habitación, memoria: se hace
mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre
las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres:
para que lo que no está esté, se fije y sea estar,
estancia, cuerpo: el hálito fecunda al humus: se
despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco
a tantas mi morada.

ג GIMEL

El movimiento: exilio: infinito regreso: vértigo:
el solo movimiento es la quietud.

ד DALET

Tejé la oscura guirnalda de las letras: hice una
puerta: para poder cerrar y abrir, como pupila
o párpado, los mundos.

ה HE

El latido de un pez en el limo antecede a la vida:
branquia, pulmón, burbuja, brote: lo que palpita
tiene un ritmo y por el ritmo adviene: recibe
y da la vida: el hálito: en lo oscuro el centro es
húmedo y de fuego: madre, matriz, materia:
stabat matrix: el latido de un pez antecede a
la vida: yo descendí contigo a la semilla del
respirar: al fondo: bebí tu aliento con mi boca:
no bebí lo visible.

Segunda lección

ו VAV

Fuerza: caída sobre sí: sobre sí misma
consumida: volvía una y otra vez en busca de su
nombre: mas no tenía nombre: respuesta a la
que nadie interrogaba: buscaba grietas, surcos:
la penetración: recorría superficies hambrienta:
lo lineal, lo liso: no se conocía: nada sabía o no
sabía más de sí que el sentirse a sí misma fuerza

“Il Santo, sia benedetto, risiede nelle lettere.”
Dov Baer de Mezeritz

Prima lezione

א ALEF

Nel punto dove ha inizio la respirazione, dove
l'*alef* obliquo penetra come intatto lampo nel
sangue: Adamo, Adamo: oh Gerusalemme.

ב BET

Casa, luogo, stanza, dimora: inizia così l'oscura
narrazione dei tempi: perché qualcosa abbia
durata, folgorazione, presenza: casa, luogo,
stanza, memoria: si fa mano il concavo e centro
l'estensione: sulle acque: vieni sulle acque: dà a
essi nomi: perché ciò che non c'è ci sia, si fissi
e sia esserci, soggiorno, corpo: l'alito feconda
l'humus: si svegliano, come da sé, le forme:
io riconosco a tentoni la mia dimora.

ג GIMEL

Il movimento: esilio: infinito ritorno: vertigine:
il solo movimento è la quiete.

ד DALET

Tessi l'oscura ghirlanda delle lettere: feci una
porta: per poter chiudere e aprire, come pupilla
o palpebra, i mondi.

ה HE

Il battito di un pesce nel limo precede la vita:
branchia, polmone, bollicina, germoglio: ciò che
palpita ha un ritmo e dal ritmo viene: riceve e dà
la vita: l'alito: nell'oscuro il centro è umido e di
fuoco: Madre, matrice, materia: stabat matrix: il
battito di un pesce precede la vita: io scesi con
te al seme del respiro: nel fondo: bevvi il tuo
alito con la mia bocca: non bevvi il visibile.

Seconda lezione

ו VAV

Forza: caduta su di sé: su sé stessa consumata:
tornava una e un'altra volta in cerca del suo
nome: ma non aveva nome: risposta alla quale
nessuno domandava: cercava spaccature,
solchi: la penetrazione: ricorreva superfici
affamata: il lineare, il liscio: non si conosceva:
niente sapeva o non sapeva più di sé che il

ciega: se alumbró en lo cóncavo: creció en lo húmedo: entró en las bocas de la tierra: murió: fue concebida: desde el morir al no morir: de sobremuerte: el germen.

𐤆 ZAYIN

Ahora tenía ante sí lo posible abierto a lo posible y lo posible: y para no morir de muerte tenía ante sí mismo el despertar: un dios entró en reposo el día séptimo: vestiste tu armadura: señor de nada, ni el dios ni tú: tu propia creación es tu palabra: la que aún no dijiste: la que acaso no sabrías decir, pues ella ha de decirte: la que aguarda nupcial como la sierpe en la humedad secreta de la piedra: no hay memoria ni tiempo: y la fidelidad es como un pájaro que vuela hacia otro cielo: nunca vuelvas: un dios entró en reposo: se desplegaba el aire en muchas aves: en espejos de espejos la mañana: en una sola lágrima el adiós: te fuiste como el humo que deshace incansable sus múltiples figuras: no adorarás imágenes: señor de nada: en el umbral del aire: tu planta pisa el despertar.

𐤇 CHET

Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre: lo que es raíz y no ha advenido al aire: el flujo de lo oscuro que sube en oleadas: el vagido brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto: donde a su vez será disuelto en la última forma de las formas: invertida raíz: la llama.

𐤈 TET

La sangre se hace centro y lo disperso convergencia: todo es reabsorbido desde la piedra al ala hasta el lugar de la generación: las aves vuelan en redondo para indicar el centro de lo cóncavo: el mundo se retrae a ti: porque el vientre ha de ser igual al mundo: engéndrame de nuevo: hazme morir de un nuevo nacimiento: respírame y expúlsame: animal de tus aguas: pez y paloma y sierpe.

Tercera lección

𐤉 YOD

La mano: en alianza la mano y la palabra: de *alef* a *tav* se extiende *yod*: el tiempo no partido: la longitud de todo lo existente cabe en la primera letra del nombre: yo no podría franquear este umbral: no está mi voz desnuda: la mano es una vibración muy leve como pulmón de un ave o como el despertar: lo que es de tiempo no es de tiempo: no pasaré o no entraré en el nombre:

sentirsi a se stessa forza cieca: s'illuminò nel concavo: crebbe nell'umido: entrò nelle bocche della terra: morì: fu concepita: dal morire al non morire: di sopramorte: il germe.

𐤆 ZAYIN

Adesso aveva davanti a sé il possibile aperto al possibile e il possibile: e per non morire di morte aveva davanti a se stesso il risveglio: un dio si mise a riposo il giorno settimo: vestisti la tua armatura: signore di nulla, né il dio né tu: la tua propria creazione è la tua parola: quella che ancora non hai detto: quella che forse non saprai dire, poiché essa deve dirti: quella che attende nuziale come il serpente nell'umidità secreta della pietra: non c'è memoria né tempo: e la fedeltà è come un uccello che vola verso un altro cielo: mai ritorni: un dio si mise a riposo: si stendeva il cielo in molti uccelli: in specchi di specchi la mattina: in una sola lacrima l'addio: te ne andasti come il fumo che scioglie instancabile le sue multiple figure: non adorerai immagini: signore di nulla: nella soglia dell'aria: la tua pianta schiaccia il risveglio.

𐤇 CHET

Lascia che arrivi a te ciò che non ha nome: ciò che è radice e non è venuto nell'aria: il flusso dell'oscuro che s'innalza in ondate: il vagito brutale di ciò che giace e pugna verso l'alto: dove a sua volta sarà dissolto nell'ultima forma delle forme: inversa radice: la fiamma.

𐤈 TET

Il sangue si fa centro e la dispersione convergenza: tutto è riassorbito dalla pietra all'ala fino al luogo della generazione: gli uccelli volano in tondo per indicare il centro del concavo: il mondo si ritrae a te: perché il ventre deve essere uguale al mondo: generami di nuovo: fammi morire di una nuova nascita: respirami ed espellimi: animale delle tue acque: pesce e colomba e serpe.

Terza lezione

𐤉 YOD

La mano: in alleanza la mano e la parola: da *alef* a *tav* si estende *yod*: il tempo non diviso: l'orizzonte di tutto l'esistente entra nella prima lettera del nome: io non potrei attraversare questa soglia: non c'è la mia voce nuda: la mano è una vibrazione molto lieve come polmone d'uccello o come il risveglio: ciò che è di tempo non è di tempo: non passerò o non entrerò

exilio: separaré las aguas para que llegues hasta mí, dijiste: la mano es un gran pájaro incendiado que vuela hacia el poniente y se consume como una antorcha de oscura luz.

𐤇 CAF

Palma: palma o concavidad o bóveda o vacío: oscura espera de la luz: cuando los brazos fatigados caen redesciende la noche: quien ora brota de la matriz, viviente, o de la muerte: los brazos alzan, igual que un árbol, palmas: palma o concavidad o vaso: en medio de la noche: para que pueda así nacer sobre la sombra el signo: trazar los signos: signos o letras, números, la forma: nombrar lo recibido: ciego bautismo de la luz: el rayo.

𐤈 LAMED

Tocaste las aguas, la quietud de las aguas, y engendraste la vibración: creciste en círculos: descendiste a los limos: penetraste en la noche y en la viscosidad: creció lo múltiple: raíz de engendramiento: tú eres y no eres inmortal.

𐤉 MEM

En el vértigo de la inmovilidad: las aguas: lo que en ellas oscuro se alimenta a sí mismo igual que un padre hembra: noche de la materia: fluir fetal en la deriva quieta de las Madres: en donde nada opone resistencia a la vida: el que espera entrar en el nombre ha de velar nocturno a las orillas de la sola quietud: las aguas.

𐤊 NUN

Para que sigas: para que sigas y te perpetúes: para que la forma engendre a la forma: para que se multipliquen las especies: para que la hoja nazca y muera, vuelva a nacer y vea la imagen de la hoja: para que las ruinas de los tiempos juntos sean la eternidad: para que el rostro se transforme en rostro: la mirada en mirada: la mano al fin en reconocimiento: oh Jerusalem.

(da Tres Lecciones de Tinieblas, Barcelona 1981)

nel nome: esilio: separerò le acque perché arrivi fino a me, dicesti: la mano è un grande uccello incendiato che vola verso il ponente e si consuma come una torcia di luce oscura.

𐤇 CAF

Palmo: palmo o concavità o volta o vuoto: oscura attesa della luce: quando le braccia affaticate cadono ridiscende la notte: chi ora germoglia dalla matrice, vivente, o dalla morte: le braccia innalzano, come un albero, palmi: palmo o concavità o vaso: in mezzo alla notte: perché possa così nascere sull'ombra il segno: tracciare i segni: segni o lettere, numeri, la forma: nominare il ricevuto: cieco battesimo della luce: il raggio.

𐤈 LAMED

Toccasti le acque, la quiete delle acque, e concepisti la vibrazione: crecisti in circoli: scendesti nei limi: penetrasti nella notte e nella viscosità: crebbe il multiplo: radice di concepimento: tu sei e non sei immortale.

𐤉 MEM

Nella vertigine dell'immobilità: le acque: ciò che in loro oscuro si alimenta a se stesso come un padre femmina: notte della materia: fluire fetale alla deriva quieta delle Madri: dove niente oppone resistenza alla vita: chi attende d'entrare nel nome deve vegliare notturno alle rive della sola quiete: le acque.

𐤊 NUN

Perché continui: perché continui e ti perpetui: perché la forma concepisce la forma: perché si moltiplichino le specie: perché la foglia nasca e muoia, torni a nascere e veda l'immagine della foglia: perché le rovine dei tempi insieme siano l'eternità: perché il viso si trasformi in viso: lo sguardo in sguardo: la mano alla fine in riconoscimento: oh Gerusalemme!

(Traduzione di Marco Dotti e Ilde Mattioni)



SWR VOKALENSEMBLE STUTTGART

L'SWR Vokalensemble di Stoccarda è uno dei cori professionali internazionali più importanti. Fondato quasi 75 anni fa, l'ensemble continua a dedicarsi all'esecuzione esemplare e allo sviluppo della musica vocale con passione e con una competenza vocale ai massimi livelli. La cultura del suono strumentale e la flessibilità vocale e stilistica del coro incantano non solo il pubblico dei concerti di tutto il mondo, ma anche i compositori.

Dal 1946, la SWR ha commissionato diverse composizioni all'anno per il suo coro. L'ensemble ha eseguito in anteprima oltre 250 nuove opere corali, tra cui pezzi di Ondřej Adámek, Mark Andre, Nikolaus Brass, Adriana Hölszky, Mauricio Kagel, Hanspeter Kyburz, Heinz Holliger,

Isabel Mundry, Enno Poppe, Rebecca Saunders, Martin Smolka, Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Rihm, Samir Odeh-Tamimi e Vito Zuraj. Oltre alle esecuzioni di musica contemporanea, l'SWR Vokalensemble si dedica principalmente a impegnative opere corali del periodo romantico e classico moderno.

I Direttori principali Marinus Vorberg, Klaus Martin Ziegler e Rupert Huber hanno avuto in passato un'influenza decisiva sul SWR Vokalensemble. In particolare Rupert Huber ha plasmato il suono tipico dell'SWR Vokalensemble, caratterizzato da una grande perfezione nell'articolazione e nell'intonazione. Dal 2003 al 2020, Direttore artistico dell'ensemble è stato Marcus Creed. Sotto la sua guida il coro ha

prodotto più di trenta CD, con opere di György Kurtág, Heitor Villa-Lobos, Elliott Carter, Charles Ives, Paul Hindemith, Luigi Nono, Wolfgang Rihm e Kaija Saariaho e numerose opere corali moderne provenienti dall'America, dalla Russia, dal Giappone e da molti Paesi europei.

Il coro ha ricevuto numerosi premi, tra cui il Preis der deutschen Schallplattenkritik, l'ECHO Klassik, il Diapason d'Or, Le Choc de la Musique e il Grand Prix du Disque. Nel 2011 gli è stato conferito l'Europäischer Chorpreis della Kulturstiftung Pro Europa per il suo impegno pionieristico a favore della diffusione della musica vocale contemporanea.

A partire dalla Stagione 2020-2021, Yuval Weinberg è diventato Direttore principale dell'ensemble.

YUVAL WEINBERG Direttore principale del SWR Vokalensemble Stuttgart

Nato a Tel Aviv, ha sviluppato una passione per la musica vocale sin all'età di otto anni, quando è entrato a far parte di un coro di voci bianche con cui provava tre volte alla settimana. Dopo la maturità e il servizio militare, ha iniziato a studiare canto e direzione d'orchestra a Tel Aviv. Negli anni seguenti, personalità come Jörg-Peter Weigle alla Hochschule für Musik "Hanns Eisler" di Berlino e Grete Pedersen all'Accademia Musicale Norvegese a Oslo hanno avuto un'influenza formativa sul suo sviluppo artistico. Ha poi ottenuto una borsa di studio per il Dirigentenforum des Deut-

schen Muskrates e ha vinto numerosi premi in concorsi internazionali, tra cui il premio speciale della giuria al Concorso per giovani direttori di coro a San Pietroburgo nel 2013, il primo premio al Concorso per direttori di coro a Breslavia nel 2014, il Gary Bertini Award for young Israeli conductors nel 2015 e nel 2016, e, insieme al NOVA Chamber Choir di Oslo, il primo premio al Concorso internazionale per cori da camera di Marktoberdorf nel 2017.

Dal 2015 al 2017 è stato Direttore principale del NOVA Chamber Choir e del National Youth Choir of Norway. Dal 2019 è Direttore ospite principale del Norske Solistkor e Direttore artistico dell'EuroChoir.

Nella primavera del 2018 ha debuttato con l'SWR Vokalensemble di

Stoccarda. Subito dopo, i membri del Vokalensemble lo hanno eletto come loro futuro Direttore principale, incarico che ha assunto a partire dalla Stagione 2020-2021. Sin dal suo concerto inaugurale nel novembre 2020, con opere di Johannes Brahms, Olivier Messiaen e Ørjan Matre, ha mostrato il carattere che intendeva dare al proprio mandato. Convinto che la musica corale, compresa quella contemporanea, dovrebbe avere un posto fisso nella vita quotidiana delle persone, il suo programma comprende l'esecuzione di opere chiave del XX e XXI secolo, l'istituzione di nuovi formati di concerto in luoghi insoliti e una grande espansione di tutte le attività online del Vokalensemble.

IRCAM Institut de Recherche et Coordination Acoustique/ Musique

L'IRCAM, l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique diretto da Frank Madlener, è uno dei più grandi centri di ricerca pubblici al mondo, dedicato sia all'espressione musicale sia alla ricerca scientifica. Questo luogo unico al mondo, in cui la sensibilità artistica si unisce all'innovazione scientifica e tecnologica, conta oltre 160 collaboratori.

Le tre attività principali dell'IRCAM – creazione, ricerca, trasmissione – si realizzano nella stagione concertistica parigina dell'Istituto, nelle produzioni che presenta in tutta la Francia e all'estero e in due importanti appuntamenti annuali: ManiFeste, che riunisce un festival internazionale e un'accademia multidisciplinare, e il forum Vertigo, che espone le innovazioni tecniche e i loro effetti tangibili sulla creazione artistica.

Fondato da Pierre Boulez, l'IRCAM è associato al Centre Pompidou, sotto la tutela del Ministero della Cultura Francese. Il laboratorio di ricerca misto STMS (Scienze e tecnologie per la musica e il suono), ospitato dall'IRCAM, beneficia anche del sostegno del CNRS e dell'Università della Sorbona.

Nel 2020, l'IRCAM ha creato Ircam Amplify, per la commercializzazione delle innovazioni audio dell'Istituto. Vera interfaccia tra lo stato dell'arte della ricerca audio e il mondo industriale su scala globale, Ircam Amplify è un attore importante nella rivoluzione sonora del XXI secolo.

BENOIT MEUDIC Computer music designer

Compositore di musica elettronica e di musica informatica, attualmente insegna all'IRCAM. Si è laureato in ingegneria nel 1999 e poi ha iniziato a lavorare come ricercatore prima di sostenere la sua tesi di dottorato nel 2004. Allo stesso tempo, ha studiato pianoforte con Alain Neveu e composizione con Jean-Michel Bardez. Dal 2005 collabora con compositori all'IRCAM come creatore di musica informatica. Ha lavorato con Alexandros Markeas, Yan Maresz, Georgia Spiropoulos, Unsuk Chin, Luca Francesconi, Jérôme Combier, Michaël Lévinas e Bruno Mantovani, eseguendo le loro opere in Francia e all'estero. Oltre al suo lavoro all'IRCAM, compone musica elettronica come parte del duo Hierophantes, che ha creato nel 2008 con lo scultore Yulhe (Yves-Marie L'Hour). Le installazioni e le performance di Hierophantes sono state presentate in festival e mostre in Francia e all'estero.

SYLVAIN CADARS Sound engineer

Ingegnere del suono diplomato al Conservatoire des Arts et Métiers di Parigi, ha ottenuto il Master multidisciplinare in scienze e tecnologie per la musica all'IRCAM nel 2006. Poco dopo è entrato a far parte del dipartimento di ingegneria del suono dell'IRCAM, partecipando a ricerche sulla spazializzazione delle opere musicali contemporanee e sulla loro diffusione pubblica in collaborazione con diversi compositori, tra cui Philippe Manoury, Marco Stroppa e Michaël Lévinas.

CLAUDIA JANE SCROCCARO Computer music designer

Compositrice di musica strumentale ed elettroacustica, attualmente insegna composizione di musica informatica e musica elettronica all'IRCAM.

L'aspetto sonico ha un ruolo determinante nel suo lavoro e riflette un profondo interesse per la musica elettronica e per la musica di tradizione aurale. Il suo approccio creativo esplora una drammaturgia musicale che si sposta da un'esperienza di ascolto umanamente percepibile a proiezioni microfoniche delle proprietà dinamiche del suono su spazi multidimensionali, sfociando in un'alternanza tra movimenti caleidoscopici ed esplorazioni introspettive.

Ha ottenuto il Konzert Examen e il Master presso la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst di Stoccarda, studiando composizione e musica elettronica con Marco Stroppa e seguendo le masterclass di Philippe Leroux e Franck Bedrossian. Ha frequentato il Cursus IRCAM 2019-20, l'Académie Voix Nouvelles 2020 di Royaumont e la SWR Vokalensemble Akademie 2020-21.

La sua musica è stata eseguita in Europa e negli Stati Uniti da Ensemble Ascolta, ECCE Ensemble, Ensemble Suono Giallo, EchtZeit Ensemble, Ensemble Musikfabrik; è stata compositrice in residenza presso il Music Innovation and Science Centre di Vilnius.



Indice

- 15 *Suoni d'ombra*
di Cecilia Balestra
- 17 *Orfeo e le ombre*
di Marco Mazzolini
- 19 *Orfeo e Hermes: musica e magia*
di Giulio Guidorizzi
- 25 **Programma generale**
- 39 **Concerti sinfonici e cameristici,
musica elettronica e video, teatro musicale**
- 41 Concerti 1-2. Dedicato ad Alvin Lucier. Testo di Emiliano Turazzi
- 53 3. Studi su *Vanitas* di Salvatore Sciarrino. Testo di Mauro Bonifacio
- 59 Concerto 4. Testo di Gianluigi Mattietti
- 73 5. *Cicloconcerti per macchine sonore*
- 77 Concerto 6. Testo di Gianluigi Mattietti
- 87 Concerti 7-8. Testo di Paolo Petazzi
- 97 Concerto 9. Testo di Franco Pulcini
- 109 Concerto 10. Testo di Oreste Bossini
- 117 Concerto 11. Testo di Gianluigi Mattietti
- 123 Concerto 12. Testo di Gianluigi Mattietti
- 129 Performance audiovisiva 13-14. Testo di Luciana Galliano
- 137 Concerto 15. Testo di Gianluigi Mattietti
- 147 Spettacolo 16. *Eurydice. Une expérience du noir*. Testo di Gianluigi Mattietti
- 165 Concerto 17. Testo di Dario Calderone
- 171 Concerto 18. Testo di Paolo Petazzi
- 177 Concerto 19. Testo di Gabriele Manca
- 185 Concerto 20. Testo di Paolo Petazzi



Edizioni del Teatro alla Scala
Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

DIRETTORE EDITORIALE
Raffaele Mellace

IL VOLUME È A CURA DI
Cecilia Balestra
Arianna Ghilardotti
Marco Mazzolini

REDAZIONE
Anna Paniale
Giancarlo Di Marco

DISEGNI ORIGINALI, PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE
Bruno Stucchi - Dinamomilano

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

La Direzione del Festival si riserva il diritto di apportare al programma i cambiamenti resi necessari da esigenze tecniche o per causa di forza maggiore.

Il **Fondo #MilanoAiutaUcraina** costituito da Fondazione di Comunità Milano onlus, in accordo con il Comune di Milano, raccoglie donazioni destinate all'aiuto e all'accoglienza delle persone in fuga dalla guerra sul nostro territorio.

L'obiettivo è duplice: sostenere nell'immediato lo sforzo di aiuto e accoglienza di donne e bambini costretti a lasciare il loro Paese, e promuovere interventi di inclusione sociale, in particolare l'inserimento scolastico e il supporto psicologico ai minori e, in seguito, avviare percorsi di autonomia.

È minore il 45% dei profughi arrivati finora a Milano e provincia, di questi, molti sono bambini soli, cui i genitori hanno voluto dare un'opportunità affidandoli all'altruismo degli italiani. Alcuni hanno trovato ospitalità da parenti e famiglie milanesi, altri sono in comunità perché non hanno riferimenti in Italia.

Il **Fondo #MilanoAiutaUcraina** rappresenta un'occasione per affrontare l'emergenza sul nostro territorio e per toccare con mano gli effetti della solidarietà. Grazie alla generosità di tanti, verranno attivati interventi concreti a favore di donne, bambini e minori che potranno trovare ristoro e la vicinanza di una comunità coesa e solidale.



Chiunque lo desideri può offrire il proprio contributo sul sito della Fondazione di Comunità Milano, a questo link:

www.fondazionecomunitamilano.org/fondi/fondo-milanoaiutaucraina

È possibile donare anche con bonifico all'Iban **IT18Y0306909606100000162571** indicando la causale **'Fondo #MilanoAiutaUcraina'**.

il bene che
abbiamo in comune

è

la bellezza di
donare

La Fondazione di Comunità
Milano Onlus è un riferimento
sicuro ed affidabile per chi vuole
donare e contribuire al bene
della propria comunità.

Fondazione di Comunità Milano onlus
sostiene interventi di utilità sociale e opera
nella città di Milano e in 56 Comuni delle aree
Sud Ovest, Sud Est, Adda Martesana della
città metropolitana.

www.fondazionecomunitamilano.org

 **Fondazione di Comunità
MILANO**
CITTÀ SUD OVEST SUD EST MARTESANA



Fondazione
CARIPLO



La **Fondazione Cariplo** si dedica alla
filantropia attraverso le proprie risorse
economiche, progettuali e professionali,
con lo scopo di supportare la realizzazione
di progetti che mettano al centro il
bene comune, la crescita delle persone
e l'interesse collettivo. **Contrastare le
disuguaglianze**, specialmente sostenendo
le **fasce più fragili** della popolazione, e
promuovere la **crescita economica e
sociale del territorio** costituiscono oggi i
focus principali della sua missione.

La Fondazione Cariplo da 30 anni promuove
la coesione nelle comunità, sostenendo i
soggetti che operano sul territorio e che
sono **più vicini ai bisogni delle persone**,
per accorciare le distanze all'interno delle
nostre comunità e farle diventare **comunità
forti e inclusive**.

Dal 1991 ad oggi

36.500 progetti in Lombardia e nelle
province piemontesi di Novara
e del Verbano-Cusio-Osola

Oltre 3,6 miliardi di euro di contributi
a fondo perduto

Gli interventi

del 2020

Anche nel difficile anno della pandemia
Fondazione Cariplo non ha fatto mancare
il suo sostegno agli enti del terzo settore
lombardo e piemontese, con un grande
intervento speciale da 15 milioni di euro e
senza arretrare sui contributi per le famiglie
e le persone in povertà, per sostenere la
cultura e l'inclusione, la tutela dell'ambiente
e la ricerca scientifica.

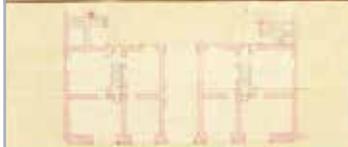
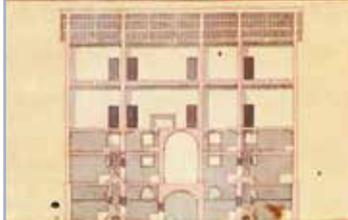
141.582.018,83 €
Contributi deliberati



1.395

N° totale di
contributi deliberati

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

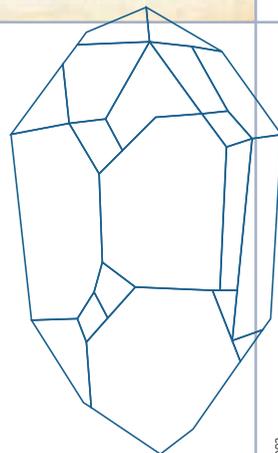


La Fondazione Banca del Monte di Lombardia è una Fondazione di origine bancaria, sorta nel luglio 1992 a seguito dello scorporo dell'attività bancaria conferita nella "Banca del Monte di Lombardia S.p.A.". La Fondazione eroga contributi esclusivamente a favore di enti pubblici ed enti privati, senza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

Mario Cera
Presidente della
Fondazione
Banca del Monte
di Lombardia



**FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA**



© DAVIVA Fabio Verzoni 335.6973923

MEET DIGITAL
CULTURE
CENTER

Fondazione
CARIPLO

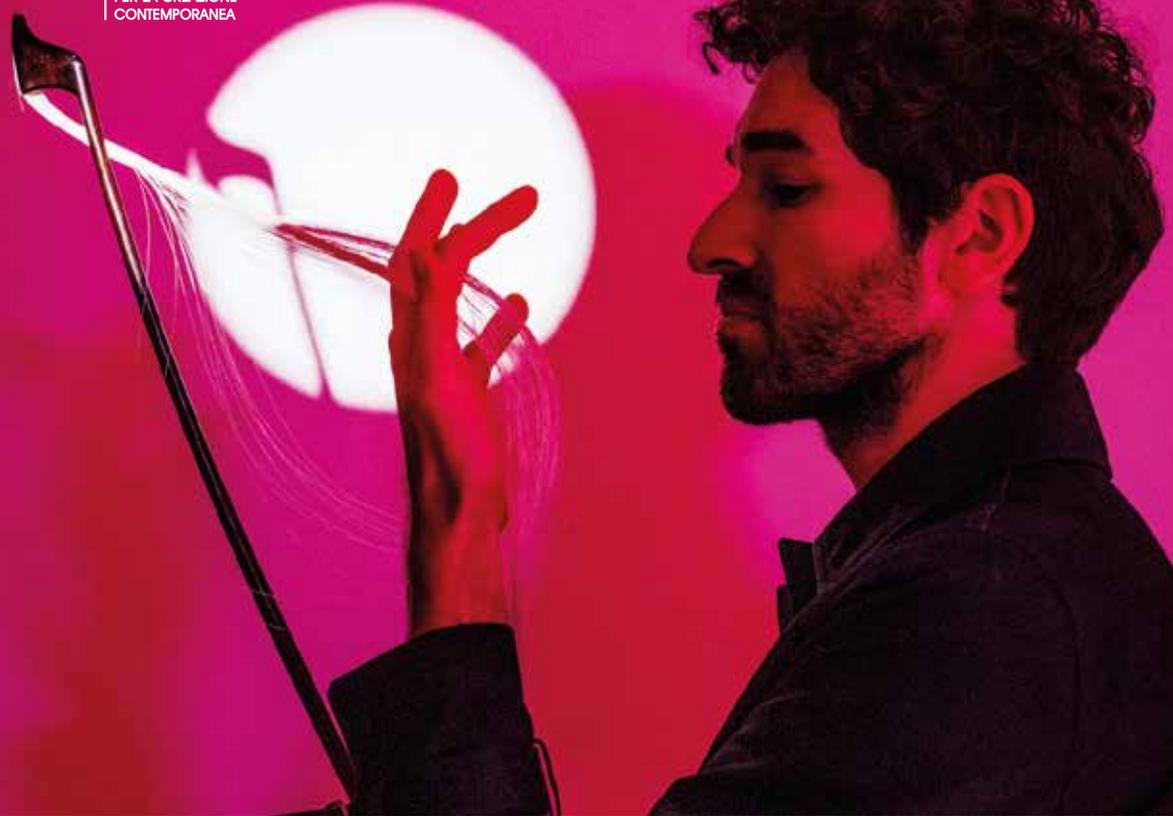
MEET is the first
International
Center in Italy for
the dissemination
of Art and Digital
Culture



meetcenter.it

nu | me
o | cen
vi | ati

FONDAZIONE
FRANCO - ITALIANA
PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA



La Fondazione Nuovi Mecenati sostiene *Suoni d'ombra*

Creata nel 2005, la Fondazione Nuovi Mecenati ha come missione di rafforzare le relazioni culturali franco-italiane nell'ambito della creazione contemporanea. Ne fanno parte aziende di diversi settori e di rilevanza internazionale che, in collaborazione con l'Ambasciata di Francia, sostengono la circolazione delle opere e degli artisti francesi sul territorio italiano, e partecipano anche a progetti di coproduzione e di diffusione.

Il sostegno finanziario è dato alle istituzioni culturali, pubbliche o private, italiane e francesi per progetti che implicino artisti, noti o emergenti, capaci di dare un contributo significativo nella scena culturale. La Fondazione opera nei settori della musica, della danza, del teatro, del circo, delle arti di strada, del cinema, delle arti visive, ma anche delle manifestazioni letterarie e dei dibattiti intellettuali.

SANOFI

TOTAL

Cartier

CHANEL

EDISON

CRÉDIT
AGRICOLE

Atlantia

www.nuovimecenati.org

f Fondazione Nuovi Mecenati @fondazionenuovimecenati

La
Francia
in
Scena



La Francia in scena, stagione artistica dell'Institut français Italia, in collaborazione con l'Ambasciata di Francia in Italia e con il sostegno della Fondazione Nuovi Mecenati

Ogni anno, più di trentacinque città italiane da nord a sud e da est a ovest accolgono artisti francesi, regalando una visione a 360° della scena culturale francese, dalle arti visive alla performance, passando per il design, la fotografia, la danza, il teatro, la musica classica contemporanea, jazz ed elettronica, le nuove tecnologie e la realtà virtuale, il nouveau cirque e la magie nouvelle.

La Francia in Scena è questo, e per tutto il resto seguitemi sui canali dell'Institut français Italia.

un'iniziativa



INSTITUT
FRANÇAIS
ITALIA

con il sostegno di

nu | me
o | cen
vi | ati

FONDAZIONE
FRANCO - ITALIANA
PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA

www.institutfrancais.it

f Institut français Italia @if_italia

Rai Orchestra

Stagione Sinfonica 2022

Prestigiose bacchette e grandi solisti

AUDITORIUM RAI
"ARTURO TOSCANINI",
TORINO

BIGLIETTERIA:
Via Rossini 15, Torino
Tel 011/8104653 - 8104961
email: biglietteria.osn@rai.it
Acquisto online: bigliettionline.rai.it

Seguici su:

Rai Cultura

Rai 5

Rai Radio 3

Rai Play

raicultura.it/orchestrarai
 OSNRai
 OrchestraRai
 orchestrasinfonicarai

Anicka Yi
Metaspore

24.02 – 24.07.2022

Pirelli HangarBicocca

gio-dom 10.30-20.30

INGRESSO GRATUITO



*La musica che risveglia
le tue emozioni.*



STAGIONE SINFONICA
2021 / 2022

**ORCHESTRA SINFONICA E CORO SINFONICO
DI MILANO GIUSEPPE VERDI**

Auditorium di Milano Fondazione Cariplo - Largo Mahler

laverdi.org



IL PRIMO GIORNALE AFFISSO SUI MURI

WWW.ZERO.EU/HYPERLOCAL

HYPERLOCAL

ZERO
WWW.ZERO.EU

**NOLO
NAVIGLI
P.TA VENEZIA
CHINATOWN
CALVAIRATE
STAZIONE CENTRALE
BOVISA**



UNIVERSAL MUSIC
PUBLISHING
CLASSICS & SCREEN

To share, connect and transform



RICORDI
Milan • Berlin • London • New York

**BUILD MUSICAL INSTRUMENTS
TO TOUCH THE FUTURE**



Play to express yourself

Musica come strumento di inclusione sociale
1° ottobre 2020 – 30 giugno 2022

Rafforzando le sinergie nate dall'esperienza condivisa in anni di lavoro, il 1° ottobre 2020 Milano Musica, Fondazione Antonio Carlo Monzino e SONG Onlus, danno il via al progetto *Play to express yourself - Build musical instruments to touch the future*: due anni di laboratori, lezioni, concerti e spettacoli presso gli Istituti penitenziari e scolastici primari e secondari, grazie al sostegno di Fondazione di Comunità Milano Città, Sud Est, Sud Ovest e Adda Martesana. Il progetto, realizzato in collaborazione con il Conservatorio "G. Verdi" di Milano e con il patrocinio del Dipartimento di Filosofia

"Piero Martinetti" dell'Università Statale di Milano, coinvolge docenti, studenti e giovani professionisti, che sperimentano sul campo le potenzialità della musica d'oggi in quei contesti multiculturali e multilinguistici dove la musica può diventare forma di comunicazione, inclusione e ponte tra culture differenti. Attraverso interventi specifici – laboratori di costruzione di strumenti musicali, liuteria, composizione, rielaborazione elettronica, concerti e spettacoli – vengono elaborate prassi didattiche condivisibili anche attraverso la realizzazione di contenuti digitali.

Un progetto di



In collaborazione con



con il patrocinio di



con il sostegno di



**Se sei seduto qui è perché conosci il valore della musica.
SONG porta la musica dove non c'è.
Perché un bambino che suona e canta sarà un adulto migliore.**



FARE MUSICA DÀ UNA MARCIA IN PIÙ!



**Sostieni
la missione di SONG**

Inquadra il QR code
e scopri come aiutarci

www.sistemalombardia.eu





FONDAZIONE ANTONIO CARLO MONZINO

PROMUOVE I VALORI SOCIALI E FORMATIVI DELLA MUSICA



20 ANNI DI PROGETTI



Se istruisci un ragazzo, fai un uomo saggio. Se istruisci un bambino, costruisci una nazione

(proverbia africano)

www.fondazioneacmonzino.it

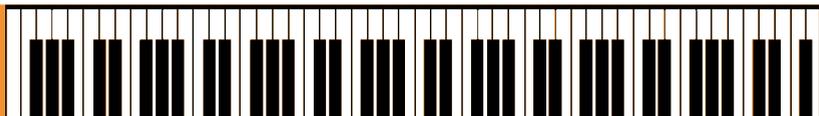
@fondazioneacmonzino  acmonzino 



italiafestival

italiafestival.tv
notiziedispettacolo.it

italiafestival 
italiafestival 
@italiafestival 
@AssociazioneIF 



Costruire con la musica

**Progetto di raccolta
di strumenti destinati
alle scuole di musica
in Medio Oriente, Haiti
e Africa e al Sistema
delle 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

www.musicfund.eu

Dal 2010 Milano Musica è partner in Italia di Music Fund, organizzazione riconosciuta dalla Commissione Europea come "Best Practice in Culture and Development", che 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; le iniziative di formazione professionale e sviluppo di competenze, in Haiti e Mozambico, si sono concretizzate in workshop locali e tirocini formativi in Italia. La più recente spedizione di strumenti in Mozambico, giunta

a Maputo nel maggio del 2019, ha destinato oltre 250 strumenti musicali ai giovani tecnici formati negli anni da Music Fund e da Milano Musica. 12 pianoforti (10 verticali e 2 a coda), strumenti ad arco, a fiato, a percussione, chitarre acustiche ed elettriche e apparecchiature audio-luci saranno riparati e successivamente reinseriti nel nascente mercato locale, in un'ottica di economia circolare.

Con il particolare sostegno di



www.sistemalombardia.eu

Milano Musica è partner per l'Italia di



Finito di stampare nel mese di maggio 2022
presso Pinelli Printing Srl

© Copyright 2022, Teatro alla Scala

Prezzo del volume € 10,00 (IVA inclusa)

SEDI A MILANO

Auditorium di Milano

Largo Gustav Mahler,
ang. Corso San Gottardo

Auditorium San Fedele

Via Ulrico Hoepli, 3/b

Chiesa di San Marco

Piazza San Marco, 2

Conservatorio G. Verdi

Via Conservatorio, 12

Fabbrica del Vapore

Locale ex Cisterne
Sala Donatoni Music Hub
Via Giulio Cesare Procaccini, 4

MEET Digital Culture Center

Viale Vittorio Veneto, 2

Palazzo Reale

Sala delle Otto Colonne
Piazza del Duomo, 12

Pirelli HangarBicocca

Via Chiese, 2

Santeria Toscana 31

Viale Toscana 31

Teatro alla Scala

Piazza della Scala

Teatro Elfo Puccini

Corso Buenos Aires, 33

www.milanomusica.org

Milano Musica
Piazza Luigi di Savoia, 24
20124 – Milano

