

**MILANO MUSICA**  
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



**TEATRO ALLA SCALA**



# Luca Francesconi

## Velocità del tempo

28° Festival Milano Musica  
Percorsi di musica d'oggi  
2 ottobre - 25 novembre 2019



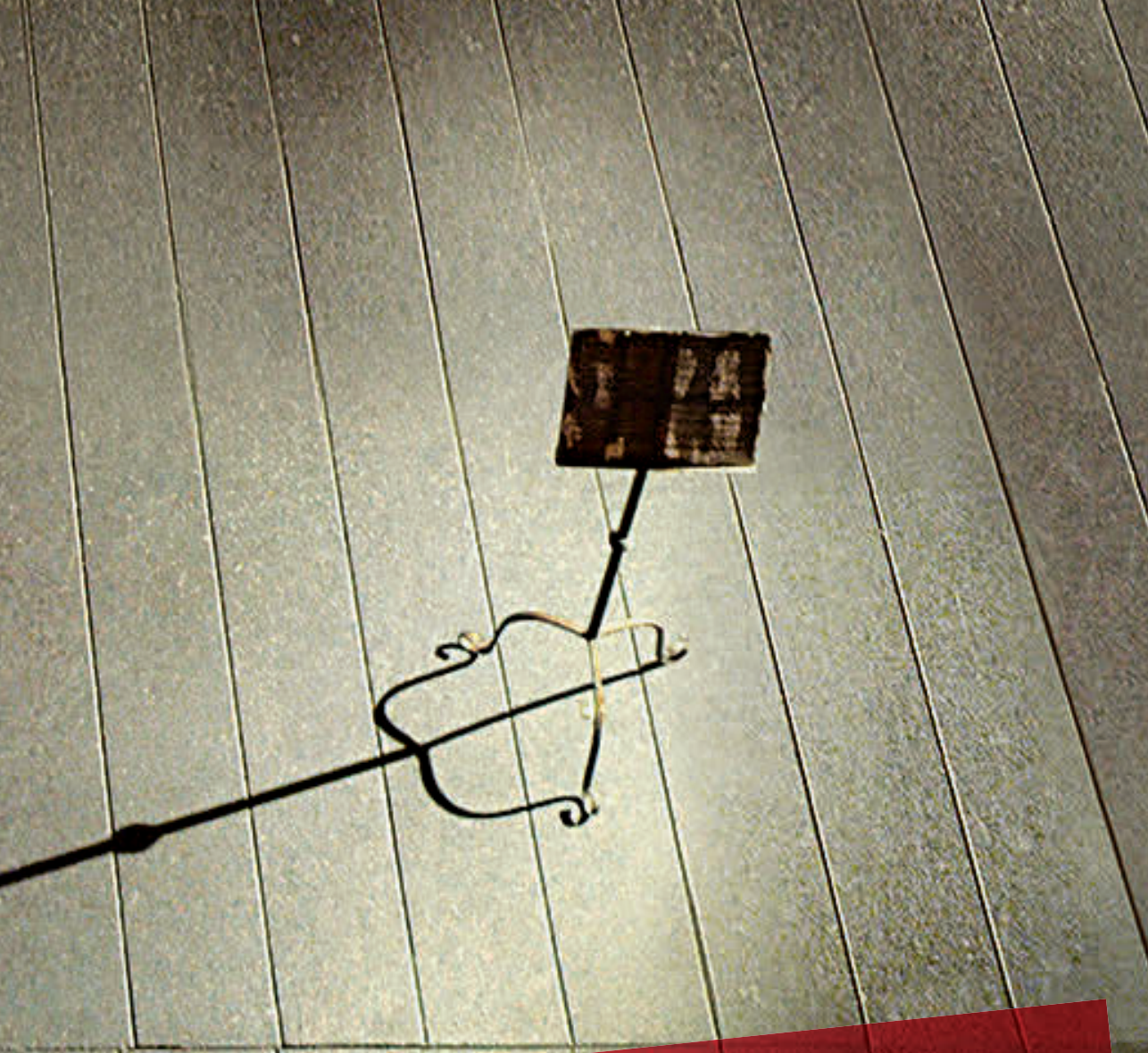
**MILANO MUSICA**  
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



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



[intesasanpaolo.com](https://www.intesasanpaolo.com)



**Intesa Sanpaolo sostiene  
il 28° Festival di Milano Musica.**

Con Progetto Cultura ci impegniamo da sempre per favorire  
la conoscenza e la diffusione dell'arte e della cultura.

**MILANO MUSICA**  
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



**INTESA**  **SANPAOLO**

sponsor istituzionale

INTESA  SANPAOLO

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

**Rai** Radio 3

# Luca Francesconi

## Velocità del tempo

**28° Festival Milano Musica**  
**2 ottobre - 25 novembre 2019**

11 prime esecuzioni assolute  
8 prime esecuzioni in Italia

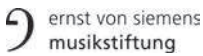
**Auditorium di Milano**  
**Auditorium San Fedele**  
**Basilica di San Celso**  
**Civico Planetario U. Hoepli**  
**Conservatorio G. Verdi**  
**Gallerie d'Italia - Piazza Scala**  
**Pirelli HangarBicocca**  
**Santeria Toscana 31**  
**Teatro Bruno Munari**  
**Teatro Elfo Puccini**  
**Teatro Franco Parenti**  
**Teatro alla Scala**

## Il 28° Festival Milano Musica è realizzato

con il contributo di



con il sostegno di



in coproduzione con



in collaborazione con



media partner



partner tecnico

audio sistemi – Milano

Il Festival Milano Musica è

soggetto di rilevanza regionale



partner di



Progetto di Circuito CLAPS e Milano Musica, Teatro delle Moire, ZONA K, Industria Scenica, con il contributo di Regione Lombardia, MIBAC e Fondazione Cariplo.

membro di



riconosciuto da







Luca Francesconi dirige *Fresco* per cinque orchestre nello spazio in Galleria Vittorio Emanuele (Anteprima Festival Milano Musica 2015) © Foto di Matteo Zangrandi

## Milano Musica

Associazione per la musica contemporanea  
fondata da Luciana Pestalozza

### Soci Fondatori

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

### Soci Onorari

Giuseppe Sala  
Sindaco di Milano

Alexander Pereira  
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 Martelli  
Vicepresidente

Paolo Biscottini  
Ralph Fassey  
Francesco Micheli  
Enrico Motta  
Alexander Pereira  
Federico Spinola

Direttore

**Cecilia Balestra**

Consulente Artistico

**Marco Mazzolini**

Comitato Artistico

**Mauro Bonifacio**  
**Gianmario Borio**  
**Marco Mazzolini**  
**Mario Messinis**  
**Alexander Pereira**  
**Paolo Petazzi**

Capo Ufficio Stampa  
del Teatro alla Scala

**Paolo Besana**

Responsabile comunicazione

**Marco Ferullo**

Assistente alla direzione

**Hanna Luisa Carvalho Schnell**

Comunicazione e promozione

**Elisa Lemma**  
**Maria Celeste Bergamin**

Educational

**Giuseppe Califano**

Organizzazione e produzione

**Francesco Bollani**  
**Chiara Carrera**

Amministrazione e Sviluppo

**Roberta Punzi** responsabile  
**Stella Crapanzano**

Biglietteria

**Lorenzo Guajana**

### Amici di Milano Musica

L'Associazione degli Amici di Milano Musica si è costituita il 22 novembre 2013 con la Presidenza onoraria di Claudio Abbado e la partecipazione di coloro che sono vicini all'entusiasmo

e all'impegno per la musica di oggi che hanno guidato la vita di Luciana Abbado Pestalozza, la cui energia ha lasciato segni profondi nella cultura e nella società milanese e italiana.

Presidente

**Giovanni Iudica**

Comitato Direttivo

**Filippo Annunziata**  
**Rosellina Archinto**  
**Cesare Fertonani**  
**Luca Formenton**  
**Alberto Toffoletto**

Soci Fondatori

**Filippo Annunziata**  
**Cecilia Balestra**  
**Cesare Fertonani**  
**Luca Formenton**  
**Giovanni Iudica**

**Marilù Martelli**  
**Andrea Pestalozza**  
**Claudio Pestalozza**  
**Alberto Toffoletto**

## Soci Sostenitori

Luisa Acerbi  
Carlo Ajmar  
Laura Ajmar  
Marzio Giuseppe Armanini  
Maria Letizia Azzini  
Alighiera  
Maria Baccalini  
Anna Carla Bassetti  
Giovanni Battistini  
Barbara Bianchini  
Laura Bosio  
Patrizia Brighi  
Giovanni Carosotti  
Ruggero Cassata  
Anna Crespi  
Clara Dell'Acqua  
Enrica De Pirro  
Luisa Donzelli  
Monica Errico  
Silvia Facchini  
Giuseppe Faina  
Alberto Ferré  
Letizia Ferré  
Aldo Fiacco  
Alessio Fornasetti  
Anna Carla Fornasetti  
Angela Gennaro  
Lorenzo Giubileo  
Donatella Gulli  
Giovanni Iudica  
Lorenza Sibilìa Iudica  
Gaetana Jacono  
Enrico Lainati  
Giovanna Le Cardinal  
Maria Majno  
Margherita Majno  
Fabio Malcovati  
Marilù Martelli  
Angela Meneghetti  
Lodovico Meneghetti  
Renato Meregalli  
Valerio Miotti  
Anna Rachele Nardella  
Markus Ophälders  
Furio Pace  
Marco Pace  
Matteo Pace Sargenti  
Nicola Pace  
Carlo Penzo  
Lia Penzo  
Giulio Pestalozza  
Fabio Pineider  
Luigi Riboldi  
Antonio Roberto  
Daria Salvo  
Luciano Severini  
Orsola Ricciardi Spinola  
Gianluca Spinola  
Desi Tinelli  
Mario Varaldo  
Bianca Maria Zedda

## Soci Ordinari

Annie Alemani  
Mario Amonte  
Giovanna Arienti  
Maria Luisa Arienti  
Cecilia Balestra  
Marco Barzacchi  
Andrea Biglia  
Romano Boccolari  
Sergio Canapini  
Candida Caprile  
Eliana Carbone  
Alfredo Cristanini  
Maria Isabella De Carli  
Delia De Matteis  
Daniela Ferrari  
Paola Forti  
Giuseppe Genazzini  
Tullia Gianoncelli  
Elisa Guagenti  
Mara Gualdoni  
Ermanno Guarneri  
Gabriele Guarneri  
Valentina Sophie Kaufman  
Valeria Lapi Marmo  
Maria Fortunata Lo Moro  
Alberto Maffi  
Irene Maffi  
Beatrice Marangoni  
Massimo Marchi  
Alessandro Melchiorre  
Annarosa Meoni  
Franco Merlo  
Ines Mosconi  
Antonino Motta  
Anna Munarini Guadagnino  
Piergiorgio Nicolazzini  
Stefano Pacifici  
Annamaria Piazza  
Elena Plebani  
Giuseppe Prato  
Francesco Procopio  
Annibale Rebaudengo  
Paolo Rota  
Franca Sacchi  
Simonetta Sapegno  
Renata Sarfati  
Maria Teresa Sassone  
Ilia Semeia  
Marisa Semprini  
Marina Vaccarini  
Franca Vannotti  
Itala Vivan  
Anna Zerbinati

# TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

## ALBO DEI FONDATORI

### *Fondatori di Diritto*



### *Fondatori Pubblici Permanenti*



### *Fondatori Permanenti*



### *Fondatori Sostenitori*



### *Fondatori Emeriti*



# TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

## CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

---

Presidente

**Giuseppe Sala**  
*Sindaco di Milano*

Consiglieri

**Giovanni Bazoli**  
**Philippe Daverio**  
**Claudio Descalzi**  
**Alberto Meomartini**  
**Francesco Micheli**  
**Aldo Poli**  
**Giorgio Squinzi**  
**Margherita Zambon**

---

**Alexander Pereira**

*Sovrintendente e Direttore artistico*

**Riccardo Chailly**

*Direttore musicale*

**Maria Di Freda**

*Direttore generale*

---

## COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente

**Tammaro Maiello**

Membri effettivi

**Fabio Giuliani**  
**Nunzia Vecchione**

Membro supplente

**Manuela Simonetti**

---

Robin Adams e Allison Cook, Teatro alla Scala, 2011.  
Foto di Rudy Amisano © Teatro alla Scala







Foto di Roberto Masotti,  
© Casa Ricordi, Milano



## Velocità del tempo

Che cos'è allora questo Tempo, insieme immobile e rapido, mentale e fisico?

Luca Francesconi,  
su *Time, Real and Imaginary*

Cecilia Balestra

Nel 2011, in occasione della prima assoluta di *Quartett* di Luca Francesconi al Teatro alla Scala, con Luciana e Andrea Pestalozza sognavamo di programmare, in alcuni concerti monografici, un saluto di benvenuto alla nuova opera. Da allora, *Quartett*, vincitore del Premio Abbiati nello stesso anno, è stato ripreso settantasei volte in tutto il mondo, con sette diversi allestimenti, per ritornare ora al Teatro alla Scala prima di andare a Berlino, diretto da Daniel Barenboim con la regia di Bob Wilson.

A Milano, una grande monografia è oggi possibile grazie alla forte alleanza con il Teatro alla Scala, al costruttivo sostegno del Comune di Milano, di Regione Lombardia e degli enti sostenitori, e alla vitale e fondamentale collaborazione con alcune tra le principali istituzioni e realtà musicali e culturali cittadine. Il Festival trova forza nell'entusiasmo e nella capacità di ascolto del suo pubblico.

La musica di Francesconi fa incontrare interpreti e ensemble internazionali, spesso in passato protagonisti delle prime dei suoi lavori, con gruppi musicali e personalità milanesi d'eccellenza che mantengono un pluriennale legame artistico e umano con il compositore.

La riflessione musicale di Francesconi sulla temporalità, tesa tra linearità teleologica e circolarità apparentemente statica, rappresenta il nucleo fondamentale del suo mondo creativo. Il Festival si snoda su tre assi principali: l'esplorazione di "quello spazio misterioso fra l'animale e la macchina, ovvero lo spazio dell'uomo", secondo le parole di Heiner Müller, nella tensione "ad alta temperatura percettiva" tra energia tellurica del suono e complessità della scrittura musicale e dell'elettronica; il dialogo tra la rigorosa libertà di invenzione del compositore milanese e alcuni capolavori, autori e opere di riferimento del Novecento storico e dell'Avanguardia, da Mahler allo Stravinskij del *Sacre* e dell'*Oiseau de feu*, da *Persephassa* di Xenakis alle *Folk songs* di Berio e al *Quartetto n. 3 "Grido"* di Lachenmann; l'intreccio con alcuni importanti lavori di musica elettronica e concreta di Stockhausen, maestro della contemporaneità con cui Francesconi ha studiato, tra cui la *Terza Regione di Hymnen*. Ascolteremo il confronto-scontro tra solisti - soprano ed elettronica in *Etymo II* e i due pianoforti protagonisti in *Macchine in echo* - e grande orchestra; gli elementi primordiali e i rituali dionisiaci del violoncello solista attorniato da sei violoncellisti in *das Ding singt*, il virtuosismo strumentale dalle radici popolari nel *Quarto Quartetto "I voli di Niccolò"* e nelle magnetiche iperboli del violino solista in *Duende. The Dark Notes*, fino all'allegoria del tempo ispirata a Coleridge in *Time, Real and Imaginary*.

Sono energie sonore che costeggiano consapevolmente l'abisso non solo della temporalità, ma anche della tradizione culturale, che, attraverso l'atto creativo e il presente della sua fruizione, si proietta continuamente nel futuro. "L'arte è reinvenzione continua della memoria collettiva", scriveva Francesconi, e così continua oggi: "Non esiste un tempo [...] anche il passato si concentra tutto in un presente mobile che racchiude il futuro", proseguendo la profonda riflessione sulla temporalità della cultura occidentale, a partire da Agostino. Costante è la sua ricerca di un orizzonte politico-culturale ampio in cui contestualizzare il fatto creativo, con consapevole spirito critico rispetto a ogni visione standardizzata o accademica.

Francesconi rinnova in ogni lavoro il proprio essere lucido interprete del nostro tempo, perché "Quel che non si può ancora dire, forse si può già cantare" (Heiner Müller), invitandoci tutti all'esperienza di una dimensione di ascolto "moderna, veloce, attenta, multidimensionale".

The image displays two pages of a handwritten musical score. The top page is numbered 139 in a box at the top left. The bottom page is numbered 140 in a box at the top left. The score is written in black ink on white paper. It features multiple staves for various instruments: fl. (flute), cl. (clarinet), fag. (bassoon), vln. (violin), vcl. (viola), and cello. The notation is dense and includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings. The handwriting is fluid and expressive, characteristic of a composer's working draft. At the bottom of the page, there is a page number - 23 -.

Luca Francesconi, *Da capo II*, p. 23  
© Casa Ricordi, Milano

## Nota su Luca Francesconi

Marco Mazzolini

La generazione di Luca Francesconi è segnata da una relazione ambivalente con le proprie immediate origini, le cosiddette avanguardie storiche. Da un lato, riconosce il proprio debito verso chi, sospinto dalla storia e anzitutto dall'esperienza della guerra, ha rinnovato il linguaggio musicale, ripensandone dalle fondamenta il senso e i modi. Dall'altro, prova insofferenza per l'afflato messianico che anima tale critica del linguaggio, tale radicale *renovatio*, e soprattutto per l'oltranzismo estetico che spesso l'accompagna, con le sue inevitabili derive accademiche e autoritarie.

L'avanguardia si definisce nel tentativo di palingenesi di un linguaggio. Per una parte di essa, il nuovo presente non può che nascere dalla discontinuità più netta col passato, dalla negazione di un linguaggio reso campo bruciato dalla catastrofe della guerra. La storia stessa ha liquidato il senso e la funzione di quel linguaggio, spezzandone il nucleo essenziale, il legame fra la materia acustica e il pensiero che le dà forma.

Altri, però, specie i protagonisti dell'avanguardia musicale italiana (sia pure con alcune eccezioni), rifiutano l'idea di una materia prosciugata della sua densità storica e separata dal pensiero. Anzi, della scissione fra materia e pensiero (quello che venne definito "materiale": i concetti e i procedimenti che mettono in forma la materia) denunciano, sul versante concettuale, la vuota astrazione e, sul versante empirico, la "gestualità rinunciataria" (così Berio) cui si riduce un suono, degradato a sottoprodotto di un'elaborazione concettuale ad esso estranea. Per loro, materia e materiale sono inseparabili appunto in quanto immersi entrambi in una dimensione storica: forma sonora ed esperienza si presuppongono reciprocamente, e al contempo *salvano* vicendevolmente. Così, essi preferiscono "avere cura della ferma lettera", come raccomanda Hölderlin in *Patmos*. Bruno Maderna, anzitutto, per il quale la forma è per essenza rivoluzionaria, perché aperta a infinite fini, ciascuna legata alla propria singolarità storica. E poi Berio, che intuisce in ogni forma la presenza decisiva del molteplice, del contingente, e Nono, che esplora la dimensione del possibile e pratica la proiezione politica del fatto estetico.

Ma le ustioni del tempo di guerra – come lo chiamava chi lo aveva vissuto – non sono verbalizzabili, e così, proprio nel consegnare in eredità parole nuove, i padri sono muti. Il loro operato grava come un'immane ipoteca morale sulle generazioni successive, ed essi non dispensano formule risoltrici. Questo mutismo segna profondamente la generazione di Francesconi, che non può intuirne l'inevitabilità e si sente in certo modo abbandonata a se

stessa. Per chi non si rassegna all'epigonismo e non si accontenta del calco stilistico, sola eredità è dunque una sfida che appare sproporzionata, e che costringe ciascuno a fare assegnamento anzitutto su se stesso.

Nella sua giovanile sete di punti di riferimento, Francesconi accosta spontaneamente ai modelli dell'avanguardia, remoti ed enigmatici come ierofanie, gli idoli ben più carnali del mondo jazz, pop e rock (decisivi per tutta la sua generazione), gradualmente accorgendosi che il viaggio attraverso gli stili e i mondi musicali alla ricerca del proprio linguaggio non è che l'intricato tragitto verso il tempo a lui assegnato, cioè verso la propria identità. Comprende che questo itinerario è inesauribile e non ammette scorciatoie, e che, per trovare la propria voce, è necessario perdersi lungo le trame che connettono il suono alla storia e alla psiche. Così, lungo il percorso si precisa la meta, ma essa ha i contorni dell'utopia: cogliere, nel suono, il punto d'incontro fra *soma* e *psyché*, come luogo d'origine a cui tornare, e soglia stessa della possibilità di comunicare. E proprio in questo modo, nella faticosa costruzione di un'utopia, l'eredità dei padri ha fruttificato, il loro mutismo è finalmente divenuto eloquente.

L'idea di identità esplorata mediante la ricerca linguistica, attraverso l'indagine del rapporto fra suono, corpo e psiche, si svolge in prevalenza nelle opere di teatro musicale, raggiungendo l'apice del suo potenziale critico in *Quartett*, l'opera che Francesconi trae dalla micidiale *pièce* di Heiner Müller. Qui i due protagonisti, la marchesa di Merteuil e il visconte di Valmont, sono simulacri o conati di identità. Resi sostanzialmente intercambiabili da una fisiologia incostante e reversibile e dal loro macabro libertinismo, sono poco più che materia instabile, simboli spettrali di una civiltà in rovina e, al contempo, emblema di un linguaggio disfatto, ridotto a vuota tautologia: prezioso e rinsecchito, senza alcun rapporto col mondo. Solo antidoto, dice il finale visionario (nel quale Francesconi diverge da Müller), è una radicale catarsi, che abolisca ogni pretesa razionalistica, ogni convenzione irriflessa, ogni falsa interiorità.

Questo approccio, seppure da angolature ogni volta differenti e con accenti diversi, informa lo stile musicale di Francesconi in tutte le sue espressioni: non soltanto, dunque, quando è sollecitato dalla parola (nella musica vocale, nel teatro musicale), ma anche nella dimensione puramente strumentale. Da un lato, la concezione dell'idea musicale segue visionarie dinamiche paraidentitarie e narrative: le relazioni tensive fra stati, densità, registri linguistici mirano a configurare soggetti (per quanto plurali e sparsi) e vicende (per quanto irrelate e fantastiche), destini capaci di trasfigurare anche i vocaboli più consueti. Dall'altro lato, il pensiero della forma è inscindibile dal rapporto fra l'idea musicale e chi ne ascolterà il suono: il baricentro della forma risiede nella prospettiva dell'ascolto, così che l'ascolto di un brano assomiglia più a un contatto fra corpi che all'enunciazione di un'idea, e configura un'esperienza attiva e partecipativa, più che distaccata e contemplativa. Ma

lo stato attivo, il tramite che unisce la forma a chi la ascolta, è tensione fra opposti, battito primordiale; articola un dinamismo radicato nella natura stessa dell'uomo, perché gli uomini sono sistemi quasi-periodici, *Macchine in echo* (così suona il titolo del concerto per due pianoforti e orchestra scritto da Francesconi nel 2015). Qui, in questo impulso insondabile, sovraindividuale, dove le soglie si mescolano fino a confondersi, giace l'origine comune di respiro e immaginazione, ragione e sogno, fisiologia e grammatica. È una dimensione che non si coglie per via di dottrina o di esercizio, bensì solo alla cieca, per una specie di grazia che Francesconi, riprendendo García Lorca, chiama *duende* (termine intraducibile, che diviene il titolo del concerto per violino e orchestra scritto nel 2013). Qui, anche, nel sottosuolo della storia e della psiche, si radica il dualismo fra armonia e inarmonia, categorie che Francesconi non intende affatto come residuati linguistici, bensì come energie costantemente operanti in incarnazioni linguistiche in continua trasformazione: non dimensioni distinte e separate, quali alcuni le intendono, bensì realtà che si appartengono reciprocamente, e che fondano il principio tensivo come prospettiva perennemente irrisolta, interrogativo perpetuo dal quale ogni forma, in provvisoria risposta, scaturisce. Qui il tempo diviene plurale, si ramifica in miriadi di velocità: bruscamente, ciò che ci accomuna tutti – talmente primordiale da essere più vicino a noi che la nostra stessa individualità – irrompe nel nostro presente, e spalanca la via alle invenzioni dell'arte.



Foto di Roberto Masotti,  
© Casa Ricordi, Milano

## Luca Francesconi: forme e instabilità della materia sonora 2019

Intervista di  
Gianluigi Mattietti

La musica di Luca Francesconi affonda la sue radici in una molteplicità di esperienze, dalla pratica del jazz al rock, dallo studio della tradizione classica, romantica e novecentesca all'interesse per la musica etnica. I tentativi di conciliare tradizioni musicali diverse, passate e presenti, il confronto con le nuove tecnologie, la riflessione sulla forma musicale, l'inesausta ricerca delle potenzialità insite nella materia sonora, la volontà di trovare sempre un punto di "instabilità" tra i vari parametri della composizione sono altrettante componenti di un linguaggio musicale complesso, ricco di sfaccettature, che si è sviluppato attraverso varie fasi nel percorso creativo del compositore milanese, il quale racconta così il periodo della sua formazione musicale.

Studiavo pianoforte classico, però il mondo intorno a me mi portava a suonare inizialmente i Beatles, poi Jimi Hendrix, Miles Davis, il jazz, e a guadagnarmi da vivere come *session man*. A un certo punto mi sono reso conto che il linguaggio che stavo usando era assolutamente limitato per le idee che avevo, e per la complessità della realtà che mi circondava. Ho capito che dovevo mettermi a studiare seriamente la mia tradizione, perché lì potevo trovare le mie radici, non nella musica di Herbie Hancock. Mi sono detto: se voglio arrivare a mettere le mani nella materia viva, a un livello simile a quello di Miles Davis, non devo copiare Miles Davis, devo andare dentro la mia materia, carpirne i segreti. Allora mi sono messo a studiare come un pazzo in Conservatorio, pensando di trovare lì le risposte, ma presto mi sono reso conto che non mi bastava. All'epoca, dentro il Conservatorio infuriavano le battaglie ideologiche, che però non mi interessavano molto. Io chiedevo solo: fatemi imparare, fatemi capire. Mi sono invece trovato di fronte una scuola rigida, piena di regole, di veti, di cui nessuno di noi sapeva veramente le ragioni. Le ottave non si fanno, perché? Sembrava che nessuno sapesse spiegarlo. Io volevo capire come erano fatte per esempio le *Structures* di Boulez, o i *Kontrapunkte* o i *Gruppen* di Stockhausen, ma in quegli anni al Conservatorio di Milano non si analizzavano in profondità quelle partiture; forse si citavano, ma sempre avvolte in un alone di mistero. Così, superate le impervie strade del contrappunto grazie ad Azio Corghi, ho deciso di fare il mio percorso da solo. All'epoca non c'era internet, nella biblioteca del Conservatorio ci saranno state in tutto una decina di partiture contemporanee.

C'erano solo due, tre volumi della rivista "Die Reihe" in tedesco, una lingua che non conoscevo: ricordo che una volta ne ho tradotte venti pagine, parola per parola, col vocabolario, poi sono svenuto. Insomma, cercavo di capire prima di tutto perché fossero accadute certe cose nella musica contemporanea, l'esplosione dei parametri, il serialismo integrale, l'alea nichilista di Cage... A quel punto, di fronte a quel panorama di macerie e di rovine, per me il problema era come rimettere in fase questi parametri, ma in un modo nuovo, come ricostruire un'idea di figura, come distribuire gli elementi in una forma. Un musicista che mi sembrava andare in quella direzione era Luciano Berio. Per questo mi interessava. L'altro era Donatoni, che era un grandissimo compositore e musicista.



Luca Francesconi, Franco Donatoni e Luciano Berio, in occasione del concerto in omaggio a Berio, al Piccolo Teatro, nel contesto del Festival Milano Musica 1996.



Luca Francesconi e Azio Corghi.



Questa fase di ricostruzione coincide con pezzi come *Da capo* (1985) e *Plot in fiction* (1986), lavori che sono ancora spesso eseguiti. Ma poi c'è stata un'ulteriore evoluzione.

Mettere in fase le cose è stato il punto di partenza per un nuovo percorso di ricerca. Quello che cercavo erano nuove forme di "instabilità", dove si potesse ridare una nuova vita anche a un accordo di do maggiore, dove questo accordo potesse essere usato non come una forma di ricostruzione, di restaurazione, ma come un'epifania magica di una sorta di idolo preistorico. Venendo da un'esperienza di generi musicali diversi, per me inizialmente questa instabilità era ad esempio la polifonia dei linguaggi, come nella *Suite 1984* per orchestra, quartetto jazz e ensemble di percussioni dalla Guinea: una messa a confronto di idiomi diversi, di organizzazioni completamente diverse della materia sonora, da Machaut a Stravinskij, dalla scrittura orchestrale al jazz, dal folklore italiano alle percussioni africane. Allora questa instabilità si manifestava con una certa indifferenza rispetto al suono storico, classico. Ero attratto da linguaggi musicali diversi, anche di altre culture, ma non volevo buttare a mare millenni di pensiero occidentale, volevo usare la nostra specificità e anche una concezione circolare del tempo, che non è soltanto africana ma anche nostra. La mia ambizione era far scoprire come ci fossero forti elementi di unità tra culture diverse e anche tra periodi storici diversi, dimensioni che coesistono dentro di noi, uomini occidentali. Io poi ho sempre avuto sostanzialmente due lati, uno speculativo, un altro invece legato a una nuova idea di ritmo e influenzato dalla musica etnica. *Mambo* (1987), un pezzo per me importante, e anche molto difficile da suonare, è un esempio di dove mi interessava arrivare: volevo ritrovare questa pulsione primigenia, che secondo me sta dentro tutti noi, e rimetterla poi in gioco in qualche modo, ma non in maniera eclettica e superficiale. Insomma, la prima idea è stata quella di ricostruire, come in laboratorio, una narrazione lineare, di rimettere le cose in fila, come ho fatto appunto in *Plot in fiction*. Poi ho cominciato a distruggere questa linearità, come nel *Quartetto n. 3* (1993), che è tutto un gioco di specchi, va continuamente avanti e indietro. E questo per quanto riguarda la forma. Ma ho voluto intaccare anche altri aspetti, fare esplodere i parametri, soprattutto quando sono entrato in contatto prima con Donatoni poi con Ferneyhough: così è nato *Riti neurali* (1991).

Ma non ti sei accontentato neanche di questo. Il tuo percorso di ricerca recente ti ha spinto a cercare nuove forme di instabilità quasi molecolare, ad esempio nel rapporto tra suono e rumore.

Il problema era a un certo punto il suono "storico": un suono troppo connotato dal punto di vista della stabilità, e troppo stabilmente connesso con una visione borghese, che guardava alla musica dell'Ottocento, oppure alle colonne sonore del cinema. All'inizio non me ne preoccupavo, perché ritenevo che fosse più importante la struttura, che queste cose trovassero una loro giustificazione all'interno di un pensiero più ampio. Poi mi sono accorto che più ascoltavo questo suono, più mi dava fastidio. E su questo devo anche dire che sono grato a Lachenmann. L'idea di instabilità del suono, del quoziente di rumore nel suono, era un discorso che mi faceva anche Berio, che però non lo aveva mai sviluppato fino in fondo. In sé, usare effetti rumoristici non vuol dire niente: è il quoziente di instabilità che c'è nella materia che conta, che, a seconda della temperatura, può generare delle forme, delle figure. Bisogna investigare come questa materia molecolare a un certo punto si aggrega in un modo o nell'altro, fino al punto in cui può arrivare a coagularsi, che può anche coincidere organicamente con un suono capace di rivelare una risonanza storica. È quello che ho fatto ad esempio in *Memoria II* per orchestra (1998), che è come uno studio dove avevo ricostruito due battute della *Sinfonia concertante* di Mozart. Poi anche questo approccio mi ha appassionato sempre di meno. In questo momento, quello che mi interessa molto è come entrare e uscire da questi elementi che hanno un chiaro riferimento semantico, anche se fugace. A mano a mano sto smantellando - però sulla mia pelle, non perché è di moda



Luca Francesconi, Helmut Lachenmann e Johannes Kalitzke, in occasione del concerto dell'Orchestra I Pomeriggi Musicali al Teatro Dal Verme, nel contesto del Festival Milano Musica Helmut Lachenmann, 2011. Foto di Vico Chamla

- l'idea di una memoria semanticamente innocua. Mi sono reso conto che, fino a qualche anno fa, davo ancora troppo per scontato un certo tipo di suono storico, la nota intonata, il sistema temperato. Allora ho studiato molto seriamente la musica di Xenakis, Grisey e Lachenmann, un compositore che ha uno spessore diverso rispetto a tanti altri "rumoristi", è a tutt'altro livello. E ho metabolizzato anche questo tipo di musica. Per non essere schiavo devi continuare a scavare, scavare, scavare, finché non trovi la materia che brucia, il nucleo di tutto, con una forza di gravità spaventosa. Ma per arrivare al punto di fusione della materia, all'*arché*, al seme originale, bisogna fare una fatica pazzesca, un enorme lavoro di scavo per arrivare all'origine.



György Kurtág e Luca Francesconi, in occasione del Leone d'oro alla carriera a Kurtág, alla Biennale Musica di Venezia, 2009.



Luca Francesconi e Wolfgang Rihm, in occasione del Leone d'oro alla carriera a Rihm, alla Biennale Musica di Venezia, 2010.

L'idea di questo suono originale, archetipico, sembra riportare all'idea di un materiale primigenio.

Sono un assiduo lettore di Giorgio Agamben, che, citando Walter Benjamin, parla della "vita del materiale", cioè di un metodo di lavoro che ha una prima fase di ricerca e una seconda di stesura/costruzione. La vita del materiale è appunto la ricerca nel profondo e nel dettaglio della materia, mirata a portarne in superficie le interne connessioni, rintracciarne l'interno legame. Scrive Agamben: "Più che una costruzione dell'autore, è un'apparenza che vi sia stata una costruzione *a priori* del materiale da parte dell'autore, ma in realtà quasi non si distingue il punto esatto dove il reticolo della costruzione viene a tagliare il materiale che sembra già contenere e muoversi da se stesso. L'adesso della conoscibilità attraverso l'indice storico delle immagini, *l'ora* come momento presente: in questo *ora* la verità è carica di tempo fino a scoppiare. Immagine è ciò in cui quello che è stato, il passato, si unisce fulmineamente all'adesso in una costellazione. Cioè, il passato non è un materiale inerte, lo studio non serve a niente se non coglie *l'ora* della conoscibilità". Agamben fa anche riferimento a Cicerone, al canone della retorica antica, sottolineando come tra *l'inventio*, che è l'idea iniziale, e *l'elocutio* ci sia la fase intermedia della *dispositio*, cioè il modo in cui un autore dispone i suoi materiali, li mette nell'ordine giusto. Ed è proprio questo il lavoro di ricerca più difficile e faticoso, che a volte sembra superfluo, ma che fa la differenza. Agamben cita ancora una frase emblematica di Benjamin (da *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*): "La speculazione può spiccare il suo volo, necessariamente spericolato, con qualche prospettiva di successo solo se, invece di indossare le ali di cera dell'esoterico, cerca la sua sorgente di forza unicamente nella costruzione". È questa la *dispositio*. Però questa costruzione non è imposta dall'autore, ma emerge da linee di sviluppo presenti nel materiale, presenti nella materia stessa, diventa una specie di monade leibniziana. Questo, è in sintesi, quello su cui sto lavorando adesso, convinto che il passato non sia un materiale inerte perché le forme sono già insite nel materiale: ecco perché l'opera è sempre *in progress*, e perché è fondamentale il contatto con la materia.

Prima accennavi alle mode. Come vedi oggi il panorama della musica contemporanea?

È estremamente variegato, non esiste più un'estetica unica cui adeguarsi. Molte vecchie certezze sono saltate e i giovani sono molto disinibiti nell'affrontare il passato o i dogmi. La parte, confesso, un po'

preoccupante è una tendenza al neo-nichilismo che mi spaventa: si va dal grado zero dei Trapper, musica priva di qualsiasi articolazione, con testi che vorrebbero essere forse di denuncia ma sono un profluvio di parolacce, all'altro estremo, un neo-concettualismo, un neo-decostruttivismo che a me sembra essere nient'altro che l'eredità, ancora una volta colpevolizzante, delle vecchie avanguardie. Il loro è un atteggiamento di disincanto, di cinismo totale, è assenza di bisogno di costruire, di dire una parola. Non riesco a cogliere una visione che non sia una sorta di rinuncia o di vittimismo. Finisce che i loro tentativi musicali in realtà distruggono il pensiero alternativo, invece di crearlo. E così non disturbano il potere, perché smuovono così poco le acque che non vale neanche la pena di censurarli. È l'onda lunga della vecchia scuola di Darmstadt (creata dagli americani con i soldi del piano Marshall), della *Negative Musik*, che si è dimostrata molto più forte di quanto immaginassi. E non vorrei che le giovani generazioni si dimostrassero troppo fragili, vessate dalla vecchia cultura ancora più di noi: perché noi abbiamo dovuto sostenere il peso soffocante della generazione che ci ha preceduto, che ha avuto posizioni di potere estreme, che tendeva a schiacciarci. E gli esegeti erano ancora più assatanati e cattivi di loro. Per me è stata durissima, soprattutto da giovane: non avendo mai seguito dei gruppi di potere, o dei clan, sono sempre stato una specie di mosca bianca (o una pecora nera, o una primula rossa). Ma d'altra parte questo mi ha permesso di fare tutti gli errori che volevo, senza dover rendere conto a nessuno, e di guadagnarli sul campo un po' di galloni. Così penso adesso di godere di un po' di rispetto in tutto il mondo.



Luca Francesconi a Tanglewood (USA) nel 1982.

Ma il panorama attuale non si esaurisce con la musica concettuale.

No, fortunatamente. Soprattutto i giovanissimi stanno elaborando, secondo me, un pensiero autenticamente libero, filtrando ciò che serve del passato e facendone tesoro. Auguro loro di tenere duro. La parte invece di deriva neo-concettuale non è molto diversa da tutto l'universo neo-tonale, o accademico: usano in realtà scarti di qualcosa che c'è già stato, come direbbe l'antropologo e filosofo francese Marc Augé, sono macerie non biodegradabili. È una strana forma di perversione necrofila praticata da centinaia di giovani compositori che non studiano, non imparano, copiano. È una specie di gioco di società, un vezzo a uso e consumo di poche persone nel mondo, e perfettamente organico a un sistema che vuole gente incapace di pensare cose diverse. Tutto questo neo-post-lachenmannismo si può forse riassumere semplicemente in una dichiarazione ufficiale di impotenza. Io piuttosto sbaglio, però sono vivo e vegeto, non sono ancora morto...

Chi si salva in questo panorama?

Diciamo che è difficile – come lo è sempre stato, del resto – trovare qualcuno che rischi qualcosa. Allora viva George Aperghis, con la sua follia: fa delle cose che sono al limite, ma almeno c'è dell'umanità, c'è della vita di dentro. Molto bravi sono anche Rebecca Saunders e Simon Steen-Andersen – anche se mi pare che abbia un po' perso la bussola. Ma, a mio avviso, il più interessante che c'è in questo momento sulla scena internazionale è Ondřej Adámek, che secondo me ha dovuto accreditarsi presso la sua generazione come rumorista, però ha tutt'altro spessore e tutt'altra intenzione, ed è l'unico che sa contestualizzare il rumore in una visione più ampia. È uno vivo, che ha talento, tra i più musicali in circolazione.

Ora lasci l'Accademia di Malmö, dove hai insegnato per sedici anni, e prima per vent'anni hai insegnato in Conservatorio. Come giudichi le nuove generazioni dalla prospettiva del docente?

Purtroppo ci sono adesso degli studenti, ovunque nel mondo, che sono nati alla fine degli anni Ottanta ma credono che la storia sia iniziata il giorno della loro nascita. Io ho sempre insistito sull'importanza della storia: ho sempre detto ai miei studenti che analizzare pezzi del passato non è fare l'analisi sui cadaveri, ma imparare da gente che ne sapeva molto. C'è un enorme gap culturale, che è pericolosamente aumentato negli ultimi tempi, fra l'ultima generazione e la storia, la conoscenza, la cultura. La sentono come un peso, il che rivela, paradossalmente, la loro dipendenza da essa.

Hai spesso affermato di voler fondere, nella tua musica, la complessità con il potere di seduzione. Ma che cosa vuol dire seduzione?

La seduzione parte dalla capacità di aprirsi allo stupore, alla sospensione di un inquadramento che è tipico di questo sistema iper-razionale, che tende a ridurre il mondo alla sua descrizione, come fosse un mondo fotocopia, di secondo grado, che è quello che stiamo vivendo, il mondo di internet, dei social. Questo non ha niente a che vedere con la seduzione. Il disincanto generale che c'è in questo momento è cinico, nichilista, totalmente passivo e acritico. Coleridge diceva che per capire la poesia era necessaria la "*suspension of disbelief*", come una sospensione temporanea delle rigidità razionali, che ti apre sorgenti di creatività, di spiritualità, di immaginazione, di gioco, che sono totalmente atrofizzate nell'uomo moderno, o sono state ridotte a merce. Questa è la ragione per cui i ragazzi di oggi fanno fatica a inventare, sono paralizzati, hanno forse perso una forma autentica di fisicità. Chattano. La "*suspension of disbelief*" necessita di coraggio, è una condizione dell'animo che apre invece le porte a tutto ciò che riguarda la sfera emotiva: l'amore, gli affetti, l'eccitazione, la malinconia, il pianto, il lutto. E io devo regalare tutto questo alle canzoni di Sanremo? Perché nella musica "alta" non si fa? Mi rifiuto. Se voglio fare un pezzo in cui mi viene da piangere, lo faccio, perché evidentemente lì ho toccato delle corde profonde. Anche con la materia sonora allo stato puro lo puoi fare, mica devi per forza usare accordi di do minore.

Tu critichi aspramente il sistema, ma poi ricevi commissioni dai grandi teatri e dalle grandi orchestre. Non ti sembra una contraddizione?

Prima di tutto anche nelle istituzioni contano le persone. I teatri, le orchestre non sono muri intonacati, ma sono fatti di persone che sono spesso straordinarie. Ne ho conosciute moltissime, con cui ho avuto la fortuna di condividere avventure emozionanti. D'altra parte, siamo integrati in un mondo complesso. Viviamo essenzialmente in un sistema monoteistico, dittatoriale, basato sul profitto. La cosiddetta globalizzazione è un sistema che cerca di imporre a livello mondiale un'unica visione della vita, e anche dei valori esistenziali. Tutto si basa su una manipolazione globale che trasforma gli uomini in schiavi, ne influenza pesantemente il pensiero e le scelte, crea una gabbia all'interno della quale ci dà una falsa libertà, ci dà l'illusione di essere liberi. C'è una grande miopia, assurda. Siamo in una parabola discendente della nostra civiltà, di fronte alla crisi globale di un sistema, alla caduta di un impero. In questa dittatura capitalistica non c'è altra etica, altro

valore fondante che non siano i soldi. Dovrebbe esserci una minoranza, esigua, di intellettuali capaci di avere un pensiero alternativo, di rispondere in un altro modo, di resistere. E resistere vuol dire prendersi la responsabilità di sbagliare, di offrire un'ipotesi di esistenza, di senso, di ricostituire una parola, di prendersi dei rischi e la responsabilità di andare contro il potere: perché il potere sostanzialmente vuole uniformare i cervelli, disconnettere le teste dai corpi. La sfida allora sta nell'affrontare le situazioni difficili, dove devi rendere conto di quello che fai e devi prenderti il rischio di dire delle cose, di incidere sulla percezione della gente. Prendersi dei rischi significa andare nell'arena, in mezzo ai leoni, con i gladiatori, dove c'è il mondo vero. E lì scopri di non essere solo; ci sono molti altri che danno l'anima per far funzionare le cose bene. D'altronde, se esistono teatri e orchestre che sono finanziati dagli Stati e che ti commissionano un lavoro, lo fai, se hai il coraggio. Io non ho mai chinato la testa per compiacere nessuno. Dietro i miei pezzi c'è sempre un'enorme quantità di ricerca, una ricerca linguistica, la ricerca di un nuovo patto narrativo. Bisogna avere il coraggio di scendere nella fossa dei leoni, e lì dire delle cose scomode. L'opera *Trompe-la-Mort* (2017) è stato un tentativo di creare un patto narrativo. Ho fatto un'operazione quasi suicida: prendere Balzac, ridurre a libretto tremila pagine e portarlo all'Opéra Garnier, nel centro di Parigi, creando un percorso polifonico su cinque livelli. È andata bene, l'opera ha avuto un grande successo ed è stata apprezzata da un pubblico estremamente eterogeneo, pur essendo comunque difficile. Insomma, se ricevo una telefonata dalla Scala che mi commissiona un'opera (*Quartett*, 2011), ho due possibilità: o dire di no, perché l'opera è una cosa borghese e non lo faccio; oppure dire di sì, perché amo le sfide. Ed è quello che ho fatto. Peraltro, io non sono mai stato un melomane. Ma in questo momento, in cui si parla tanto di multimedialità, non si può negare che l'opera sia ancora la macchina multimediale più potente, capace di mettere in campo testo, musica, teatro, azione, luci, regia, coro, orchestra, solisti, elettronica, con tanti professionisti d'eccezione. E poi c'è anche il discorso sulla forma, su un nuovo tipo di narrazione, non lineare, o polilineare: credo molto che oggi questa sia la vera ricerca. E qual è l'istituzione, il luogo che ha queste risorse, le persone e i mezzi per realizzare tutto questo? Il teatro d'opera. E tu puoi provare a cambiare, a fare qualcosa di nuovo. Ma solo se hai coraggio, perché nessuno ti garantisce che "vincerai". Io ero terrorizzato dal pensiero di poter fallire. All'inizio *Quartett* era nato come un progetto sperimentale che avevo ideato per l'IRCAM, con una sola interprete (Barbara Hannigan) e l'Asko Ensemble. Era tutto basato su sensori, con una scenografia di sole luci. Quando Lissner ha saputo di questo progetto, mi ha detto: ma facciamo *Quartett* alla Scala. Subito



ho pensato: ma è una follia! Un'opera? Qui ci vorranno gli elefanti e le piramidi! Poi ci ho ripensato, ho rischiato, e *Quartett* ha funzionato. C'è sempre un quoziente di rischio: anche per la nuova opera che sto scrivendo per Monaco, *Timone di Atene*, da Shakespeare (che andrà in scena nel novembre del 2020), sto facendo un altro grosso cambio di marcia, sto cercando un ennesimo punto di evoluzione fra suono e rumore, fra semantizzazione e astrazione.

Però non c'è solo l'opera, ci sono anche altri campi di ricerca. E ci sono i festival di musica contemporanea.

Certo. Se mi telefona Christine Fischer e mi propone una commissione per il Festival Eclat di Stoccarda, e ho a disposizione i Neue Vocalsolisten, quella è l'occasione per un altro tipo di sperimentazione: posso indagare i confini tra senso e non senso, tra il fonema e la ricostruzione del significato. Così è nato *Herzstück* (2012), basato sull'omonimo minidramma di Heiner Müller, e solo loro potevano farlo. Poi il pubblico è aperto e curioso. È nel ristretto ambito della cosiddetta musica contemporanea che bisognerebbe aprire le finestre e cambiare un po' l'aria. Spesso in quei circoli il problema può essere l'impiego di tic e cliché abusati e "confortevoli": un vecchio tentativo di utilizzare l'ideologia per inibire la libera percezione da parte del pubblico prima ancora che vada ad ascoltare qualcosa. Ma invece è più proficuo pensare alla ricchezza del mondo e a quello che si può fare! Ci sono veramente tanti ambiti interessantissimi ancora da esplorare: per esempio i confini tra i parametri, dove il timbro diventa armonia, e dove puoi percepire una quantità di eventi come un'unica forma; oppure come ricostruire un patto narrativo. E naturalmente il rapporto con il testo, la potenza dell'universo semantico, la parola che va dal rumore al fonema, alla sillaba, alla frase. In *Herzstück* ho seguito il percorso contrario: prima faccio capire il testo, poi comincio a ricostruirne le tante possibilità di senso, fino ad arrivare al suono puro, a una ipotetica *arché*, segno originario della significazione. E a quel punto gli interpreti si rivolgono verso la donna, come se lei avesse una pietra nel cuore, e sembra che le aprano il cuore, le estirpino questa pietra immaginaria, che poi lanciano in aria. Per me quello resta uno dei pezzi più importanti che io abbia scritto, perché è un buon esempio dell'uso dell'instabilità, in tutti sensi, dal punto di vista del suono, del senso, del ritmo.



Foto di Philippe Stirnweiss

## SPIRITI LIBERI

### Riflessioni di Luca Francesconi

Luca Francesconi  
1988

#### **MIDI, il ruggito del topo**

La tecnologia è un'arma a doppio taglio.

Come impugnare quest'arma è probabilmente il problema centrale del nostro futuro: e l'impostazione di base, i fondamenti concettuali di questo rapporto si giocano ora.

Voglio dire che il momento in cui viviamo è estremamente delicato e abbiamo enormi responsabilità.

Proprio noi, oggi, abbiamo il compito di gettare le basi per un rapporto corretto con questi nuovi mezzi.

Probabilmente la nostra generazione è l'ultima ad aver conosciuto almeno parzialmente un rapporto diretto e incontaminato con la natura, ritmi biologici legati a quelli naturali, cibi non sintetici e forse un rapporto artigianale con il lavoro.

Conosciamo ancora bene, dunque, il passato e la tradizione: cioè i legami, i valori profondi che ci radicano nella storia. E sappiamo riconoscere queste radici nelle grandi culture etniche che ancora sopravvivono, l'Africa e i paesi orientali, e anche nella nostra tradizione popolare. Dall'altro lato però siamo già totalmente immersi nella tecnologia e ne capiamo le possibilità e i rischi, o perlomeno me lo auguro.

Abbiamo subito in pieno la più forte accelerazione di ritmi biologici nella storia dell'uomo dagli anni Cinquanta a oggi, e percepiamo violentemente, in modo anche fisico, l'allontanamento dalla natura; e – quel che è peggio – il graduale affermarsi di un atteggiamento di prevaricazione nei suoi confronti. Eppure il nodo è tutto qui. Le arti vivono in pieno questa contraddizione e, come sempre, cercano di anticipare soluzioni, di inventare ipotesi e relazioni. La musica, in particolare, mi sembra straordinariamente coinvolta. L'avvento delle tecnologie digitali e del MIDI, soprattutto, ne sono la dimostrazione. Anche nella musica vi sono due aspetti fondamentali del problema: da un lato, la "grande" tecnologia che fa vera e propria ricerca con mezzi e possibilità, anche economiche, enormi; dall'altro, la micro-tecnologia che nasce come sfruttamento industriale della ricerca "seria", o per meglio dire di piccole particelle, le più innocue, di quest'ultima.

Vi è un aspetto molto interessante di questa situazione: il progresso tecnologico è talmente veloce che, nonostante tutto, anche disponendo di budget ridottissimi è possibile avere accesso a macchine sempre più sofisticate e potenti. Frammenti sempre più consistenti di questo know-how cadono in mezzo a noi sotto forma di prodotti commerciali, nascondendo in realtà gran-

di possibilità. Oggi con qualche milione di lire si può avere facilmente quello che vent'anni fa si otteneva faticosamente con calcolatori da alcuni miliardi. Non c'è musicista, compositore, studente di musica in Europa, America o Giappone in questo momento che non abbia un computer personale con strumenti digitali collegati attraverso il MIDI (Musical Instrument Digital Interface). Si tratta di un fenomeno di proporzioni gigantesche. Questa interfaccia digitale di comunicazione musicale, nata in sordina non più di quattro o cinque anni fa, è diventata uno standard mondiale e si è trasformata, che lo si voglia o no, in un'autentica rivoluzione. Dunque si tratta di un potenziale creativo immenso: tutto sta nel come usarlo. L'importante è sempre utilizzare attivamente la tecnologia e non venirne condizionati.

Insomma, se da un lato la tecnologia di ricerca di altissimo livello è la forma più alta di potere (politico, economico, militare), dall'altro, paradossalmente, può essere ribaltata e diventare uno strumento di liberazione individuale, di creatività.

Ed ecco l'altro nodo fondamentale.

Per poter riuscire in questa direzione vi è una condizione ineliminabile. Proprio in un momento come questo, di grande ricchezza quasi caotica, di stimoli e di slancio verso il futuro, mai come ora è stato importante conoscere profondamente il passato. Il passato è una gigantesca risorsa, una fonte inesauribile di fresche idee; non è un blocco né una paralisi!

Se la nostra grande tradizione di pensiero non riesce a far filtrare il suo testimone carico di valori attraverso il muro economico-tecnologico che ci circonda, le prossime generazioni dimenticheranno tutto. L'arte è reinvenzione continua della memoria collettiva: ma se questo non viene comunicato e capito, cessa la sua funzione. E la memoria collettiva cambia o viene cancellata definitivamente.

Dunque non mitizziamo le macchine; ma non dobbiamo neanche esserne impauriti.

Per arrivare a questo equilibrio bisogna partire dalle idee, dalla musica, e non dai scintillanti gadget tecnologici. La rivoluzione MIDI è una delle possibilità.

Il computer è ormai un elettrodomestico, ed è sostanzialmente stupido. È soltanto molto rapido; uno sciocco velocissimo, come è stato definito. Piccola o grande macchina che sia, solo quello che ci mettiamo dentro conta. Non dobbiamo dimenticarlo.

## Connect

Il secolo che si è ormai concluso è stato un lungo e faticoso percorso di ricerca che attraverso scoperte, rivoluzioni e guerre terribili, ha cercato di assorbire e metabolizzare i presupposti della cultura occidentale - parliamo di cinquemila anni di pensiero e di studio - per rilanciarli in una prospettiva vitale di rapporto con altre culture e di diverse sfide per il terzo millennio: un banco di filtri e utensili mentali per dare conto della complessità che ci circonda. Ma, idealmente, non per sottomettere chi non la pensa come noi, quanto piuttosto per costruire una sorta di dizionario semantico itinerante che lanci dei ponti fra diverse culture.

Si è dolorosamente arrivati alla coscienza di una violenza imperialista implicita nell'attitudine occidentale, che si è posta come unica esistente, monocratica, scrivendo la propria Storia del mondo. La "sindrome di Ulisse" è tipica del nostro modo di pensare: un'attitudine attiva che spesso diventa aggressiva nei confronti della Natura e degli altri, il che ha generato sicuramente una grande potenza analitica e ri-sintetica. Ha generato, fra l'altro, il concetto stesso di scienza e sviluppo della *techné*, dando vita a un'incessante invenzione tecnologica, che ha migliorato incredibilmente la vita dell'uomo; ma ha anche instaurato un sistema di sfruttamento e di consumo, che sta non solo schiacciando i 5/6 della popolazione mondiale, ma anche portando alla possibile distruzione del pianeta Terra.

Ma il profitto in sé non può essere l'unico motore di una civiltà. In questa folle corsa a occhi bendati abbiamo perso molte cose. Relativizzando le conquiste del nostro pensiero e individuandone la specificità si può compiere un passo indietro e fare tesoro di alcune sue caratteristiche uniche; e, al contempo, tentare di eliminare l'*hybris* esiziale, ciò che di arrogante vi era implicito, aprendosi a ciò che si è perso in questa gigantesca "discretizzazione" e formalizzazione del mondo.

Si è perso per esempio un vero rispetto per la Natura. Dovendo e volendo analizzare e quantificare i fenomeni, l'uomo occidentale si è necessariamente posto al di fuori della Natura stessa per poterla osservare, e così ha perso il senso della sua presenza in essa e viceversa.

La drammatica scissione fra testa e corpo che abbiamo sotto gli occhi ogni minuto delle nostre giornate è parte di un'inquietante, intenzionale manipolazione delle masse, che rivela il progetto di chi controlla il potere di ridurre gli umani a mezze donne e mezzi uomini. Solo teste, forze virtuali impotenti, o solo corpi ridotti a statue scolpite, senza vera vita; robot incapaci di elaborare alcun progetto.

## **Nascita di una oralità secondaria?**

Estratto dal Convegno Témenos  
Civica Scuola di Musica Milano, Sezione Contemporanea, 2002

La grande ricerca tecnologica che sta avendo una crescita esponenziale cambia il nostro rapporto con la realtà: nel bene e nel male, come sappiamo. Ancora non è stato fatto un lavoro sufficiente per elaborare utensili culturali in grado di gestire lo shock implicito nel distacco fra energia fisica del corpo e risultato. Il gap è sempre più grande. Immaginate di comporre un numero telefonico e di parlare con la Cina, o di trasferire migliaia di fotografie da un continente all'altro in pochi secondi. Oppure il dito di un pilota da caccia, che con un piccolo gesto su un pulsante lancia un razzo letale su un villaggio iracheno.

Però ho pensato che ci sono anche molti aspetti positivi che andrebbero analizzati. Un fenomeno interessante che si sta verificando è una sorta di fallout positivo dell'alta ricerca, che sappiamo essere soprattutto militare e medica. Le enormi cifre impiegate devono essere in qualche modo recuperate riciclando le tecnologie nel mercato. Per assurdo, ci troviamo ad avere fra le mani, in un semplice laptop personale da poche centinaia di euro, una potenza di calcolo superiore a un mini Cray della NASA di soli dieci anni fa. Questo ha un potenziale rivoluzionario, come si può capire. Si tratta di saperlo usare.

Bene, questo è avvenuto anche nella musica.

Ora, e sempre più, chiunque può comporre direttamente il suono e organizzarlo a casa propria. Anche ragazzi giovanissimi con pochi mezzi possono assemblare uno studio personale potente. Se usato con indipendenza creativa, questo è un metodo per reimpossessarsi della composizione. Senza neppure aver studiato musica, spesso si producono enormi quantità di pezzi musicali. Certo, molti sono commerciali, ma altri sono molto sperimentali e piuttosto fuori dagli schemi.

Lo stesso uso dei campionamenti crea una sorta di riciclo continuo dei materiali della realtà, musicale e non, che dà vita a un inedito suono su livelli annidati, dove l'idea stessa di Storia viene messa in discussione.

Ecco che il rapporto con la scrittura - tradizione occidentale di analisi e ri-sintesi del pensiero - si fa contraddittorio. O viene eliminato del tutto.

I computer permettono di mettere direttamente le mani nella materia senza prevenzioni di tipo intellettuale. Questo crea un rapporto basato sull'istinto e su una sorta di oralità, che definirei secondaria, perché si nutre di materia di secondo e terzo grado - o addirittura di scarto - già presente nel contesto della saturazione telematica che ci circonda. Questa prassi può arricchire di nuova freschezza il linguaggio. Tutto da verificare, naturalmente. Viceversa, nella scrittura - il testo, la notazione - abbiamo il tradizionale comportamento che invece ricostruisce da zero un edificio articolato che produce senso. Nella composizione scritta, si parte possibilmente da linee

di forza o energie “pure”, cioè il più possibile de-semantizzate, che servono proprio per costruire, con un rapporto relazionale, un edificio articolato che produca senso.

Questo è una prassi che ha bisogno di un controllo ben diverso, che necessita di una scrittura. Qui il discorso del controllo evidentemente parte fin dalle minime particelle e arriva alla forma globale. È un tipo di atteggiamento analitico-sintetico, tipicamente occidentale, che si prende le sue responsabilità e rinnova il concetto di autore, là dove i media spingono verso una concezione parcellizzata dell'identità creativa. Io trovo che entrambi gli atteggiamenti non siano sostenibili autonomamente: sono due nature che tutti ci portiamo dentro e che in qualche modo devono trovare il sistema per comunicare.

Il secondo elemento di discussione e anche di disagio che emerge è più legato alla materia in sé, ed è quello sul tempo. Per citare un compositore recentemente celebrato in questa istituzione, Gérard Grisey, individuiamo due visioni del tempo dal punto di vista compositivo. Una è parte di un processo di tipo teorico, in cui si può organizzare uno “scheletro” del tempo, che è molto più legato a una percezione cronologica o cronometrica. È uno scheletro che noi possiamo progettare componendo, anche operando distorsioni, ma ne descriviamo comunque una curva, un disegno *a priori*, uno scheletro, come dice Grisey. La parte più interessante è tuttavia quella che egli chiama la “carne” del tempo, e cioè la consapevolezza fondamentale che definisce un musicista e un non musicista, o un musicista buono e uno mediocre. Cioè, che cosa ci metti in questo tempo?

Allora la costruzione “logica”, che sarebbe questo scheletro, è del tutto teorica, nel senso che la sua percezione può essere modificata a seconda della densità e della distribuzione di densità qualitative che noi operiamo come compositori. In altre parole, è più con la differenza fra due eventi A e B che si crea la velocità del tempo, che non attraverso una scansione cronometrica. Questo i musicisti lo sanno bene. Dunque il tempo diventa una sorta di gomma, che noi possiamo tirare o comprimere a seconda di questa distribuzione di qualità; possiamo persino far convivere più tempi in parallelo. Bach era un maestro in questa tecnica, e anche Mahler. Non è una caratteristica unica della “complicata” musica contemporanea.

Portando all'estremo questo discorso, una delle cose che emerge ulteriormente è che la concezione stessa della fruizione musicale è legata a schemi vecchissimi, in cui si presupponeva una dimensione obbligata di spazio-tempo, unidirezionale, monodica, che è quella orizzontale. Voi siete seduti lì, noi stiamo qui e facciamo il nostro spettacolo, che ha una durata precisa, un inizio e una fine. Si rimanda a un mito di cui si sono perse le

tracce ed è rimasto solamente un rito, parzialmente svuotato – e questo non riguarda soltanto la musica colta, perché abbiamo lo stesso problema con la musica pop. Questa dimensione orizzontale non basta più, a fronte di stimoli molto diversi, ma anche di una percezione della realtà molto diversa. La necessità di una fruizione diversa, plurisensoriale, dell'evento estetico è una necessità che viene dall'interno, non dall'esterno. Infatti ho parlato di tempo, di distribuzione di densità qualitative nel tempo, che potrebbe essere la definizione della musica. Siamo partiti da questo tipo di riflessioni per arrivare a mettere in luce nuove esigenze. Noi non ci riconosciamo più in questo tipo di fruizione musicale, né in quest'altra: da una parte, un'accademia post-avanguardistica che attiva formule ormai manieristiche completamente autoreferenziali, che si chiama *musica contemporanea* (ma io non vorrei usare più questo termine, perché ormai è quasi un insulto); dall'altra parte abbiamo compositori che speculano su una specie di teoria degli affetti da scimmietta ammaestrata, che sono quattro accordi tonali e tre ritmi regolari – insomma da spot pubblicitario. In questo caso si preferiscono gli originali come Mozart o Verdi. Questi due atteggiamenti sono entrambi accademici, perché non tengono conto delle necessità espressive reali. La tecnica è soltanto ripetizione di formule, mentre la creazione da sempre costruisce da sé la sintassi. Anche il discorso sulla complessità è un falso problema, perché tutto quello che è articolato, cioè ha delle articolazioni e relazioni ricche al suo interno, è complesso. Non ha nessun senso contrapporre un unisono di due flauti nel registro grave o un tutti orchestrale di duecento strumenti a tre effe (fortissimo). Uno è più complesso dell'altro? Non credo. È sempre un problema qualitativo, non quantitativo.

Questo ha dato come risultato – e qui arrivo alla concretezza dell'animale empirico musicale – un evento messo in piedi da AGON e Interzone. AGON esiste da dodici anni, è un centro di ricerca e produzione di Milano, che come emanazione e integrazione ha dato luogo a un nuovo gruppo di compositori e a un ensemble elettrico, dove si cerca di sviluppare un nuovo rapporto con gli esecutori e gli strumentisti, per coinvolgerli di più con l'interpretazione e gli strumenti informatici. Insieme a Interzone, AGON ha lanciato anche un altro progetto che si chiama *Ars Magnetica*, che potremmo definire un ambiente di composizione ed esecuzione interattiva in tempo reale software e hardware. Insieme, questi due progetti hanno dato vita a *Exit*, che è un grande evento che abbiamo creato lo scorso 31 ottobre. È durato dalle 7 di sera alle 3 del mattino senza soluzione di continuità e prevedeva tutta una serie di dimensioni percettive, e anche di fruizioni diverse. Un'apertura totale dei limiti: non c'era nessuna sedia e nessuna dimensione orizzontale, ma l'idea era piuttosto quella del museo di arte moderna, dove anche



Nascita di AGON, 1990.  
Pietro Pirelli, Luca Francesconi,  
Hubert Westkemper, Azio Corghi,  
Michele Tadini, Mauro Bonifacio.



il concerto è una scultura. C'erano anche pezzi suonati con un ensemble in diretta, però anche questo emergeva come se fosse una scultura, così come emergevano delle *composActions*, cioè vere e proprie composizioni interattive con il pubblico, fatte con i computer; e anche interazioni individuali tête-à-tête con le macchine, nonché installazioni audio e video disseminate dappertutto. L'idea era quella di creare tensioni diverse, cioè di ridisegnare anche la percezione del concerto all'interno di un ventaglio di possibilità percettive. Ogni persona poteva costruirsi la serata à la carte e ognuno ha vissuto una serata diversa. È stato un rischio, ma ha avuto un riscontro straordinario, con 1.500 persone. Per noi è stato scioccante, abituati a considerare un successo della musica contemporanea se sono presenti 150 spettatori. In quel caso, il discorso della musica contemporanea con le virgolette non esisteva più: c'erano eventi percettivi di diverso spessore e il pubblico era un pubblico curioso, ma non di addetti ai lavori. C'era un'atmosfera di allegria nella possibilità di interazione ed esplorazione. Questo ci è servito a capire che non è assolutamente vero che la gente non ha voglia di ascoltare e di impegnarsi. Il problema è che si deve costruire un contesto, un tipo di interazione psicologica diversa: e infatti il pubblico presente ha anche ascoltato pezzi tradizionali di contemporanea, "come se fosse musica vera". Era veramente interessato a quello che avveniva sul palcoscenico, che però era una scultura fra le altre all'interno di una modularità dello spazio e del tempo, che erano componibili. Senza niente togliere allo spessore sintattico e semantico della tradizione occidentale, direi che è il caso di utilizzarlo in senso espressivo. La cosa che vorrei sottolineare è che questo non ha coinciso con una depauperazione della concentrazione e del livello della fruizione. Anzi, anche i pezzi di grande complessità hanno trovato un pubblico spontaneo e c'è stata una rinnovata attenzione all'esperienza estetica. Questo per me è stato un grosso risultato.

## **"Ohimè, che odo?" (Monteverdi, *Orfeo*)**

Prendendo spunto ancora una volta dall'approccio analitico gestaltico di Paul Klee: esistono effettivamente delle costanti percettive che sottendono all'edificio emotivo e significativo dell'uomo?

La domanda torna prepotentemente alla luce ora, in una fase particolarmente confusa della vicenda umana.

Stiamo subendo una reale mutazione?

Esiste ancora un quadro di riferimento percettivo che non sia mera attivazione di *Affekten* epidermici da scimmietta ammaestrata per spot televisivi, ma scambio profondo fra corpo e intelligenza?

Qualcuno è ancora in grado di nominare la parola "qualità"? Anche solo rispetto all'inanellarsi di molecole o di fotoni in semplici figure primarie, ritmiche e spaziali.

L'accelerazione spaventosa cui siamo sottoposti e dunque la soffocante saturazione delle informazioni intorno a noi stanno realmente cambiando le nostre coordinate di riferimento, non solo spazio-temporali, ma conseguentemente anche culturali?

È possibile aggiornare gli strumenti antichi del pensiero, perché rendano conto di questa situazione e soprattutto tornino a essere comprensibili, utilizzabili ed efficaci?

Questa mutazione genera un cambiamento nelle mappe e dunque un pensiero alternativo. O semplicemente tende a inibirlo *tout court*?

È la resa al vuoto, al *nihil*? O alla sottocultura commerciale, fatta solo per vendere?

C'è qualcosa che si possa SENTIRE davvero?

Siamo capaci di stabilire di volta in volta che cosa CONTA davvero in ciò che udiamo e vediamo?

Il nostro apparato percettivo ed emozionale è ridotto ad un riflesso pavloviano per rispondere a stimoli commerciali oppure, per dirla con Aristotele, "non è con gli occhi che vediamo di vedere"?

E la musica, la più grande astrazione, proprio per questo sempre alla ricerca di una architettura solida eppure inafferrabile, è destinata anch'essa a piegarsi definitivamente alla moneta corrente della morale tautologica del profitto?

Siamo ancora capaci di metterci IN ASCOLTO?

Siamo ancora capaci di pensare?

"Ohimè, che odo?"

Come non affondare in questo magma di informazioni per lo più ridondanti e inutili? Un magma grigio, gonfio all'inverosimile e completamente saturo che ci circonda da ogni lato.

Per continuare a capire e difendersi bisogna costruire banchi di filtri culturali sempre più potenti. Ma è forse troppo lungo e gravoso questo compito, per i giovani?

Tutto sembra uguale a tutto.

Le differenze sono azzerate, le idee e le aspirazioni originali, compresse e normalizzate.

La qualità della nostra percezione è completamente perduta in questa quantità assordante?

La scrittura ha da molto tempo fornito il luogo fisico per la riflessione e la trasmissione del pensiero; nella tradizione occidentale si sono anche elaborate delle lingue scritte per tradurre e fissare l'intuizione estetica.

Ora, a fronte di questa realtà di secondo grado che si è sovrapposta totalmente alla prima, il paesaggio percettivo è mutato, in primo luogo per le ultime generazioni che mancano di confronti con il passato.

Qualcuno fra i più giovani cerca di reagire a questa aggressione in modo istintivo, quasi per legittima difesa, e ingaggia una sorta di "corpo a corpo" con la materia soverchiante e indefinita. Rinunciano così a costruire da zero un edificio significante, servendosi del testo; ma cercano di manipolare direttamente ed empiricamente questo muro di rumore, un magma incandescente, con l'ausilio di tecnologie a basso costo, le stesse che hanno "dovuto" comprare negli ipermercati. Una forma di "oralità secondaria".

Una lotta impari? Sì, ma ha la forza della lotta per la sopravvivenza. Bisogna osservarla con attenzione.

Proviamo a creare un po' di spazio, una piccola zona di silenzio intorno a un evento, un suono, un segno, un'idea, una persona.

Isoliamolo da questo folle rumore.

E parliamone, ascoltiamolo, lasciamolo risuonare dentro e fuori di noi.

*Études* percettive.

Grisey condivise allora pienamente il pensiero di Dufourt, il quale lamentava una lacerazione generata da una musica occidentale che "ripudia un passato millenario che giace sulla continuità del gesto vocale, sull'infinita varietà delle sue inflessioni, dei suoi melismi, delle sue ricercatezze".

LUCA FRANCESCONI

## Façade

La nostra vita di tutti i giorni è come una immensa scenografia, una facciata dipinta come certi *trompe-l'œil*, sulla quale noi riconosciamo le figure, i gesti, le forme del ritmo e dello spazio: punti di riferimento che tranquillizzano la percezione della realtà. Il rassicurante ticchettio dell'orologio è un semplice esempio della rappresentazione formalizzata, utile quanto arbitraria, di un processo inafferrabile come il Tempo.

La realtà dipinta su questa *façade* è ricca, multiforme e colorata. Ma oltre quella tela che succede?

Questo gioco di forme, un "Lego" esistenziale che noi chiamiamo realtà, da che cosa è generato?

È forse la pellicola, il contorno superficiale di una massa di energie in movimento; forme che, per un soffio sospese nel movimento, noi amiamo considerare stabili e ordinate con lo scopo di dare una misura, un *logos* alla complessità schiacciante del mondo?

La musica è una delle metafore più perfette di questa condizione: "È una matrice di idee, di azioni energetiche, di processi mentali, riflessi a loro volta della realtà fisica che ci ha creati" (Xenakis, 1958).

Immaginiamo una "botola del meraviglioso", un misterioso pertugio da cui emerge la vita "vera" delle cose.

E restiamo su Xenakis. Naturalmente egli non è così *naïf* da pensare che la totalità dell'esperienza percettiva dell'uomo si possa esaurire in semplici formule, ma accetta il rischio enorme di farsi guidare da principi costruttivi totalmente estranei alla tradizione musicale pur di mandare in frantumi i cliché da cui perfino l'avanguardia post-seriale deriva. E la violenza delle polemiche che l'hanno contrapposto alla scuola di Darmstadt testimonia di un pensiero assolutamente autonomo.

Il meraviglioso cui Xenakis attinge è fatto di masse, grumi, flussi. Nella geometria semplice delle nostre convenzioni, nelle strutture che suddividono i nostri spazi e tempi quotidiani, Xenakis trova sempre un interstizio attraverso il quale fare leva: sposta un mattone, apre una finestra, cambia la visuale di ciò che sembra luogo comune acquisito.

Dietro l'innocua botola si apre il meraviglioso spettacolo della Natura allo stato incandescente, liquido, gassoso, molecolare; per quel che riguarda l'uomo in Occidente, in un certo senso "pre-verbale". O post-verbale.

L'esplosione di forze è terribile e stupefacente a un tempo: incantatoria come la vista di un uragano o di un'eruzione vulcanica.

Forse l'unica possibile definizione della bellezza è ciò che rivela epifanicamente la terribilità atroce, le dimensioni inarrivabili e la potenza incantatoria dell'esistenza. Da questo dualismo nasce il fascino della perfezione della Natura. Un vulcano o una tempesta sono terrificanti, ma ci incantano con lo stupendo spettacolo della loro potenza infinitamente più grande, irriducibile alla fragilità del singolo uomo.

Spesso, ascoltando un pezzo di Xenakis si ha la sensazione di assistere a uno scontro simile, di energie pure.

La musica è fatta anche di questo, non c'è dubbio.



Foto di Philippe Stirnweiss

Numerosi altri testi di Luca Francesconi sono disponibili su:  
<https://lucafrancesconi.com/ideas-inspirations/>

---

Non esiste un tempo - ma infinite stratificazioni simultanee di flussi temporali gettati in avanti o in molte altre direzioni, velocissimi o sospesi.

Anche il passato si concentra tutto in un presente mobile che racchiude il futuro.

"In my end is my beginning."  
(T. S. Eliot)

LUCA FRANCESCONI

---

spazio 2000

ACT II



Page 15

Page 15 of 21

⋮

T.H. inizio e ACT 1 =

UTOPIA FUSIONALE

Nostalgia del Paradiso  
(Tirua)

• Uadre di Union.

Nostalgia (dell'utro) e hypnos  
stupito - vuoto di tristezza

PARADISI = superficie

Page 16

Page 16 of 21

⋮

Primo al punto di influenza



Page 19

Page 19 of 21

⋮



Page 20

Page 20 of 21

⋮

# Programma generale

## Teatro alla Scala

Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"

mercoledì 25 settembre 2019  
ore 18

### "Prima delle Prime"

*Quartett*

Gianluigi Mattiotti, "La coppia nel bunker: gioco di specchi e sdoppiamenti"  
con la partecipazione di Luca Francesconi  
(con ascolti e video)

in collaborazione con  
Amici della Scala

Ingresso libero fino a esaurimento posti

Testi da pagina 59

## Teatro alla Scala

Anteprima giovani - 2 ottobre 2019  
5, 11, 14, 17, 19 e 22 ottobre 2019  
ore 20

### Luca Francesconi

*Quartett*

**Orchestra del Teatro alla Scala**  
**Maxime Pascal** direttore  
**Àlex Ollé - La Fura dels Baus** regia  
regia ripresa da **Patrizia Frini**  
**Lluc Castells** scene  
**Alfons Flores** costumi  
**Marco Filibeck** luci  
**Franc Aleu** video

### Interpreti

*Marquise de Merteuil* Allison Cook  
*Vicomte de Valmont* Robin Adams

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

Produzione Teatro alla Scala  
Editore Casa Ricordi, Milano

### Biglietti

da € 11 a € 180 (più prevendita)  
Anteprima Under 30 del 2 ottobre €20  
ScalAperta del 22 ottobre da € 5,50 a € 90 (più prevendita)

Testi da pagina 59



## Auditorium di Milano

giovedì 3 ottobre 2019 - ore 20.30

domenica 6 ottobre 2019 - ore 16

Inaugurazione della Stagione Sinfonica 2019/2020

### Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi

**Michele Gamba** direttore

**Juliet Fraser** soprano

**Martin Hässler** baritono

**Jay Campbell** violoncello

**Michele Tadini** regia del suono

**Massimo Marchi** regia del suono

**Gustav Mahler** (1860-1911)

*Blumine* (1888/1893) – 7'

**Luca Francesconi** (1956)

*das Ding singt* (2017) – 20'

per violoncello e orchestra

**Prima esecuzione in Italia**

*Etymo II* (1994/2005) – 24'

per soprano, elettronica e grande orchestra

Testi di Charles Baudelaire

**Gustav Mahler**

*Ich bin der Welt abhanden gekommen*

(1901) – 5'

dai *Rückert-Lieder* per voce e orchestra

**Velocità del tempo**

Il concerto del 3 ottobre è preceduto

alle ore 18 da un incontro con

**Luca Francesconi** ed **Enrico Girardi**

in coproduzione con

Fondazione Orchestra Sinfonica  
e Coro Sinfonico di Milano G. Verdi

con il sostegno di

Intesa Sanpaolo

in collaborazione con

AGON acustica informatica musica

Concerto in abbonamento (una data a scelta)

**Biglietti**

€ 36 / 27 / 21 / 19 / 17 / 15 / 5

## Pirelli HangarBicocca

mercoledì 9 ottobre 2019

ore 20.30

### Les Percussions de Strasbourg

Flora Duverger, Minh-Tâm Nguyen,

François Papirer, Enrico Pedicone,

Rémi Schwartz, Thibaut Weber

**Carmine Emanuele Cella** (1976)

*Kore* (2019) – 25'

per sei percussionisti intorno al pubblico

Commissione Les Percussions de Strasbourg

**Prima esecuzione assoluta**

**Iannis Xenakis** (1922-2001)

*Persephassa* (1969) – 35'

per sei percussionisti intorno al pubblico

in collaborazione con

Pirelli HangarBicocca  
Institut français

Concerto in abbonamento (una data a scelta)

**Biglietti**

€ 10

## Pirelli HangarBicocca

giovedì 10 ottobre 2019  
ore 20.30

### **ZAUM\_percussion**

Simone Beneventi, Carlota Cáceres,  
Lorenzo Colombo

*Artists in residence 2018/2020*

**Alvise Vidolin** regia del suono

### **Claudio Ambrosini** <sup>(1948)</sup>

*De rerum natura* (2019) – 30'

per tre percussionisti e ambiente  
elettronicamente rivelato

Commissione Milano Musica con il sostegno  
di SIAE - CLASSICI DI OGGI 2018/19

**Prima esecuzione assoluta**

### **Les Percussions de Strasbourg**

Flora Duverger, Minh-Tâm Nguyen,  
François Papirer, Enrico Pedicone,  
Rémi Schwartz, Thibaut Weber

### **Iannis Xenakis** <sup>(1922-2001)</sup>

*Persephassa* (1969) – 35'

per sei percussionisti intorno al pubblico

in collaborazione con  
Pirelli HangarBicocca  
Institut français

con il sostegno di  
SIAE

Concerto in abbonamento (una data a scelta)

**Biglietti**

€ 10

Testi da pagina 85

## Basilica di San Celso

dal 12 ottobre al 25 ottobre 2019

### **Arpa di Luce a San Celso**

a cura di Angela Madesani

Installazione interattiva  
di Gianpietro Grossi e Pietro Pirelli  
Scultura di luce e strumento musicale  
Sviluppo software AGON

L'installazione sarà aperta al pubblico da martedì  
a domenica (ore 17-21).

Ingresso libero

sabato 12 ottobre 2019

ore 18.30

### **Performance inaugurale**

dell'*Arpa di Luce a San Celso*

da un'idea di Alessio Fornasetti

*Col nettare divino, anche la gioia...*

da un frammento di Saffo

**Pietro Pirelli** arpa laser

**Alda Caiello** voce

Produzione

AGON acustica informatica musica

in collaborazione con

Basilica di San Celso

con il sostegno di

Torre San Quirico

SIAE - CLASSICI DI OGGI 2018/19

Ingresso libero fino ad esaurimento posti

Testi da pagina 183

## Santeria Toscana 31

martedì 15 ottobre 2019  
ore 20.30

### ZAUM\_percussion

Simone Beneventi, Carlota Cáceres,  
Matteo Savio

*Artists in residence 2018/2020*

con la partecipazione di

**Sebastiano De Gennaro,**  
**Lorenzo D'Erasmus, Enrico Gabrielli**

### **Iannis Xenakis** (1922-2001)

*Okho* (1989) – 13'30"

per tre djembé e un tamburo africano  
di grandi dimensioni

### **Esaias Järnegard** (1983)

*Straw, strings, fences* (2013) – 15'

for frame drum, musical saw and spring drum

**Prima esecuzione assoluta**

### **Vinko Globokar** (1934)

*Tribadadum extensif sur un rythme  
fantôme* (1981) – 25'

per tre o per un numero illimitato di percussionisti

in collaborazione con  
Santeria

Concerto fuori abbonamento

**Biglietti**

€ 5

## Conservatorio G. Verdi di Milano

Sala Verdi

domenica 20 ottobre 2019  
ore 20.30

### Orchestra del Conservatorio

#### G. Verdi di Milano

**Pedro Amaral** direttore

**Giovanni Cospito** regia del suono

**Massimo Marchi** regia del suono

### **Karlheinz Stockhausen** (1928-2007)

*HYMNEN*, Terza Regione (1969) – 42'

musica elettronica e concreta con orchestra

Dopo la prima esecuzione del brano, durante l'intervallo,  
il pubblico è invitato a cambiare posto in sala, per ascoltare  
una seconda volta la Terza Regione con una prospettiva  
acustica differente.

in coproduzione con  
Conservatorio G. Verdi di Milano

con il sostegno di  
IntercettAzioni – Centro  
di Residenza Artistica  
della Lombardia

Concerto in abbonamento

**Biglietti**

€ 10

I LIKE STOCKHAUSEN'S MUSIC

## Auditorium San Fedele

lunedì 21 ottobre 2019  
ore 21

**Giovanni Cospito** regia del suono  
**Filippo Berbenni** assistenza musicale

**François Bayle** <sup>(1932)</sup>  
*Motion-Émotion* (1985) – 22'  
per nastro magnetico

**Karlheinz Stockhausen** <sup>(1928-2007)</sup>  
*Oktophonie* (1990/1991) – 69'  
Musica elettronica a 8 canali  
dal secondo atto di *Dienstag aus Licht*  
(*Invasion-Explosion mit Abschied*)

### ***Oktophonie: una guerra per lo spazio tra Michael e Luzifer***

Il concerto è preceduto alle ore 19  
da un incontro con **Massimiliano Viel**

I LIKE STOCKHAUSEN'S MUSIC

## Civico Planetario Ulrico Hoepli

sabato 26 ottobre 2019  
ore 19 e ore 21.30

**Michele Marelli** corno di bassetto  
**Massimo Marchi** regia del suono

**Karlheinz Stockhausen** <sup>(1928-2007)</sup>  
Dal ciclo *KLANG*  
16. Stunde: *UVERSA* (2007) – 22'40"  
per corno di bassetto ed elettronica

**Luca Francesconi** <sup>(1956)</sup>  
*Tracce* (1985/1987) – 7'  
per corno di bassetto

### ***Il tempo e la sua misura***

Approfondimento scientifico di **Fabio Peri**

in coproduzione con

San Fedele Musica nell'ambito  
della rassegna INNER\_SPACES #5

in collaborazione con  
Plunge  
Digicult

in collaborazione con

AGON acustica informatica musica

in collaborazione con

Civico Planetario Ulrico Hoepli  
Comune di Milano

Concerto fuori abbonamento

**Biglietti**  
€ 12 / 8 / 6

Concerto fuori abbonamento

**Biglietti**  
€ 5

Testi da pagina 107

Testi da pagina 113

## Teatro alla Scala

domenica 27 ottobre 2019  
ore 20

**Filarmonica della Scala**  
**Brad Lubman** direttore  
**Leila Josefowicz** violino

**Luca Francesconi** <sup>(1956)</sup>  
*Duende. The Dark Notes* (2013) – 26'  
per violino e orchestra

**Igor Stravinskij** <sup>(1882-1971)</sup>  
*Le Sacre du Printemps* (1911/1913) – 35'

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

in coproduzione con  
Teatro alla Scala  
Filarmonica della Scala

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

Testi da pagina 123

## Teatro Elfo Puccini

Sala Shakespeare

lunedì 28 ottobre 2019  
ore 20.30

**Jack Quartet**  
**Christopher Otto** violino  
**Austin Wulliman** violino  
**John Pickford Richards** viola  
**Jay Campbell** violoncello

**Luca Francesconi** <sup>(1956)</sup>  
*I voli di Niccolò* (2004) – 21'  
Quartetto per archi n. 4

**Oscar Bianchi** <sup>(1975)</sup>  
*Pathos of distance* (2017) – 16'  
Quartetto per archi n. 2  
**Prima esecuzione in Italia**

**Sky Macklay** <sup>(1988)</sup>  
*Many, Many Cadences* (2014) – 8'  
**Prima esecuzione in Italia**

**Helmut Lachenmann** <sup>(1935)</sup>  
*Quartetto n. 3 "Grido"* (2000-01) – 28'

in collaborazione con  
Teatro Elfo Puccini

Concerto in abbonamento  
**Biglietti**  
€ 10

Testi da pagina 129

## Civico Planetario Ulrico Hoepli

sabato 2 novembre 2019  
ore 19 e ore 21.30

**Salvatore Castellano** sassofono  
**Massimo Marchi** regia del suono

**Karlheinz Stockhausen** (1928-2007)

Dal ciclo *KLANG*

20. Stunde: *EDENTIA* (2007) – 18'40"

per sax soprano ed elettronica

**Luca Francesconi** (1956)

*Tracce* (1985/1987) – 7'

per sassofono

***Il tempo (relativo) del nostro universo***  
Approfondimento scientifico di **Fabio Peri**

in collaborazione con  
AGON acustica informatica musica

in collaborazione con  
Civico Planetario Ulrico Hoepli  
Comune di Milano

Concerto fuori abbonamento  
**Biglietti**  
€ 5

Testi da pagina 113

## Teatro Bruno Munari

domenica 3 novembre 2019  
ore 16.30

### DALL'ALTO

Dramma musicale circense (2018) – 50'  
di Riccardo Nova e Giacomo Costantini

**Riccardo Nova** compositore  
**Giacomo Costantini** regia  
**Roberto Olivan** coreografo  
**Pino Basile, Simone Beneventi,**  
**Lorenzo Colombo** percussioni  
**Caterina Boschetti, Giulio Lanfranco,**  
**Clara Storti, Simon Wiborn** attori di circo  
**Riccardo Nova** live electronics  
**Flavio Cortese** luci  
**Beatrice Giannini** costumi  
**Filippo Malerba** coordinamento

Implementazione tecnologica audio  
a cura di **AGON acustica informatica musica**

Musiche originali di **Riccardo Nova**  
per percussioni ed elettronica (2018)  
Commissione Milano Musica  
con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung

Produzione Milano Musica  
Produzione esecutiva QuattroX4

Progetto nato nel 2018 nell'ambito di IntercettAzioni -  
Centro di Residenza Artistica della Lombardia

in collaborazione con  
Teatro del Buratto  
Circo El Grito  
AGON acustica informatica musica  
ZAUM\_percussion

Spettacolo fuori abbonamento per bambini e adulti  
**Biglietti**  
€ 10

Testi da pagina 135

ZERO FORMULA

## Teatro Elfo Puccini

Sala Shakespeare

lunedì 4 novembre 2019  
ore 19

### Ensemble Sentieri selvaggi

**Carlo Boccadoro** direttore  
**Cristina Zavalloni** soprano

CONCERTO I

**Luca Francesconi** (1956)

*Insieme II* (2016) – 11'

per sei strumenti

**Luciano Berio** (1925-2003)

*Folk Songs* (1964) – 23'

per mezzosoprano e sette esecutori

*O King* (1968) – 5'

per mezzosoprano e cinque strumenti

**Franco Donatoni** (1927-2000)

*Arpège* (1986) – 12'

per sei strumenti

**Luca Francesconi** (1956)

*Da capo II* (2007) – 12'

per otto strumenti

in collaborazione con  
Teatro Elfo Puccini

Concerto in abbonamento

**Biglietti**

€ 10

Testi da pagina 141

ZERO FORMULA

## Teatro Elfo Puccini

Sala Shakespeare

lunedì 4 novembre 2019  
ore 21

### Ensemble Sentieri selvaggi

**Carlo Boccadoro** direttore  
**Cristina Zavalloni** soprano

CONCERTO II

con un'introduzione di Luca Francesconi

**Luciano Berio** (1925-2003)

*O King* (1968) – 5'

per mezzosoprano e cinque strumenti

**Luca Francesconi** (1956)

*Time, Real and Imaginary* (2009) – 15'

per soprano, flauto, clarinetto, vibrafono e violoncello

**Prima esecuzione in Italia**

*Daedalus* (2017) – 27'

per flauto ed ensemble

in collaborazione con  
Teatro Elfo Puccini

Concerto in abbonamento

**Biglietti**

€ 10

Testi da pagina 141

ZERO FORMULA

## Santeria Toscana 31

mercoledì 6 novembre 2019  
ore 20.30

### TEATRO DELLA VOCE LA VOCE E IL CORPO

Cinque soliloqui in prima assoluta di

**Rachel Beja**

**Simone Cardini**

**Raffaele Marsicano**

**Federico Perotti**

**Luca Ricci**

Concerto conclusivo del workshop tenuto da

**Laura Catrani** e **Dario Buccino**,

in collaborazione con le Scuole  
di Composizione, di Musica vocale  
da camera e di Strumenti a percussione  
del Conservatorio G. Verdi di Milano.

in collaborazione con

Conservatorio G. Verdi di Milano  
Santeria

Concerto fuori abbonamento

**Biglietti**

€ 5

STAGIONE 2019/2020 DELL'ORCHESTRA  
SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI

## Auditorium Rai "Arturo Toscanini" di Torino

giovedì 7 novembre 2019 - ore 20.30  
venerdì 8 novembre 2019 - ore 20

### Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

**Juraj Valčuha** direttore

**Emanuele Arciuli** pianoforte

**Andrea Rebaudengo** pianoforte

**Luca Francesconi** <sup>(1956)</sup>

*Macchine in echo* (2015) – 25'

per due pianoforti e orchestra

**Sergej Prokof'ev** <sup>(1891-1953)</sup>

*L'amore delle tre melarance*

Suite op. 33bis (1922) – 15'

**Igor Stravinskij** <sup>(1882-1971)</sup>

*L'Oiseau de feu*

Suite per orchestra (rev. 1945) – 28'

Testi da pagina 153

Testi da pagina 159



## Civico Planetario Ulrico Hoepli

sabato 9 novembre 2019  
ore 19 e ore 21.30

**Laura Faoro** flauto  
**Massimo Marchi** regia del suono

**Karlheinz Stockhausen** (1928-2007)  
Dal ciclo *KLANG*  
21. Stunde: *PARADIES* (2007) – 18'02"  
per flauto ed elettronica

**Luca Francesconi** (1956)  
*Tracce* (1985/1987) – 7'  
per flauto

**Il tempo dell'eternità**  
Approfondimento scientifico di **Fabio Peri**

## Teatro alla Scala

lunedì 11 novembre 2019  
ore 20

**Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai**  
**Juraj Valčuha** direttore  
**Emanuele Arciuli** pianoforte  
**Andrea Rebaudengo** pianoforte

**Luca Francesconi** (1956)  
*Macchine in echo* (2015) – 25'  
per due pianoforti e orchestra

**Sergej Prokof'ev** (1891-1953)  
*L'amore delle tre melarance*  
Suite op. 33bis (1922) – 15'

**Igor Stravinskij** (1882-1971)  
*L'Oiseau de feu*  
Suite per orchestra (rev. 1945) – 28'

Per ricordare **Paolo Grassi**, nel centenario dalla nascita

in collaborazione con  
AGON acustica informatica musica

in collaborazione con  
Civico Planetario Ulrico Hoepli  
Comune di Milano

in coproduzione con  
Teatro alla Scala

con il sostegno di  
Intesa Sanpaolo

in collaborazione con  
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai  
Fondazione Paolo Grassi. La voce della cultura  
Fondazione Paolo Grassi - Onlus

Concerto fuori abbonamento  
**Biglietti**  
€ 5

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

## Gallerie d'Italia - Piazza Scala

Sala Mattioli

martedì 12 novembre 2019  
ore 19

**Emanuele Torquati** pianoforte

**Niccolò Castiglioni** (1932-1996)  
*In Principio era la Danza* (1989) - 1'26"

**François Couperin** (1668-1733)  
da *Pièces de Clavecin* (1713-1730)  
*La Couperin* (21e ordre) - 4'

**George Benjamin** (1960)  
*Piano Figures* (2004) - 14'  
Ten Short Pieces for Piano

**François Couperin**  
da *Pièces de Clavecin* (1713-1730)  
*Les Barricades Mystérieuses* (6e ordre) - 2'

**Francesco Filidei** (1973)  
*Berceuse* (2018) - 7'30"

**François Couperin**  
da *Pièces de Clavecin* (1713-1730)  
*Les Ombres errantes* (25e ordre) - 4'

**Maurice Ravel** (1875-1937)  
*Valses nobles et sentimentales*  
(1911) - 15'

in collaborazione con  
Gallerie d'Italia

Concerto fuori abbonamento  
Ingresso libero fino a esaurimento posti

Testi da pagina 169

## Teatro Elfo Puccini

Sala Shakespeare

lunedì 18 novembre 2019  
ore 20.30

**Ensemble "Giorgio Bernasconi"**  
dell'Accademia Teatro alla Scala  
**Renato Rivolta** direttore  
**Ruben Mattia Santorsa** chitarra elettrica

**Luca Francesconi** (1956)  
*Secondo concerto per oboe e ensemble*  
(1991) - 14'30"  
Prima esecuzione in Italia

**Magnus Lindberg** (1958)  
*Jubilees* (2002/2003) - 16'  
per ensemble  
Prima esecuzione in Italia

**Luca Francesconi**  
*Zero formula II* (2019) - 20'  
Concerto per chitarra elettrica e ensemble  
Prima esecuzione assoluta

in coproduzione con  
Accademia Teatro alla Scala  
in collaborazione con  
Teatro Elfo Puccini

con il sostegno di  
IntercettAzioni - Centro  
di Residenza Artistica  
della Lombardia

Concerto in abbonamento  
**Biglietti**  
€ 10

Testi da pagina 173

## Gallerie d'Italia - Piazza Scala

Sala Mattioli

martedì 19 novembre 2019  
ore 19

**Emanuele Torquati** pianoforte

**Morton Feldman** (1926-1987)  
*Palais de Mari* (1986) - 25'

**Luciano Berio** (1925-2003)  
da *Six Encores*  
*Erdenklavier* (1969) - 2'  
*Wasserklavier* (1965) - 2'

**Eric Satie** (1866-1925)  
*Danses de travers* I, II e III (1897) - 6'

**Luciano Berio**  
da *Six Encores*  
*Luftklavier* (1985) - 2'  
*Feuerklavier* (1989) - 2'

**Karol Szymanowski** (1882-1937)  
da *Metope* op. 29  
*Calypso - Nausicaa* (1915) - 12'

in collaborazione con  
Gallerie d'Italia

Concerto fuori abbonamento  
Ingresso libero fino a esaurimento posti

Testi da pagina 179

## Teatro Franco Parenti

Sala Grande

lunedì 25 novembre 2019  
ore 20.30

**Pietro Pirelli,**  
**Arpa di Luce, installazione sonora**  
**Francesco Dillon** violoncello  
**Pietro Pirelli** percussioni  
**Raffaele Marsicano** trombone  
**Massimo Marchi, Michele Tadini** regia del suono

**Michele Tadini** (1964)  
*Endecasillabo* (2019) - 15' per Arpa di Luce e elettronica  
Commissione AGON e Milano Musica  
**Prima esecuzione assoluta**

**Giacomo Manzoni** (1932)  
*Quanto oscura selva trovai*  
su testi di Dante (1995) - 20'  
per trombone, processori elettronici e nastri magnetici

**Luca Francesconi** (1956)  
*Animus* (1995/96) - 15'  
per trombone e live electronics  
*Animus IIb* (2018) - 14'  
per violoncello e computer **Prima esecuzione in Italia**

**Alessandro Perini** (1983)  
*Novità* (2019) - 13'  
Commissione AGON **Prima esecuzione assoluta**

**Silvia Borzelli** (1978)  
*verso amnesia* (2010) - 10'  
per violoncello e live electronics  
**Prima esecuzione in Italia**

in coproduzione con  
AGON acustica informatica musica

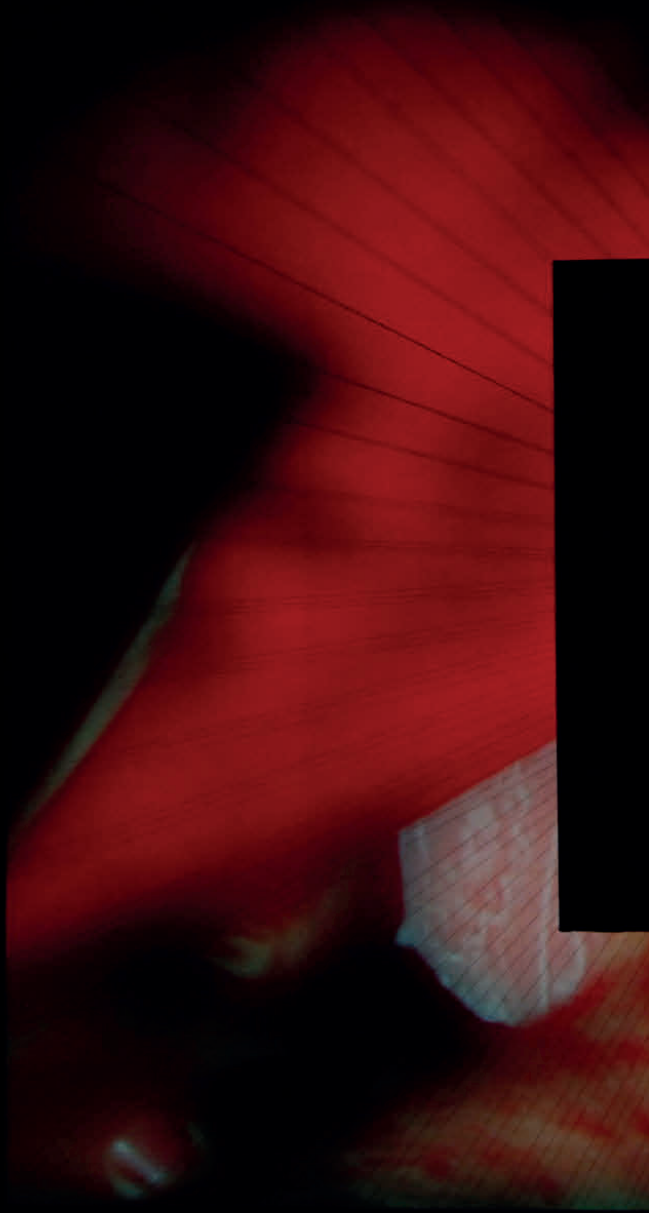
in collaborazione con  
Teatro Franco Parenti

con il sostegno di  
SIAE - CLASSICI DI OGGI 2018/19

Concerto in abbonamento  
**Biglietti**  
€ 10

Testi da pagina 187

Quartetti di Luca Francesconi, Teatro alla Scala, 2011.  
Foto di Rudy Amisano © Teatro alla Scala



# Quartett



## Teatro alla Scala

Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"  
mercoledì 25 settembre 2019  
ore 18

**"Prima delle Prime"**  
**Quartett**

Gianluigi Mattiotti,

**"La coppia nel bunker:  
gioco di specchi e sdoppiamenti"**

con la partecipazione di Luca Francesconi  
(con ascolti e video)

in collaborazione con



AMICI DELLA SCALA

## Teatro alla Scala

Anteprima giovani - 2 ottobre 2019

5, 11, 14, 17, 19 e 22 ottobre 2019

ore 20

**Luca Francesconi**

***Quartett***

**Orchestra del Teatro alla Scala**

**Maxime Pascal** direttore

**Àlex Ollé - La Fura dels Baus** regia

regia ripresa da **Patrizia Frini**

**Lluc Castells** scene

**Alfons Flores** costumi

**Marco Filibeck** luci

**Franc Aleu** video

### **Interpreti**

*Marquise de Merteuil* Allison Cook

*Vicomte de Valmont* Robin Adams

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

Produzione Teatro alla Scala

Editore Casa Ricordi, Milano

## Settantasei volte *Quartett*

Dopo la sua prima alla Scala nel 2011, l'opera *Quartett* di Luca Francesconi si è imposta nel repertorio: nell'arco di nove anni ha avuto 76 rappresentazioni in 17 teatri, in Europa e in America, con sette diversi allestimenti. E resta un'opera di grande *appeal*, considerando che sarà anche il titolo di apertura della stagione 2020-2021 della Staatsoper di Berlino, con una nuova produzione (in tedesco) che vedrà sul podio Daniel Barenboim. L'opera si basa sull'omonimo lavoro teatrale di Heiner Müller, a sua volta ispirato alle celebri *Liaisons Dangereuses* di Choderlos de Laclos, romanzo scandaloso, quintessenza della letteratura libertina settecentesca, che descrive la corrotta società aristocratica dell'*ancien régime* sul baratro della Rivoluzione francese, attraverso gli intrighi, gli stratagemmi, i geometrici giochi di seduzione tra la perfida marchesa de Merteuil e il visconte di Valmont. Nel 1982 Müller ne ha tratto una *pièce* teatrale che concentrava tutto sul dialogo tra i due protagonisti, eliminando gli altri personaggi e inserendo dei giochi di ruolo, per cui Merteuil e Valmont interpretavano anche le due donne oggetto della seduzione di Valmont, cioè Madame de Tourvel e di Cécile de Volanges: da qui, appunto, il titolo *Quartett*. Müller ha così esasperato la dimensione psichica e claustrofobica della vicenda, trasformandola in una partita tra la marchesa e il visconte, che si confrontano con un atteggiamento razionalista, cercano di abolire l'amore, i sentimenti, tutto ciò che non è controllabile, applicando ai rapporti umani un sistema di tipo bellico-economico.

Individuando nel testo di Müller una sorta di metafora dell'intera civiltà ("L'estremo della libertà genera una sorta di solitudine, l'individualismo nel quale viviamo tutti, che porta gli esseri umani a distruggersi gli uni con gli altri"), Francesconi ne ha tratto un libretto in inglese e una drammaturgia (in dodici scene, incorniciate da un Prelu-

dio e da un Esodo) che si muove su piani diversi, dove tutto è sdoppiato e i due protagonisti, insieme spietati e galanti, appaiono come *alter ego* l'uno dell'altra, generando un originale cortocircuito teatrale. Nelle prime cinque scene i due si stuzzicano a vicenda sulla vecchiaia incombente e mettono in moto le loro lussuose macchinazioni. La marchesa, stizzita nello scoprire che Valmont desidera conquistare madame de Tourvel, sua rivale, lo provoca, istiga la sua gelosia, lo sfida a conquistare la giovane, vergine Volanges. A partire dalla scena 6 i due si scambiano i ruoli e danno voce anche alla Tourvel e alla Volanges, in un gioco delle parti interrotto solo da alcuni momenti di riflessione (scene 9 e 11). Nel primo episodio di seduzione (scene 6-8), la marchesa prende la parte del Visconte, il quale le risponde come se fosse la Tourvel. Poi Valmont comincia a sedurre la giovane Volanges (scena 10), che è questa volta impersonata dalla marchesa. Alla fine (scena 12), in una finzione estrema, Valmont assume di nuovo il ruolo di madame de Tourvel, decisa a suicidarsi per essersi concessa al visconte, ed è la marchesa ad offrirle (gli) un bicchiere di vino avvelenato. Francesconi ha apportato qualche cambiamento nel testo di Müller, per rendere più dinamici alcuni passaggi, e ha sostituito il finale con la scena di Ofelia dalla *Hamletmaschine* (sempre di Müller), dove la protagonista distrugge la sua casa-prigione, i suoi oggetti, brucia i suoi abiti, estrae il cuore dal proprio petto, e se ne va coperta di sangue.

Per i due personaggi, Francesconi ha usato un ampio spettro di stili vocali, registri, inflessioni e timbri, riferibili agli archetipi dell'arioso, dell'aria o del duetto, usando anche sofisticati apparati di trasformazione della voce realizzati all'IRCAM. Il gioco vorticoso di specchi e di maschere presente nel testo si riflette nella struttura formale di *Quartett*, in una drammaturgia degli spazi costruita su



tre livelli, come una serie di *matrioske*: il livello interno (IN), quello più claustrofobico, è affidato a un'orchestra da camera in buca, che corrisponde alle pulsioni private dei protagonisti. Poi c'è un livello intermedio, lo spazio mentale dei sogni, con le voci amplificate, con elementi meccanici e ripetitivi che creano la sensazione di un tempo bloccato. C'è infine il livello esterno (OUT), cioè il teatro del mondo, uno spazio immenso affidato alla grande orchestra e al coro "in eco", che sono il riflesso della sfera sociale e collettiva, come il rumore di una massa minacciosa in avvicinamento. La parte orchestrale e quella corale sono state eseguite dal vivo solo alla prima scaligera: dalle registrazioni delle otto recite fatte alla Scala, i tecnici dell'IRCAM, attraverso una post-produzione estremamente dettagliata, durata otto mesi, hanno ricavato una parte registrata molto nitida che è stata utilizzata in tutte le successive rappresentazioni. Questa versione "light" della partitura, che chiama in causa solo due cantanti, un ensemble e l'elettronica, ha ovviamente giovato alla rapida diffusione dell'opera.

L'allestimento scaligero, che è stato ripreso nei sei anni seguenti a Vienna, Amsterdam, Lille, Lisbona, Buenos Aires e Barcellona, aveva come protagonisti Allison Cook e Robin Adams, che hanno poi interpretato l'opera in numerose successive produzioni.<sup>1</sup> La spettacolare regia di Àlex Ollé e dalla Fura dels Baus seguiva con estrema attenzione la partitura e la "drammaturgia degli spazi" immaginata dal compositore, ma restituiva molto bene anche la dimensione onirica, l'inconscio dei personaggi, che agivano in una piccola stanza sospesa a mezz'aria, in mezzo al palcoscenico, un parallelepipedo di tre tonnellate sostenuto da 250 cavi, con punti di fuga distorti. Tutto avveniva in questo spazio claustrofobico, come una prigione emotiva. Intorno, le proiezioni mostravano gli stessi personaggi ingigantiti, i

loro pensieri, i desideri di amore, i loro timori del disfacimento del corpo, corse veloci su ampie lande desertiche e grandi cretti che alludevano ancora al tema dell'invecchiamento. E poi occhi enormi che osservavano i due protagonisti come fossero insetti. E un muro che si sgretolava, mostrando, dietro, manifestazioni, rivolte, profughi sui barconi – insomma il mondo reale che preannuncia il crollo del mondo di Valmont e della marchesa.

Sempre la coppia Cook-Adams, con l'Ensemble InterContemporain diretto dalla Mälkki, hanno fatto rivivere *Quartett* nel 2012 alla Cité de la Musique di Parigi, in una versione semiscenica curata dallo stesso compositore. I due cantanti si muovevano davanti all'ensemble, senza costumi né oggetti di scena, ma con il fondamentale *lighting design* di Laurent Schneegans, in una dimensione teatrale concentrata sulla loro recitazione, sulle espressioni, sulla loro battaglia verbale, spietata, cinica, sadica. In assenza di un allestimento scenico l'attenzione si concentrava sulla spazializzazione del suono, con due distinti ambienti acustici corrispondenti alle due orchestre (una live, l'altra registrata) che rendevano tangibile, molto teatrale, la trincea di spazi intorno alla quale si dipanavano i processi psichici dei due personaggi. Dopo il successo della ripresa di *Quartett* ad Amsterdam, nel settembre del 2013 si è visto un nuovo allestimento alla Casa da Música di Porto (dove Francesconi era *composer in residence*) e al Festival Musica di Strasburgo, con regia, scene e costumi di Nuno Carinhas.<sup>2</sup> Il regista portoghese, all'epoca direttore artistico del Teatro Nacional São João di Porto, ha creato un allestimento che era in qualche modo l'opposto di quello spettacolare e tecnologico della Fura dels Baus: era teatro "duro e puro", costruito su un semi-palcoscenico, come una specie di *backstage* con pedane rialzate, pochi oggetti di scena

(delle sedie e alcuni specchi), ben drammatizzato dalle luci di Nuno Meira, tutto orientato sulla direzione dei due personaggi. Carinhas sfruttava la domestichezza con la parte musicale maturata dalla Cook e da Adams, mirando alla massima chiarificazione delle complesse situazioni sceniche, giocando con discrezione sul *crossdressing*, facendo riferimento più al testo originale di Choderlos de Laclos e al libretto di Francesconi che al testo di Müller, che il regista ha dichiarato di non amare troppo.

Ancora diverso l'approccio di John Fulljames, che ha firmato l'allestimento londinese di *Quartett*, andato in scena al Linbury Studio della Royal Opera House nel giugno del 2014 e poi ripreso nella primavera del 2017 all'Opéra di Rouen, al Teatro Sociale di Trento e allo Spoleto Festival di Charleston, negli Stati Uniti.<sup>3</sup> Fulljames, che aveva già lavorato con compositori come Olga Neuwirth (per *American Lulu*), George Benjamin (per *Into the Little Hill*), Jonathan Dove (per *The Enchanted Pig*), ha puntato a creare un'esperienza "immersiva", ad avvolgere gli spettatori non solo con i suoni spazializzati, ma anche con le immagini e con la presenza tangibile dei personaggi sulla scena. Seguendo l'indicazione scenica di Müller, ha fatto convivere i due personaggi in uno spazio-prigione che rimandava contemporaneamente a prima della Rivoluzione francese e a dopo la Terza guerra mondiale. Questo spazio restituiva bene il gioco di specchi tra i quattro personaggi, reali e virtuali, sfruttando una scenografia (di Soutra Gilmour), che sembra un bunker in un futuro post-atomico, con un praticabile di metallo proiettato verso il pubblico, affollato di oggetti, come una cantina abbandonata, delimitato da ringhiere arrugginite e sgangherate, con faretto anche sul pavimento, che creavano un inquietante gioco di ombre, con brandelli di tela che pendevano dall'alto come si-

nistre stalattiti. Tra queste rovine si muovevano i due personaggi, con abiti laceri (costumi sempre della Gilmour): "Un ambiente viscerale e tragico-comico, all'interno del quale i due protagonisti, come gli ultimi due esseri umani sopravvissuti alla guerra mondiale, si sfidano in un gioco di amore e morte. Vorrebbero disperatamente avere una relazione, ma ne sono incapaci".

*Quartett* non poteva mancare all'Opera di Malmö, città che Francesconi ha frequentato per molti anni come professore di composizione nella locale Accademia di Musica. L'opera è andata in scena nella primavera del 2015 in un nuovo allestimento, il quinto, firmato da Stefan Johansson.<sup>4</sup> Il regista svedese, che aveva già messo in scena più volte la pièce di Müller, si è distaccato dall'idea drammaturgica di Francesconi e ha ambientato l'opera in uno spazio scenico quasi vuoto (scene di Jan Lundberg e Ann-Margret Fyregård), con solo due (immancabili) divani, e due impalcature distanti, ai lati del palcoscenico, come scheletri di case, sulle quali si confrontavano a distanza i due personaggi, che cambiavano vestiti dai colori simbolici (nero, rosso, viola, bianco), venivano illuminati da luci livide e fluorescenti e moltiplicati da grandi specchi. Era una regia molto teatrale, ma slegata dalla partitura, tutta incentrata sul dialogo tra la marchesa e Valmont, parca di ammiccamenti sessuali, e culminante in un epilogo horror, con la Merteuil che entrava in scena con il coltello insanguinato in mano.

Un'ambientazione artificiale, illusoria, un po' caricaturale è stata invece scelta da Elkhanah Pulitzer, regista americana, pronipote di Joseph Pulitzer, per la sesta produzione di *Quartett*, messa in scena al West Edge Festival di San Francisco nell'agosto del 2018.<sup>5</sup> La ibrida scenografia di Chad Owens, dove si mescolavano manicomio e vita quotidiana, elementi di modernità e rimandi rococò, trasmetteva efficacemente l'ambiguo

spazio temporale immaginato da Müller. I personaggi si muovevano tra due livelli: in basso un tavolo da pranzo, apparecchiato con calici di cristallo, e delle cabine doccia alle estremità del palcoscenico; in alto dei piccoli *boudoirs* che i cantanti usavano per i cambi d'abito, come per prepararsi alla battaglia. I due livelli erano collegati da una superficie inclinata (che fungeva anche da schermo), sulla quale Merteuil e Valmont si arrampicavano su e giù, aiutandosi con corde, illuminati da luci fredde e intermittenti (di Jim French) che davano una scansione frammentaria alla narrazione. La Pulitzer leggeva il conflitto tra i due personaggi come una metafora della brutalità, dell'intolleranza, della brama di potere nella vita contemporanea, e li trasformava in una sorta di umanoidi, o due pazienti di una clinica psichiatrica, ricoperti di spettrale vernice bianca, con costumi (di Christine Crook) che ibridavano intimo *fetish*, iconografia religiosa, abiti d'epoca, moda postmoderna. La sessualità era mimata in maniera insieme esplicita e meccanica, robotica, esibita con un misto di indifferenza e cinismo. Erano gesti compulsivi, come quelli della marchesa che tirava fuori ripetutamente uno smartphone per scattare foto dell'azione (che venivano proiettate sulla superficie inclinata), come fosse una turista della sua stessa vita.

Nel 2019 *Quartett* ha avuto anche la sua prima rappresentazione in Germania, all'Opernhaus di Dortmund, con un nuovo allestimento firmato da Ingo Kerkhof, altro regista avvezzo all'opera contemporanea (ha messo in scena, ad esempio, *Dionysos* di Wolfgang Rihm, *Morgen und Abend* di Georg Friedrich Haas, *Benjamin* di Peter Ruzicka, *Lohengrin* di Sciarrino).<sup>6</sup> La sua regia riprendeva alcuni elementi ormai classici per *Quartett*, ma mostrava un'impronta personale: era una regia nitida, meticolosa, "musicale", lontana dal gusto "tecnologico" di Àlex Ollé, e molto attenta alla

struttura drammaturgica dettata dalla partitura. Il regista tedesco coglieva molto bene le implicazioni politiche della vicenda, creava un'atmosfera nostalgica, piena di citazioni, in un'ambientazione cupa, sinistra (scene di Anne Neuser), dove interno e esterno si confondevano e l'azione sembrava svolgersi in un misterioso giardino dominato da un enorme salice. Kerkhof dimostrava la sua sensibilità musicale anche nel lavoro con i cantanti, che si muovevano a distanza, si guardavano raramente, quasi non si toccavano; concentrava tutto in una serie di gesti formalizzati (con bicchieri, sigarette, accenni a passi di danza, scambi di sorrisi), nei quali si riassumeva il senso di una perdita della realtà. Sembrava quasi che le vicende sessuali di Merteuil e Valmont venissero piuttosto osservate che agite, come fossero elementi di un'installazione artistica e sonora, che seduceva l'orecchio e sfidava il senso dello spazio.

Gianluigi Mattietti

1 Coprodotto con IRCAM e Wiener Festwochen, l'allestimento scaligero è poi stato ripresentato nel 2012 a Vienna, nel 2013 ad Amsterdam e Lille, nel 2014 a Lisbona, nel 2015 a Buenos Aires, nel 2017 a Barcellona. La coppia di interpreti è stata quasi sempre la stessa della prima, cioè Allison Cook e Robin Adams; solo a Lille la marchesa era Sinéad Mulhern. Sul podio si sono alternati Susanna Mälkki (Milano, Amsterdam, Lisbona), Peter Rundel (Vienna e Barcellona), Georges-Elie Octors (Lille), Brad Lubman (Buenos Aires).


2 La produzione di *Quartett* messa in scena a Porto e Strasburgo, e sostenuta dal Réseau Varèse, è stata affidata al Remix Ensemble diretto da Brad Lubman, ancora con la coppia Cook-Adams come protagonisti.

3 Le dieci recite londinesi sono state dirette da Andrew Gourlay e interpretate da Kirstin Chávez e Leigh Melrose. Nelle riprese di Rouen e di Trento, dirette da Patrick Davin, il ruolo della marchesa è stato invece affidato al mezzosoprano norvegese Adrian Angelico, affiancata da Robin Adams. Con la Angelico ha infine cantato Christian Miedl nell'allestimento di Charleston, con la Spoleto Festival USA Orchestra diretta da John Kennedy.

4 Nell'allestimento di Malmö si sono trovati insieme per la prima volta Kirstin Chávez e Christian Miedl. Dirigeva l'opera Ralf Kircher.

5 In questo secondo allestimento statunitense, i due protagonisti erano Heather Buck e Hadleigh Adams. John Kennedy dirigeva la West Edge Festival Orchestra.

6 A Dortmund tornava Allison Cook nei panni della marchesa, insieme a Christian Bowers nel ruolo di Valmont. I Dortmunder Philharmoniker erano diretti da Philipp Armbruster.



L'elaborazione elettronica di suoni  
e di spazi è un agente dinamico che  
riscrive l'esperienza in una nuova  
dimensione di ascolto: moderna,  
veloce, attenta, multidimensionale.



LUCA FRANCESCONI

RUMORE

PAROLA

RITUALIZZAZIONE

CANTO

CANTO COMPLESSO

SPRECH GESANG

RUMORE 'MUSICALE'

PAROLA RECITATA

RUMORE

Page 9

Page 9 of 21

⋮

- POETA PITTORE

CON MISTRO a 2 teste

"PIRELLA" < P > < P > < P > < P >

< P > < P > < P > < P > < P >

Concerti sinfonici,  
e cameristici,  
musica elettronica

con nastri, microfoni, cassette (ma  
sottintendendo sempre altro)

Page 10

Page 10 of 21

⋮

... parole, delle frasi, della struttura  
fonetica e anche letteraria!  
Con quello che segue. RIASSUME l'ambiguità  
e ambivalenza: Admittam lingue devere!  
Ma modo suo: DEMONICISSIMO.

- FALSITÀ = ambiguità un fonema con  
multiplo uso della parola - Cioè: dico una  
certa parola che ha un senso preciso MA è la  
inserita in un contesto letterario ambiguo (es:  
"adibus non honoris in illis") o anche solo stesso  
la parola singola a un'altra opp. ambiguità o  
frase in senso "profondamente" "irregolare" (es:  
"tudo tu gran fraus" - è un bene, tradis, e altro!  
non caduca morte?») PROVVIDA INSTABILITÀ  
del suono che non è né VA, né VA, né VA, né VA,

Page 13

Page 13 of 21

⋮

«ALL CLOUDS ARE CLOCKS  
even the most cloudy of  
clouds -

or in other words, only  
clouds exist, though clouds  
of very different degrees of  
cloudiness»

Karl Popper

do. su

Page 14

Page 14 of 21

⋮

TH act 2

la cantata: estro...

**22** *accel.* *molto*  $\frac{5}{8} = 112$   $\frac{2}{4} = 88 \text{ sub.}$   $\frac{4}{4}$

Ott. *mf* *f* *ff* *fff*

Fl. I *mf* *f* *ff* *fff*

Fl. II *mf* *f* *ff* *fff*

Ob. *f* *ff* *fff* *fff*

Ci. *mf* *f* *ff* *fff*

Cl. p. Mi. *mf* *f* *ff* *fff*

Cl. Sib. *f* *ff* *fff* *fff*

Cl. b. Sib. *f* *ff* *fff* *fff*

Fg. *f* *ff* *fff* *fff*

Cfg. *f* *ff* *fff* *fff*

Cor. Fa. I *mf* *f* *ff* *fff*

Cor. Fa. II *mf* *f* *ff* *fff*

Tr. Do II (wa) *mf* *f* *ff* *fff*

Tr. Do II (open) *mf* *f* *ff* *fff*

Trbn. I (wa) *mf* *f* *ff* *fff*

Trbn. II (wa) *mf* *f* *ff* *fff*

Trbn. (Plunger) *f* *ff* *fff* *fff*

Tuba *f* *ff* *fff* *fff*

Perc. I (Vibraphone) *mf* *f* *ff* *fff*

Perc. II *mf* *f* *ff* *fff*

Perc. III (Maracas) *pp* *f* *ff* *fff*

Pf. *f* *ff* *fff* *fff*

Arpa (14) *f* *ff* *fff* *fff*

Arpa (12-14) *f* *ff* *fff* *fff*

Key. *f* *ff* *fff* *fff*

El. *mf* *f* *ff* *fff*

S. *mf* *f* *ff* *fff*

*u* *ou* *ce* *c* *ou* *vu* *vu* *di*

*accel.* *molto*  $\frac{5}{8} = 112$   $\frac{2}{4} = 88 \text{ sub.}$   $\frac{4}{4}$

Vni I *mf* *f* *ff* *fff*

Vni II *mf* *f* *ff* *fff*

Vle. *mf* *f* *ff* *fff*

Vc. *f* *ff* *fff* *fff*

Cb. *f* *ff* *fff* *fff*

**Auditorium di Milano**

giovedì 3 ottobre 2019 - ore 20.30

domenica 6 ottobre 2019 - ore 16

Inaugurazione del Festival e della Stagione Sinfonica 2019/2020

**Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi**

**Michele Gamba** direttore

**Juliet Fraser** soprano

**Martin Hässler** baritono

**Jay Campbell** violoncello

**Michele Tadini** regia del suono

**Massimo Marchi** regia del suono

**Gustav Mahler** (1860-1911)

*Blumine* (1888/1893) – 7'

**Luca Francesconi** (1956)

*das Ding singt* (2017) – 20'

per violoncello e orchestra

**Prima esecuzione in Italia**

**Luca Francesconi**

*Etymo II* (1994/2005) – 24'

per soprano, elettronica e grande orchestra

Testi di Charles Baudelaire

**Gustav Mahler**

*Ich bin der Welt abhanden gekommen*

(1901) – 5'

dai *Rückert-Lieder* per voce e orchestra

**Velocità del tempo**

Il concerto del 3 ottobre è preceduto

alle ore 18 da un incontro con

**Luca Francesconi** ed **Enrico Girardi**

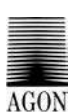
Trasmissione radiofonica in differita su Rai Radio3

in coproduzione con



nell'ambito della  
Stagione Sinfonica 2019/2020

in collaborazione con



con il sostegno di

INTESA  SANPAOLO

## Mahler, Francesconi

### Mahler 1884 e 1901

Una pagina giovanile scartata e ritrovata e un vertice assoluto tra i Lieder di Mahler fanno da cornice in questo concerto a due pezzi di Luca Francesconi: non hanno nulla in comune, anche se appartengono entrambi, per così dire, al versante "lirico" della vena mahleriana.

*Blumine* era l'Andante in do maggiore che costituiva il secondo tempo della *Prima* di Mahler quando non si chiamava ancora "Sinfonia in re maggiore" e si articolava in cinque tempi. Composta tra il 1884 e il marzo 1888, alla prima esecuzione, che diresse a Budapest il 20 novembre 1889, Mahler la chiamò *Sinfonische Dichtung in zwei Teilen* (poema sinfonico in due parti), senza indicazioni sul programma, ma con titoli per ciascun movimento. Forse nella consapevolezza della sua originalità, Mahler esitò a proporla come "sinfonia", un termine che nel contesto di allora suonava nobilmente legato alla tradizione. Ad Amburgo, il 27 ottobre 1893, la partitura aveva conosciuto una prima revisione; ma era ancora in cinque tempi, si intitolava *Titan, eine Tondichtung in Symphonieform* ("Il Titano", poema sinfonico in forma di sinfonia) e aveva un programma. Anche a Weimar, nel 1894, era ancora in cinque tempi. Nel 1896, a Berlino, era scomparso ogni riferimento a titoli e programmi, il titolo era semplicemente *Sinfonia in re maggiore* e quattro erano i movimenti, dopo l'eliminazione dell'Andante *Blumine*. La partitura conobbe ulteriori revisioni, nel 1899 e nel 1906; ma Mahler non ebbe alcuna incertezza sull'esclusione di *Blumine* (che significa "raccolta di fiori", probabilmente rendendo omaggio a Jean Paul, uno degli scrittori da lui prediletti, il quale aveva intitolato *Herbst-Blumine* una raccolta di articoli pubblicata nel 1810). Il pezzo, conservato nel manoscritto dell'esecuzione amburghese del 1893, fu pubblicato nel

1967. Secondo l'ipotesi di Donald Mitchell, faceva parte delle musiche di scena composte a Kassel nel 1884 per dei *tableaux vivants* sul poema di Scheffel *Der Trompeter von Säkkingen*. Quelle musiche sono perdute; ma un articolo di Max Steinitzer del 1920 ne cita sei battute, che coincidono con l'incipit di *Blumine*. A favore dell'ipotesi di Mitchell sta anche il fatto che l'organico di questo Andante è ridotto rispetto a quello degli altri tempi della *Prima*; peraltro il carattere del brano, la sua stessa semplicità ne fanno una sorta di delicata parentesi all'interno della sinfonia. Secondo la testimonianza di Natalie Bauer-Lechner, Mahler lo considerava troppo "sentimental-schwärmerisch" (come dire, di eccessivo sentimentalismo), e riflesso della "giovanile stupidità" dell'eroe della *Prima*; secondo Bruno Walter, lo riteneva "non abbastanza sinfonico". Se non proprio un corpo estraneo, *Blumine* sembra una parentesi non necessaria, certamente di carattere più semplice, nel contesto della *Prima*; tuttavia, con la melodia della tromba subito in evidenza, non è difficile riconoscerci le lontane premesse del lirismo di altre pagine delle prime sinfonie di Mahler, in particolare dell'episodio della cornetta del postiglione nella *Terza*.

Nel costante intreccio tra Lied e sinfonia che caratterizza il mondo di Mahler, il 1901 fu un anno decisivo: in un'estate di eccezionale felicità creativa, egli compose una parte della *Quinta Sinfonia* e otto Lieder. Uno dei Lieder, *Der Tamboursg'ssell*, segna il congedo da *Des Knaben Wunderhorn* ("Il corno magico del fanciullo", la raccolta di poesie popolari di Arnim e Brentano che era stata la principale fonte dei testi mahleriani fino ad allora), gli altri sono tutti legati all'incontro con la poesia di Friedrich Rückert. Dei dieci Lieder che Mahler compose su versi di questo poeta, sette risalgono all'estate 1901: i primi



tre dei *Kindertotenlieder* (ai quali se ne aggiunsero due nell'estate 1904) e quattro *Lieder* non raccolti in ciclo. La prima esecuzione dei *Kindertotenlieder*, dei quattro altri *Lieder* su testo di Rückert per voce e orchestra, di *Revelge* e *Der Tamboursg'ssell* ebbe luogo a Vienna il 29 gennaio 1905. Del pubblico di quel concerto fece parte il ventiduenne Anton Webern, che condivideva con Alban Berg la venerazione per Mahler, e che in una pagina di diario offre una testimonianza significativa sulla scelta dei testi. A quelli che lo festeggiavano alla fine, Mahler disse: "Dopo *Des Knaben Wunderhorn* posso soltanto musicare Rückert: questa è lirica di prima mano, tutto il resto è lirica di seconda mano".

Perché "di prima mano" la lirica di Rückert? L'osservazione di Mahler, del tutto soggettiva (nessuno studioso della letteratura tedesca potrebbe dividerla), va vista alla luce di ciò che quei versi significarono per lui. Friedrich Rückert (1788-1866) è una figura tutt'altro che trascurabile; ma non un poeta "di prima mano". Semmai i toni ingenui nella lirica di Rückert appaiono frutto di sapiente artificio; ma è evidente che essi toccarono nel profondo la sensibilità di Mahler, alla ricerca di un tono lirico nuovo, sempre con testi adatti a stabilire un personale rapporto di appropriazione e identificazione. In Rückert, Mahler forse vagheggiava la freschezza primigenia dei fantasmi poetici del romanticismo, mirava retrospettivamente a un'autenticità perduta, a una verità da contemplare con struggente rimpianto. Si potrebbe anche notare una corrispondenza tra la poetica mahleriana, dove i caratteri "ingenui" sono sempre di secondo grado, e la studiata semplicità del tono poetico di Rückert. In ogni caso, il contenuto di alcune poesie gli consentiva di farle proprie.

A proposito del testo di *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, Mahler nell'estate 1901 aveva

detto a Natalie Bauer-Lechner (l'amica a lui più vicina, prima che Alma irrompesse nella sua vita): "Sono proprio io". L'intero *Lied* sembra nascere dall'estensione di un unico nucleo generatore, e offre un esempio mirabile del particolare rapporto che in tutti i *Lieder* su testo di Rückert si stabilisce tra la linea vocale e la sottigliezza raffinatissima della scrittura strumentale, ridotta a dimensioni quasi cameristiche e incline alla valorizzazione di timbri puri. Nude linee strumentali, frammenti melodici nitidamente individuati creano uno spazio musicale in cui la voce si inserisce quasi come un altro strumento, e con questa stabiliscono un rapporto complesso e non univoco, tra rifrazioni e interrogazioni, in immagini che prefigurano talvolta molto da vicino il linguaggio dissolto del *Lied von der Erde*. Il soggetto, ormai estraneo al *Weltgetümmel*, al tumulto (o frastuono) del mondo (parola che Mahler sostituì al *Weltgewimmel*, "brulichio del mondo", del testo di Rückert), vive solo (*allein*, altra parola introdotta da Mahler nel penultimo verso al posto di *in mir*, "in me") nel suo cielo, nel suo amore, nel suo canto: la malinconia dei versi suscita una musica che sembra evocare una dimensione sospesa, fuori dal tempo. La suggestione di questo tempo sospeso può essere colta anche attraverso il confronto con il celebre "Adagietto" della *Quinta Sinfonia*, composto nell'estate 1902 partendo da un nucleo musicale assai simile. In questo pezzo, che secondo la testimonianza di Mengelberg era una dichiarazione d'amore per Alma, ci sono affinità evidenti nell'intimità e nel lirismo; ma non manca, poco prima della fine, l'approdo a un appassionato punto culminante con un *fortissimo*, con un contrasto dinamico che non appartiene all'arcana immobilità del *Lied*.

### **Francesconi, *das Ding singt***

*das Ding singt* per violoncello e orchestra (2017) è stato eseguito per la prima volta il 2 settembre 2017 al Festival di Lucerna, che l'aveva commissionato: il solista era Jay Campbell, l'orchestra della Lucerne Festival Academy era diretta da Matthias Pintscher. Letteralmente il titolo si dovrebbe tradurre "La cosa canta", perché *Ding* significa "cosa"; ma l'uso della parola tedesca comporta un peso particolare, un'allusione a implicazioni filosofiche, ad esempio a Heidegger, che restano, in ogni caso, volutamente indeterminate, senza una definizione precisa, come se la musica tentasse di confrontarsi con un nucleo indicibile e misterioso, una "cosa" non definibile a parole, ma cui il compositore si accosta indagando diversi stati della materia sonora, e costruendo un percorso che ha come primi protagonisti, accanto al violoncello solista, i sei violoncelli che devono disporsi in semicerchio intorno a lui.

Il percorso è articolato in tre parti che si succedono senza interruzione, ma che sono chiaramente individuate, e il punto di partenza sembra essere uno scavo nel suono, un'interrogazione della materia sonora: per 26 battute il violoncello solista si concentra su un sol grave, ripetendolo in modi diversi, anche con inflessioni microtonali, e dopo un silenzio e un bicordo *jeté* alla battuta 29 torna a indugiare, mentre intorno a lui i sei violoncelli ripetono la stessa nota, o ne introducono altre, all'inizio senza appodare a una figura e a una pulsazione ritmica chiaramente percepibile. Anche proseguendo,

l'insistere o il ritornare del solista sul sol grave in modi diversi, che vanno dalla semplice intonazione al quasi "rumore", sembra essere il punto di riferimento intorno a cui si generano interventi e reazioni dei sei violoncelli, e poi degli altri archi, il nucleo su cui il compositore scava. Egli ha paragonato l'inizio a un "rituale dionisiaco" che prende forma lentamente, misteriosamente: mi sembra che venga esplorata, partendo dalla concentrazione sul sol, quella "grana tellurica e ruvida", "di forza ed energia materica e ctonia", che lo stesso Francesconi aveva individuato come uno dei molti aspetti del suono del violoncello, a proposito del suo precedente lavoro per violoncello e orchestra, *Rest*, scritto nel 2004 "Luciano Berio in memoriam". Si tratta di un lavoro completamente diverso; ma mi è parso che le parole di Francesconi su un aspetto a lui caro della camaleontica natura del violoncello potessero offrire un'indicazione suggestiva per definire un carattere determinante della prima parte del percorso di *das Ding singt*, una prima parte in cui soprattutto gli archi (e talvolta l'arpa) si affiancano al solista e ai sei violoncelli intorno a lui. Se si eccettua la singola battuta 30, l'entrata di fiati e percussioni si fa attendere fino alla battuta 102-103 e segna l'avvio della sezione più mossa e complessa della prima parte; si giunge a un punto culminante in cui il solista e i sei violoncelli si fondono in un intreccio in *fortissimo* di suoni armonici arpeggiati. Dopo questo, una sorta di coda funge da transizione alla seconda parte, che attacca subito e porta l'indicazione *dreamy* (sognante).



Matthias Pintscher, Jay Campbell, Luca Francesconi,  
Festival di Lucerna, 2017.

La magia incantata dell'attacco ci fa ascoltare una situazione del tutto nuova, in un clima fiabesco, con i lievi arpeggi del solista che si fondono "poco in evidenza" con i disegni dell'arpa, della celesta, dei violoncelli e di altri archi (e di un flauto in sol). Con graduale trapasso il solista torna in evidenza e svela altri volti delle potenzialità "camaleontiche" che Francesconi ama nel violoncello, in rapporto ormai con l'intera orchestra, con una mobile varietà di scrittura.

Una breve pausa separa la fine della seconda parte dalla terza, aperta in pianissimo dai soli contrabbassi (sulla nota sol). Inizia qui una cadenza del solista in cui Francesconi fa riferimento a una *Ciaccona per basso solo* di Giuseppe Colombi (1635-1694). Non si tratta di una citazione: Johannes Knapp, nel testo per la prima di Lucerna, parla di una "libera fantasia" su un materiale eccentrico e difficile da classificare, che ci riporta a una fase lontana e originaria della letteratura violoncellistica. Il monologare del solista, con interventi di altri strumenti, predomina per oltre un terzo dell'ultima parte; poco più avanti, sembra emanare da lui la straordinaria energia che si scatena coinvolgendo via via l'intera orchestra in un denso episodio culminante, alla fine del quale i sette violoncelli si spingono forsennatamente all'estremo acuto. Di arcana leggerezza la chiusa, "senza tempo", con il solista e altri violoncelli che "spazzolano" liberamente tutte le corde evitando l'intonazione di altezze definite.

*Paolo Petazzi*

## Francesconi, *Etymo II*

Nella versione per soprano, elettronica e orchestra da camera (amplificata), *Etymo* era stato composto nel 1994 su commissione dell'IRCAM, e presentato in prima esecuzione a Parigi dall'Ensemble InterContemporain diretto da Pascal Rophé, solista Luisa Castellani, nel novembre 1994. La versione per grande orchestra del 2005 che oggi si ascolta, *Etymo II*, è una commissione dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai ed è dedicata a questo complesso e a Daniele Spini, che ne era allora il direttore artistico. Ha scritto Francesconi: "*Etymo II* (1994-2005) nasce dall'idea di equiparare la voce femminile amplificata e l'elettronica alla potenza della grande orchestra. La competizione tra i mezzi elettronici e gli strumenti tradizionali può avvenire in modo più paritario e rendere più evidente lo scontro drammatico tra questi due mondi apparentemente così distanti."

L'impegnativo titolo, *Etymo*, rivela una volontà di ricerca sul senso originario del suono, rimandando al significato della parola greca (più ampio e profondo di quello di uso corrente in italiano) attraverso una riflessione complessa sulla voce, sui rapporti voce-orchestra-elettronica, con un percorso in tre parti costruito anche attraverso diversi modi di intonare un testo, diversi stadi nel rapporto con la parola, lo stadio "fonetico, linguistico, poetico".

Come testo Francesconi ha scelto versi di Baudelaire, tratti dal *Voyage* e dall'*Albatros*, cimentandosi con alcuni dei grandi temi centrali nella poesia dell'autore francese, e aggiungendo alla fine un'annotazione del 1862, un'altra visione del *gouffre*, dell'abisso, tratta da uno degli appunti che nel loro insieme sono stati chiamati

*Carnets intimes*, "Diari intimi", con una espressione che Baudelaire non usò mai. Egli aveva pubblicato *Le Voyage* e *L'Albatros* insieme nel 1859: entrambi entrarono soltanto nella seconda edizione delle *Fleurs du mal*, nel 1861 (la prima è del 1857). *Le Voyage* fu collocato alla fine del libro, a concluderne l'ultima sezione, *La Mort*, quasi a costituire una sintesi di molti dei suoi temi poetici. Dalle trentasei strofe (di quattro versi alessandrini ciascuna, disposte in otto parti di diversa lunghezza), Francesconi trae una trentina di versi (o frammenti di versi).

Punto di partenza, in ogni senso, è la conclusione della terza parte, la domanda: "Dites, qu'avez-vous vu?". Alla struttura di questa frase (più esattamente, allo spettro vocale risultante dalla lettura di Luisa Castellani) si ispira l'articolazione complessiva del pezzo, che in quell'interrogazione trova quindi il proprio "cuore generatore": basta qui schematicamente ricordare che la prima parte (di 130 battute) corrisponde a "Dites", la seconda, più breve (103 battute), corrisponde a "qu'avez", la terza (154 battute) a "vous vu", cui segue il punto interrogativo corrispondente alla coda (38 battute).

Come già si è ricordato, alle tre parti principali il compositore lega uno stadio diverso nel rapporto con la parola, "fonetico, linguistico, poetico", costruendo un percorso a grandi linee assai chiaro, ma la cui ricchezza si offre in modo non schematico. Dopo la breve introduzione elettronica, il primo esplosivo *fortissimo* incatena l'attenzione a una tensione e a un dinamismo di grande impatto, in cui si inserisce la frenetica sillabazione della voce, talvolta su insistite ripetizioni di note-perno. Le parole francesi della domanda di Baudelaire, "Dite, che avete visto?", sono scritte

come fonemi e liberamente disposte e frammentate (ma spesso, soprattutto all'inizio e alla fine di questa sezione, facilmente riconoscibili: *di-te-ka-ve-vou-vu*), quando non giocano su una consonante con altre vocali (per esempio *di-do-de*, ecc.) o non introducono fonemi appartenenti al testo successivo (*m, am-me, sou-va*).

Quando si placa la concitazione della prima parte, dopo un breve interludio elettronico si ascoltano ancora i fonemi *vou ve*, poi si passa ai primi quattro versi dell'*Albatros*, dapprima con parole ancora frammentate, poi intonando con chiarezza il quarto verso (l'ultimo tratto da questa poesia): "le navire glissant sur les gouffres amers" ("il veliero che scivola sugli abissi amari"). Ritroveremo più volte, nei testi seguenti, la parola *gouffre* (abisso). Un interludio elettronico precede un nuovo episodio, *sognante* (con la voce "dolcissima, molto espressiva"), in cui il testo proviene dalla seconda e terza parte del *Voyage*, approdando di nuovo alla domanda iniziale, rivolta a chi ha viaggiato: "Dite, che avete visto?" Il testo è intonato in modo chiaramente percepibile. Credo che la distinzione tra lo stadio "linguistico" di questo episodio, di grande intensità, e lo stadio "poetico" che segue intenda alludere alla qualità particolarmente elaborata della linea vocale nella terza parte, quella più ampia e complessa di *Etymo*.

Dalle sonorità gravi di contrabbassi, tromboni e corni prende avvio l'ultima parte, aperta da una pagina sospesa e visionaria ("Abbiamo visto astri e onde..."), cui segue l'irrompere di una pagina orchestrale violenta e "stravinskiana" nell'ossessiva ripetizione e nell'invenzione ritmica: "E poi, e poi ancora?" Seguono versi tra i più amari del *Voyage*, a sancire "del mondo intero l'eterno resoconto" (parole che il soprano non canta, ma deve

*Etymo* Il nasce dall'idea di equiparare la voce femminile amplificata e l'elettronica alla potenza della grande orchestra.

LUCA FRANCESCONI

scandire "con calma"). Poi il soprano tace, e nel corso della coda conclusiva le ultime parole tratte dal *Voyage* si ascoltano nella sala come se provenissero da un altro spazio, attraverso l'elettronica, come diffuse in una dimensione molecolare: l'invocazione alla Morte, lo sguardo sul fondo dell'abisso schiudono la via all'Ignoto e al nuovo. Ritroviamo l'abisso nella frase in prosa che il soprano deve semplicemente leggere alla fine, "appena affaticata, come riflettendo". In questa annotazione del 1862, Baudelaire probabilmente accennava al primo manifestarsi della malattia che l'avrebbe condotto alla morte nel 1867. Posta accanto alle ultime parole del *Voyage*, questa citazione sembra alludere a due aspetti estremi della condizione dell'artista.

Paolo Petazzi

**Luca Francesconi**  
**Etymo II**

per soprano, elettronica e grande orchestra  
su testi di Charles Baudelaire

Dites, qu'avez vous vu?  
(da *Le Voyage III*, v. 9)

Souvent, pour s'amuser [les hommes d'équipage]  
[Prennent des albatros] vastes oiseaux des mers,  
Qui suivent, indolents [compagnons de voyage],  
Le navire glissant sur les gouffres amers.  
(da *L'Albatros*, vv. 1-4; solo il quarto verso è musicato integralmente, nei primi tre le parole tra parentesi sono omesse e le altre frammentate liberamente)

[...] même dans nos sommeils  
La Curiosité nous tourmente et nous roule,  
Comme un Ange cruel qui fouette des soleils.  
[...]  
Dont le mirage rend le gouffre plus amer?  
(da *Le Voyage II*, vv. 2-4 e 20)

Étonnants voyageurs! [...]  
[...]  
Faites, pour égayer l'ennui des nos prisons,  
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,  
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.  
Dites, qu'avez vous vu?  
(da *Le Voyage III*, vv. 1 e 6-9)

Nous avons vu des astres  
Et des flots; nous avons vu des sables aussi;  
[...]  
La gloire du soleil sur la mer violette,  
la gloire des cités dans le soleil couchant  
[...]  
Les plus riches cités, les plus grands paysages,  
Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux  
De ceux que le hasard fait avec les nuages.  
(da *Le Voyage IV*, vv. 1-2, 5-6, 9-11)

Et puis, et puis encore?  
(da *Le Voyage V*)

*Dite, che avete visto?*

*Spesso per divertirsi [gli uomini dell'equipaggio]  
[catturano degli àlbatri] grandi uccelli marini,  
che seguono, indolenti [compagni di viaggio],  
il veliero che scivola sugli abissi amari.*

*persino quando dormiamo  
la curiosità ci spinge e ci tormenta,  
come un angelo crudele che va frustando il sole.  
[...]  
il cui miraggio rende l'abisso ancor più amaro?*

*Meravigliosi viaggiatori! [...]  
[...]  
Per alleviare il tedio che ci tiene prigionieri,  
svolgete sui nostri spiriti tesi come una tela  
i vostri ricordi incorniciati dagli orizzonti.  
Dite, che avete visto?*

*Abbiamo visto astri  
e onde, e poi distese di sabbia;  
[...]  
il sole nella sua gloria sul mare color del vino,  
lo splendore delle città al tramonto del sole  
[...]  
Le città più ricche, i paesaggi più grandiosi  
non possedevano mai il misterioso incanto  
di quelli che il caso forma con le nubi.*

*E poi, e poi ancora?*

Pour ne pas oublier la chose capitale,  
Nous avons vu [...]  
La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,  
[...]  
L'homme [...]  
Esclave de l'esclave [...]  
Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote;  
la fête qu'assaisonne et parfume le sang;  
Le poison du pouvoir énervant le despote,  
Et le peuple amoureux du fouet abrutissant;  
[...]  
Et les moins sots, hardis amants de la Démence,  
[...]  
Tel est du globe entier l'éternel bulletin.  
(da *Le Voyage VI*, vv. 2-3, 6, 8-9, 10-13, 22, 25)

[...] Il est temps!  
Ces pays nous ennuie, o Mort!  
[...]  
[Nous voulons, tant] ce feu nous brûle le cerveau,  
[Plonger] au fond du gouffre, [...]  
[au fond] de l'Inconnu [pour trouver du] nouveau.  
(da *Le Voyage VIII*, vv. 1-2 e 5-8)

Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant j'ai toujours le vertige et aujourd'hui, [23 janvier 1862], j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité.  
(dai *Carnets intimes*)

*Per non dimenticare la cosa più importante,  
abbiamo visto [...]  
la donna, vile schiava, orgogliosa e sciocca,  
[...]  
l'uomo [...]  
schiavo della schiava [...]  
il boia esultante, il martire singhiozzante;  
la festa cui il sangue dà profumo e sapore;  
il tiranno smangiato dal veleno del potere,  
e il popolo che ama la frusta che lo abbrutisce;  
[...]  
e i meno sciocchi, audaci amanti della Follia,  
[...]  
Tale è del mondo intero l'eterno resoconto.*

[...] Ormai è tempo!  
*O Morte, questo paese ci annoia!*  
[...]  
[Vogliamo, tanto] il fuoco ci arde il cervello,  
[tuffarci] in fondo all'abisso, [...]  
[in fondo] all'ignoto [per trovare del] nuovo.

*Sia moralmente sia fisicamente, ho sempre avuto la sensazione dell'abisso: non solo l'abisso del sonno, ma anche quello dell'azione, del sogno, del ricordo, del desiderio, del rimpianto, del rimorso, del bello, del numero, etc. Ho coltivato questo mio isterismo con voluttà e terrore. Ora ho sempre le vertigini e oggi, [23 gennaio 1862]<sup>1</sup>, ho avuto uno strano avvertimento: ho sentito passare sopra di me il vento dell'ala dell'imbecillità.*

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)

1 Sostituito con la data del concerto.

***Ich bin der Welt abhanden gekommen***  
**di Friedrich Rückert**

Ich bin der Welt abhanden gekommen  
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,  
Sie hat so lange nichts von mir vernommen,  
Sie mag wohl glauben ich sei gestorben!

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,  
Ob sie mich für gestorben hält.  
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,  
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel  
Und ruh' in einem stillen Gebiet!  
Ich leb allein in meinem Himmel  
In meinem Lieben in meinem Lied.

Sono perduto ormai al mondo,  
col quale prima molto tempo avevo sprecato;  
da tanto non ha più sentito parlare di me,  
crederà forse che io sia morto!

E nemmeno me ne importa niente  
Se il mondo mi considera morto.  
E non ho proprio nulla da obiettare  
Perché davvero sono morto al mondo.

Sono morto al tumulto del mondo  
E in una zona tranquilla riposo!  
Io vivo solo nel mio cielo,  
nel mio amore, nel mio canto.

(Traduzione di Giacomo Cacciapaglia)



## MICHELE GAMBA

direttore d'orchestra

Nato a Milano, ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio Giuseppe Verdi e conseguito la laurea in filosofia all'Università Statale, perfezionandosi in pianoforte con Maria Tipo alla Scuola di Musica di Fiesole e in accompagnamento vocale e direzione d'orchestra alla Musikhochschule di Vienna, all'Accademia Chigiana di Siena e alla Royal Academy di Londra.

Dopo un brillante esordio come pianista solista, ha debuttato nel 2009 come direttore d'orchestra alla Royal Festival Hall nell'ambito del progetto "Foyle Future Firsts" della London Philharmonic Orchestra. Nel 2012 inizia la sua collaborazione con la ROH Covent Garden come Jette Parker Associate Conductor e assistente di Antonio Pappano; a Londra dirige, tra l'altro, *Bastien und Bastienne*, *Folk Songs* di Berio e *Les Pêcheurs de perles*. Nel 2015, invitato da Daniel Barenboim alla Staatsoper di Berlino in qualità di Kapellmeister e suo assistente, collabora alla preparazione della *Traviata*, del *Simon Boccanegra* e del *Trovatore* e dirige alla Staatsoper *Le nozze di Figaro*. Nel marzo 2016 debutta con successo al Teatro alla Scala nei *Due Foscari*, in sostituzione del direttore titolare indisposto, e viene reinvitato nella stagione successiva a dirigere una recita delle *Nozze di Figaro* nonché *Il ratto dal serraglio* per bambini.

I suoi recenti e futuri impegni in campo operistico comprendono *Norma* allo Sferisterio di Macerata, *Rigoletto* a Roma e a Berlino, *Le nozze di Figaro* ad Amburgo, *Armida* di Rossini a Montpellier, *L'occasione fa il ladro* a Venezia, *La sonnambula* a Stoccarda, *Andrea Chénier* a Bari, *Macbeth* a Tolosa, *La traviata* a Lisbona, *Il barbiere di Siviglia* a Strasburgo e a Firenze e *L'elisir d'amore* nell'autunno 2019 alla Scala. In campo sinfonico ha in programma concerti a Klagenfurt, a Milano con il Divertimento Ensemble, con l'Orchestra Giovanile Italiana di Fiesole e con quella dei Pomeriggi Musicali, con l'Orchestre National di Montpellier e con la Filarmonica di Duisburg; inoltre ha diretto la Tokyo Symphony Orchestra alla Suntory Hall e l'Orchestre National du Capitole nei *Carmina Burana* a Tolosa.

## JULIET FRASER

soprano

Laureata in musica e storia dell'arte a Cambridge, ha studiato l'oboe e ha iniziato a cantare ancora studentessa nel coro del Clare College. Ha poi fatto parte di diversi cori inglesi, tra cui il Monteverdi Choir, The King's Consort e i BBC Singers, e, per sei anni, del Collegium Vocale Gent diretto da Philippe Herreweghe. Il suo repertorio è dominato dalla musica antica da un lato e da quella contemporanea dall'altro. Si è esibita come solista ospite con ensemble quali Klangforum Wien, Musikfabrik, Ensemble Modern, Askolj-Schönberg, Remix, Plus-Minus e Talea. Nel 2002, con il compositore e direttore James Weeks, ha fondato l'ensemble vocale EXAUDI, con il quale esegue un repertorio che spazia dall'ars subtilior e dai madrigali ai brani più complessi della musica del XXI secolo. Ha iniziato la Stagione 2019-2020 con esecuzioni della *Sinfonia* di Berio a Helsinki, di *Increschantüm* di Heinz Holliger con il Sonar Quartett al BKA-Theater di Berlino e dei *Quatre chants pour franchir le seuil* di Gérard Grisey con la Karajan-Akademie alla Philharmonie di Berlino, oltre a un recital per il Musica Festival di Strasburgo. Attiva ambasciatrice della musica nuova, ha collaborato strettamente con i compositori Rebecca Saunders, Bernhard Lang, Michael Finnissy, Mats thew Shlomowitz e Cassandra Miller. La sua discografia comprende *The Cold Trip, part 2* di Bernhard Lang e *Andersen-Liederkreis* di Michael Finnissy, entrambi con il pianista Mark Knoop, *Three Voices* di Morton Feldman e una registrazione binaurale di Milton Babbitt. Ha fondato a Londra eavesdropping, una serie di concerti dedicati alle donne protagoniste della nuova musica di cui è Direttrice artistica, e dirige insieme a Mark Knoop e a Newton Armstrong all that dust, una casa discografica specializzata in musica contemporanea.

## JAY CAMPBELL

violoncellista

Originario di Berkeley, in California, ha studiato alla Juilliard School. Artista poliedrico, interprete di opere classiche e contemporanee, ha ottenuto numerosi premi e riconoscimenti. Nel 2013 ha debuttato con la New York Philharmonic; nel 2016 ha ricevuto il prestigioso Avery Fisher Career Grant e ha lavorato al fianco di Alan Gilbert come Direttore artistico del Festival Ligeti Forward, organizzato nell'ambito della New York Philharmonic Biennale al Metropolitan Museum, eseguendo il *Concerto per violoncello* di Ligeti. Nel 2017 è stato artista in residenza al Festival di Lucerna con la violinista moldava Patricia Kopatchinskaja, con la quale si è poi esibito al Park Avenue Armory di New York, all'Ojai Music Festival in California e in una serie di recital. Nel 2018 ha debuttato a Berlino con la Deutsches Symphonie-Orchester. Ha inciso il *Concerto per violoncello* di Marc-André Dalbavie con la Seattle Symphony Orchestra e ha eseguito l'ultimo *Concerto per violoncello* di Andrea Pinto-Correia; inoltre nella Stagione 2019-2020 sarà co-curatore, insieme a John Adams, alla serie di concerti Green Umbrella della Los Angeles Philharmonic. Si dedica molto alla musica contemporanea; ha eseguito un centinaio di lavori in prima assoluta, collaborando strettamente con compositori quali Pierre Boulez, Elliott Carter, e più recentemente Matthias Pintscher, John Adams, Kaija Saariaho, Chaya Czernowin e Georg Friedrich Haas.

Svolge anche un'intensa attività come musicista da camera; è membro del JACK Quartet e del JCT Trio con il violinista Stefan Jackiw e il pianista Conrad Tao. È stato invitato a esibirsi in numerosi festival, tra cui quelli di Marlboro, Spoleto, Moab, DITTO (in Corea) e del Lincoln Center. Ha tenuto corsi al Vassar College e al Banff Center; dal 2019 insegna alla Mannes School di New York.

## MARTIN HÄSSLER

basso-baritono

Nato a Weischlitz (Germania), ha studiato con Rudolf Piernay e Janice Chapman alla prestigiosa Guildhall School of Music and Drama. Ha vinto numerosi premi, tra cui il primo premio al Bundeswettbewerb Gesang di Berlino nella categoria junior (2010) e il Best Singer Award alla Gerald Moore Competition di Londra (2010).

Nel 2009 è stato Collatinus in *The Rape of Lucretia* di Britten al Kammeroper Schloss Rheinsberg e, l'anno dopo, Siegfried nella *Genoveva* di Schumann alla Tonhalle di Düsseldorf. Nel 2016 ha cantato nell'*Evgenij Onegin* alla Garsington Opera e poi in *The 8th Door* di Liam Paterson alla Scottish Opera.

I suoi impegni per la Stagione 2018-19 comprendono *L'Heure espagnole* di Ravel all'Opéra National di Lione, *Nabucco* (come Gran sacerdote di Belo) ancora a Lione, al parigino Théâtre des Champs-Élysées e all'Opéra di Vichy, *Schneewittchen* di Marius Felix Lange all'Opera di Lipsia e il debutto come Guglielmo nel *Così fan tutte* al Nevill Holt Opera Festival. Si è esibito in recital alla Philharmonie e alla Deutsche Oper di Berlino, al Klavierfestival della Ruhr con Graham Johnson, all'Oxford Lieder Festival con Sholto Kynoch e al Musikverein di Vienna. Nel 2012 ha partecipato al Chelsea Schubert Festival accompagnato da Graham Johnson. Nel 2013 ha debuttato alla Wigmore Hall; inoltre ha tenuto recital alla Fondation Singer-Polignac a Parigi e ha eseguito la *Winterreise* di Schubert alla Milton Court Concert Hall di Londra. In concerto ha cantato come solista, tra l'altro, *Die Schöpfung* e lo *Stabat Mater* di Haydn, il *Requiem* di Mozart, la *Nona Sinfonia* di Beethoven, *Ein Deutsches Requiem* di Brahms, *Elias* e *Paulus* di Mendelssohn, il *Weihnachtsoratorium* di Bach al Gewandhaus di Lipsia, la *Matthäus-Passion* di Bach e *Jephtha* di Händel alla Tonhalle di Zurigo.

## MICHELE TADINI

compositore e regista del suono

Milanese, si è diplomato presso il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano in chitarra con Ruggero Chiesa, in composizione con Sandro Gorli e Giacomo Manzoni e in musica elettronica con Riccardo Sinigaglia, perfezionandosi con Franco Donatoni all'Accademia Chigiana di Siena. È docente di composizione (elettronica e live electronics) presso il Conservatorio Nazionale di Musica e Danza di Lione. Ha condotto con Luca Francesconi il Centro AGON di Milano e diretto il Centro Tempo Reale a Firenze, fondato da Luciano Berio, nonché l'Istituto di Ricerca Musicale (IRMus) di Milano. Compone per il teatro, la danza, la radio, la televisione e il cinema, oltre che per video e installazioni interattive. La sua musica è eseguita nei importanti festival in Europa, negli Stati Uniti, in America Latina, Canada, Giappone e Australia. Ha vinto numerosi premi, tra cui il Prix Italia 2008, con l'opera radiofonica *La musica nascosta* interpretata da Claudio Bisio su testo di Tiziano Scarpa, il Prix A.R.T.S. 2011 per il progetto *La Terza Luce*, realizzato all'Atelier Arts Sciences di Grenoble) e il premio SIAE 2013.

Tra le sue composizioni più importanti, *In a Blink of a Night* per ottanta chitarre elettriche, venti bassi elettrici, batteria e chitarra solista, l'"opera labirinto" *Don Giovanni a Venezia* (presentata nel 2010 alla Biennale di Venezia), *Kirkias*, produzione video per voce, percussioni ed elettronica), la musica per il lavoro di videodanza di Enzo Procopio *Distanza di sicurezza*, le musiche di scena per lo spettacolo di Claudio Bisio *Le nuove mirabolanti avventure di Walter Ego*. Ha collaborato alla ripresa del progetto di Luciano Berio sull'*Orfeo* di Monteverdi alla Cité de la Musique - Philharmonie de Paris, creando la parte elettronica e occupandosi della regia del suono. L'ultimo suo lavoro è *Tamburi nella notte*, un concerto per cinque ensemble di percussioni eseguito in prima assoluta al Ravenna Festival il 15 giugno 2019.

## MASSIMO MARCHI

regista del suono

Studia pianoforte, clavicembalo e musica elettronica al Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, dove si diploma con il massimo dei voti con Anna Colonna Romano nel 1988. Nei cinque anni successivi si perfeziona a Roma con Rodolfo Caporali e nel 1996 si diploma in musica elettronica con Alvise Vidolin. A Milano consegue il Master in management artistico all'Università Cattolica e inizia a collaborare con AGON, centro di ricerca e produzione multimediale per l'applicazione delle tecnologie e dell'informatica in campo artistico, di cui è Presidente, con incarichi di direzione di produzione, programmazione degli ambienti esecutivi, esecuzione live electronics e regia del suono; esegue concerti in Italia e all'estero, con numerose partecipazioni a festival nazionali e internazionali. Le sue regie comprendono opere (*Gesualdo considered as a murder* di Luca Francesconi), concerti con orchestra (*Voiceless voice in Hiroshima* di Toshio Hosokawa, *Deserts* di Edgar Varèse), concerti per ensemble (*Caminata di Vito von Thummel* di Fabio Nieder; *Respondit* di Francesconi; *Una voce chiama* e *Quanta oscura selva* di Giacomo Manzoni; *Angelus Novus* di Alessandro Melchiorre; *Kolot* e *Lefkara Moirai* di Yuval Avital; *Il tempo sullo sfondo* di Armando Gentilucci; *Echo Canyon* di Karen Tanaka; *Relief Statique* e *Stanza II* di Toru Takemitsu, *Paravis* di Eduard Demetz), spettacoli e installazioni multimediali (*Turing, a staged case history* di Maria Elisabetta Marelli; *Duello* di Michele Tadini; *...e immediatamente diventa sapiente: le turbatissime visioni di Hildegard von Bingen* di Guido Barbieri e Francesco Paradiso).

Dal 2000 al 2016 ha insegnato presso la Civica Scuola di Musica di Milano e i Conservatori "C. Pollini" di Padova, "G. Verdi" di Milano, "B. Marcello" di Venezia, "G. Frescobaldi" di Ferrara, "C. Monteverdi" di Bolzano. Dal 2016 è docente di musica elettronica presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano.

## ORCHESTRA SINFONICA DI MILANO GIUSEPPE VERDI (*laVerdi*)

L'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, fondata nel 1993 da Vladimir Delman e Luigi Corbani, 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 *laVerdi* ha organizzato una stagione speciale di sedici mesi ininterrotti da settembre 2014 a dicembre 2015, con numerosi eventi straordinari. Nel gennaio 2018 l'Orchestra si è esibita al KKL di Lucerna, che ospiterà *laVerdi* anche nel gennaio 2020.

Negli anni, l'Orchestra è stata affiancata da altre formazioni: il Coro sinfonico di Milano Giuseppe Verdi, l'Ensemble *laBarocca* diretto da Ruben Jais, il Coro di Voci Bianche diretto da Maria Teresa Tramontin, l'Orchestra amatoriale "*laVerdi per tutti*" e l'Orchestra Sinfonica Junior, composta da ragazzi sotto i 18 anni. 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 in-

carico in Italia, e dal gennaio 2018 Claus Peter Flor (attualmente in carica).

La Stagione 2018-19 ha visto *laVerdi* 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 2019-2020 si festeggeranno invece i vent'anni dell'Auditorium di Milano Fondazione Cariplo, che per le sue caratteristiche estetiche, tecnologiche e acustiche è considerato una della migliori sale da concerto italiane.

Attualmente *laVerdi* 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.



Les Percussions de Strasbourg in prova prima del concerto  
in Pirelli HangarBicocca, Festival Milano Musica 2016  
Foto di Margherita Busacca

## Pirelli HangarBicocca

mercoledì 9 ottobre 2019  
ore 20.30

### **Les Percussions de Strasbourg**

Flora Duverger, Minh-Tâm Nguyen,  
François Papirer, Enrico Pedicone,  
Rémi Schwartz, Thibaut Weber

### **Carmine Emanuele Cella** <sup>(1976)</sup>

*Kore* (2019) – 25'

per sei percussionisti intorno al pubblico  
Commissione Les Percussions de Strasbourg

**Prima esecuzione assoluta**

### **Iannis Xenakis** <sup>(1922-2001)</sup>

*Persephassa* (1969) – 35'

per sei percussionisti intorno al pubblico

in collaborazione con

**Pirelli HangarBicocca**



Les Percussions de Strasbourg hanno il sostegno di: Ministère de la Culture / DRAC Grand Est, Ville et Eurométropole de Strasbourg, Mécénat Musical Société Générale, Région Grand-Est, Conseil Départemental du Bas-Rhin, SACEM, FCM, SPEDIDAM.



Les Percussions de Strasbourg, *Le noir de l'étoile* di Gérard Grisey,  
Pirelli HangarBicocca, Festival Milano Musica 2016  
Foto di Margherita Busacca

## Pirelli HangarBicocca

giovedì 10 ottobre 2019  
ore 20.30

### **ZAUM\_percussion**

**Simone Beneventi, Carlota Cáceres,  
Lorenzo Colombo**

*Artists in residence 2018/2020*

**Alvise Vidolin** regia del suono

### **Claudio Ambrosini** <sup>(1948)</sup>

*De rerum natura* (2019) – 30'

per tre percussionisti e ambiente  
elettronicamente rivelato

Commissione Milano Musica con il sostegno  
di SIAE – CLASSICI DI OGGI 2018/19

**Prima esecuzione assoluta**

### **Les Percussions de Strasbourg**

Flora Duverger, Minh-Tâm Nguyen, François  
Papirer, Enrico Pedicone,  
Rémi Schwartz, Thibaut Weber

### **Iannis Xenakis** <sup>(1922-2001)</sup>

*Persephassa* (1969) – 35'

per sei percussionisti intorno al pubblico

in collaborazione con

**Pirelli HangarBicocca**



con il sostegno di

**SIAE** | DALLA  
PARTE  
DI CHI  
CREA

Les Percussions de Strasbourg hanno il sostegno di: Ministère  
de la Culture / DRAC Grand Est, Ville et Eurométropole de Strasbourg,  
Mécénat Musical Société Générale, Région Grand-Est, Conseil  
Départemental du Bas-Rhin, SACEM, FCM, SPEDIDAM.

## Xenakis, Cella, Ambrosini

Il meraviglioso cui Xenakis attinge è fatto di masse, grumi, flussi. [...] L'esplosione di forze è terribile e stupefacente a un tempo: incantatorio come la vista di un uragano o di un'eruzione vulcanica. [...] Spesso ascoltando un pezzo di Xenakis si ha la sensazione di assistere a uno scontro [...] di energie pure.

LUCA FRANCESCONI

La poetica musicale di Iannis Xenakis è sempre stata orientata alla ricerca di un rumore "oggettivo" del mondo, di una massa acustica che corrisponda il più possibile al suono della natura. Gli strumenti a percussione corrispondevano molto bene a questa esigenza, come dimostra la sua ampia produzione per percussioni, che inizia con una prima serie di lavori "a percussione multipla", caratterizzati da una grande varietà di timbri e da nette contrapposizioni di dinamiche e di densità. Il primo grande lavoro per sole percussioni è *Persephassa*, che fu eseguito per la prima volta dalle Percussions de Strasbourg 50 anni fa – era il 9 settembre 1969 – al Festival di Persepoli, in Iran. In questo lavoro, della durata di più di mezz'ora, emerge una grande energia – e questo spiega anche il titolo, riferito alla dea Persefone, personificazione delle forze telluriche e delle trasmutazioni vitali, legate alle specie viventi e ai cicli cosmici – che deriva da strutture ritmiche complesse, dalla estremizzazione di tutti i parametri, dall'uso di strumenti principalmente idiofoni (i più vicini alla natura), da strutture asincrone e stratificazioni di figure che creano l'effetto di sonorità nuove. C'è in *Persephassa* anche un forte elemento di spazializzazione (caro al compositore anche in molti altri lavori), perché i sei percussionisti, disposti attorno al pubblico, creano un enorme anello di suono che può arrivare ad avere una circonferenza di 300 metri (con una distanza massima di 50 metri tra un percussionista e l'altro). Il pezzo si può dividere in tre sezioni, caratterizzate da differenti sonorità. La prima è dominata dagli strumenti a membrana, con suoni isolati e accentati, con dinamiche contrastanti, con complesse stratificazioni ritmiche (nella parte finale i sei tom-tom suonano inizialmente sincronizzati, poi via via cambiano metronomo, fino ad avere ciascuno un proprio tempo autonomo), che le conferiscono un carattere primitivistico. La seconda



sezione, che mostra una grande varietà di episodi distinti, è invece dominata da strumenti di legno e di metallo, piatti, tom-tom, sirene a bocca, e dalle gragnuole di suoni prodotte da sei *simantra*: questi strumenti, ideati da Xenakis sul modello dell'antico *semanterion* (strumento liturgico di origine bizantina in uso presso i monasteri greco-ortodossi, definiti dal compositore "veri e propri nidi di un ritmo ancestrale") e già usati in *Oresteia* (1966), sono costituiti da lamine di metallo e di legno che vengono percosse da battenti con la testa in metallo. La terza sezione è una vera e propria costruzione spaziale, basata su una staffetta circolare di brevi cellule ritmico-dinamiche ripetute all'infinito, che dà la sensazione di una spirale avvolgente, con traiettorie che si intersecano o evolvono secondo una sorta di "coreografia" sonora, e con un'accelerazione progressiva, che crea l'effetto di un gigantesco vortice.

L'altro nome di Persefone è Kore; e questo è anche il titolo che Carmine Emanuele Cella ha dato al suo nuovo pezzo, scritto, come *Persephassa*, per sei percussionisti "spazializzati" intorno al pubblico. Insolita figura di compositore e ricercatore in matematica applicata, Cella si è spesso confrontato con il rapporto tra suono e spazio, e in questo lavoro ha cercato di modificare il paradigma di ascolto che per molti anni ha caratterizzato il rapporto tra strumenti e elettronica: di solito, 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 proiettare i suoni strumentali nello spazio globale dell'elettronica, generando però nell'ascolto una sorta di esperienza "schizofonica". In *Kore*, Cella ha cercato di creare un nuovo spazio di ascolto dove elettronica e strumenti siano intimamen-

te integrati, sfruttando un procedimento di "inversione", affidando cioè la diffusione del suono elettronico agli strumenti fisici (anziché agli altoparlanti), posizionati intorno al pubblico. Ancora nello spirito di Xenakis, Cella ha creato nuovi strumenti chiamati *xulon*, perfezionando una tecnologia utilizzata in un lavoro precedente, *Inside Out* (2017). Gli *xulon* sono strumenti aumentati, percussioni di grande taglia (come timpani e grancassa) sulle quali vengono applicati dei dispositivi che vibrano su frequenze specifiche e trasmettono queste vibrazioni alle parti risonanti degli strumenti, modificandone così il suono e ridefinendo l'interazione tra esecutore e strumento, in funzione del gesto strumentale. In questo modo Cella riesce a fondere l'immersività dell'elettronica globale con la posizione della sorgente, creando una nuova modalità di ascolto del suono elettronico.

Il lavoro si ispira al capolavoro di Xenakis *Persephassa* [...] i sei percussionisti sono disposti attorno al pubblico. Il trattamento dello spazio come parametro musicale è una delle preoccupazioni più importanti del lavoro di Xenakis. Allo stesso modo, *Kore* cerca di definire un nuovo paradigma di ascolto in cui lo spazio diventa attore principale e in cui gli ascoltatori sono immersi all'interno di un unico strumento globale suonato collettivamente dai musicisti.

CARMINE EMANUELE CELLA

Anche Claudio Ambrosini ha lavorato spesso sulle questioni della spazializzazione del suono, e in particolare sul tema dell'eco, ad esempio nell'opera multimediale *Orfeo, l'ennesimo* (1984), dove comparivano come veri e propri personaggi gli Echi ribelli, demoni che non si comportavano in maniera logica, "naturalistica", ma rimandavano un'eco diversa rispetto al suono che la produceva, rispondendo in maniera autonoma rispetto al segnale originario. In *De rerum natura* (2019), per tre percussioni e "ambiente elettronicamente rivelato", il compositore veneziano porta alle estreme conseguenze questa ricerca, cercando una sorta di capovolgimento rispetto alle pratiche tradizionali della spazializzazione elettronica del suono. Normalmente, infatti, i microfoni sono posizionati vicino agli strumentisti, ne captano il suono per poi proiettarlo nello spazio della sala, attraverso un sistema di altoparlanti. In questo lavoro invece Ambrosini ha usato l'elettronica in maniera opposta, disponendo cioè i microfoni intorno alla sala per captare le risposte dell'ambiente al suono prodotto dagli strumentisti ("è come fotografare l'ombra di un oggetto, anziché

l'oggetto stesso"), quindi indagando lo spazio, rivelando le caratteristiche sonore dell'ambiente attraverso l'elettronica, in una sorta di "maieutica dello spazio". Questo spiega anche il riferimento al *De rerum natura* di Lucrezio, e in particolare a un passo tratto dal II libro (vv. 114-131), già utilizzato nel balletto lirico-sinfonico *Pandora librente* (1997), dove viene descritta la magia del raggio di sole che entra in una stanza buia, svelando come l'apparente vuoto sia in realtà popolato dal pulviscolo, da un'infinità di piccolissimi corpi sospesi che lo animano fluttuando. Nel suo *De rerum natura*, il suo primo lavoro per sole percussioni, Ambrosini traspone lo stesso principio al mondo dei suoni, affidando ai tre percussionisti un vasto strumentario, arricchito da materiali e oggetti disparati, come grandi elastici, carte risonanti, molle metalliche, lunghi cavi di acciaio: attraverso un fascio, non di luce ma di suoni (suoni microscopici captati nell'ambiente e amplificati), Ambrosini "rivela" che questo spazio è abitato e animato, che vibra di onde sonore, che risponde e reagisce, come se fosse un altro interprete, ai suoni prodotti dagli strumenti.

Gianluigi Mattietti

### ***De rerum natura* per tre percussioni e ambiente elettronicamente rivelato**

Non so se Lucrezio sia stato il primo ad accorgersene, ma trovo stupendo quel passo del *De rerum natura* in cui il poeta descrive la meraviglia che ci appare quando l'aria di una stanza in penombra, apparentemente vuota, attraversata da un raggio di sole rivela improvvisamente un pulviscolo, un'infinità di piccolissimi corpi sospesi che la animano fluttuando.

Non ci sono altri riferimenti diretti tra il presente lavoro e quello di Lucrezio, se non forse il ricordo di questo stupore, del brivido infantile di assistere a un'inattesa magia che rivela un universo. E in questo sta anche poi una delle possibilità più alte, e delle sfide, connesse con l'attività di un poeta: spiegare la scienza, o perlomeno contribuire a rivelarla, come una cartina di tornasole. E la musica può farlo?

Il suono in effetti è un'altra magia, che pure non si vede, ma c'è. E che nasce da un altro pulviscolo, da quell'infinità di vibrazioni che i materiali di cui sono fatti gli strumenti possono generare. Onde che si spargono, aleggiano nell'aria, fanno vibrare gli ambienti e le menti.

Le percussioni poi sono un mondo nel mondo: fatte di legno, di metallo, di pelle e di tanti altri materiali, nobili o poverissimi ma tutti indirettamente lì a raccontare di tentativi, di scoperte, di piccole o grandi invenzioni: premere qui, battere lì, tendere, scuotere, strofinare qua, strisciare un po' più in là...

Ma alle percussioni usuali questo *De rerum natura* prova anche ad aggiungere qualcos'altro, altri materiali, altri oggetti: lunghissimi cavi di acciaio, molle di foggia disparata, grandi elastici, carte risonanti...

L'amplificazione e l'elettronica, poi, non svolgono il ruolo usuale di "portare il suono degli strumenti dal palco a ogni angolo della sala", ma tentano l'esatto contrario: captare le sottili modifiche che quegli stessi angoli - e l'ambiente tutto - apportano al suono generato dagli strumenti tradizionali e così rivelare un altro "pulviscolo" ancora, non direttamente percepibile dal nostro orecchio, se non illuminato dalla luce della tecnologia.

*De rerum natura* è stato scritto nel 2019 per ZAUM\_percussion, su commissione del Festival Milano Musica con il sostegno di SIAE - Classici di Oggi, ed è dedicato a Ivan Fedele.

## LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG

Les Percussions de Strasbourg sono il più vecchio ensemble francese di musica contemporanea, riconosciuto e apprezzato a livello mondiale. A tutt'oggi possono vantare 1700 concerti in 70 Paesi, un repertorio di 350 opere originali, uno strumentario unico al mondo che comprende più di 500 strumenti, più di 30 incisioni e altrettanti 30 premi internazionali, tra cui una "Victoire de la Musique classique" nel 2017 per *Burning Bright* di Hugues Dufourt.

Il gruppo nasce nel 1959, quando Pierre Boulez dirige a Strasburgo la sua cantata *Le Visage Nuptial*; per formare la grande consolle di percussioni di cui ha bisogno, vengono chiamati musicisti dell'Orchestra municipale di Strasburgo e di quella dell'ORTF. A seguito di quell'esperienza, i sei giovani percussionisti - Bernard Balet, Jean Batigne, Lucien Droeller, Jean-Paul Finkbeiner, Claude Ricou and Georges van Gucht -, animati da una comune volontà innovativa e legati da una

profonda amicizia, decidono di fondare un ensemble, chiamato inizialmente Groupe Instrumental à Percussion, e poi Les Percussions de Strasbourg. Il gruppo tiene il suo primo concerto il 17 gennaio 1962 all'ORTF, alla presenza del compositore francese Serge Nigg. Ben presto l'ensemble ispira la creazione di un nuovo repertorio a musicisti del calibro di Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Kazimierz Serocki, Miloslav Kabeláč, Maurice Ohana, Iannis Xenakis, François-Bernard Mâche o Hugues Dufourt. Come ha detto Pierre Boulez: "Per il gruppo era necessario un repertorio, ma il gruppo ha reso il repertorio necessario".

Nel 1967, eseguono con perfetta padronanza scenica e musicale *Ionisation* di Edgar Varèse, d'accordo con il compositore, benché la partitura richieda tredici percussionisti. La loro briosa interpretazione apre la strada al successo di un genere musicale inedito; da allora il gruppo ha continuato incessantemente a creare

e a innovare, esibendosi nei festival di maggior richiamo in tutto il mondo, da Berlino a Osaka, da Persepoli a Sydney, passando per Royan, Donaueschingen, Edimburgo, Atene, São Paulo, New York, Montreal. Grazie alla loro stretta collaborazione con i compositori, contribuiscono attivamente alla ricerca sonora e all'invenzione di nuovi strumenti, come il "sixxen" progettato da Xenakis.

A più di mezzo secolo dalla sua fondazione, il gruppo è arrivato alla quarta generazione di musicisti., alternando brani di repertorio (di Xenakis, Dufourt, Gérard Grisey, Yoshihisa Taira...) e nuove creazioni, sempre con gli stessi intenti: mantenere vivo il patrimonio musicale, rivisitandolo continuamente, e innovare sulla scorta delle nuove tecnologie e dell'ampliamento delle espressioni sceniche, esplorando l'immenso campo mondiale delle percussioni in collaborazione con i creatori di oggi, siano essi compositori, registi, coreografi o videografi.



Les Percussions de Strasbourg, Festival di Persepoli (Iran), 1969.

### **Minh-Tâm Nguyen**

Nato nel 1980, ha studiato al Conservatorio nazionale superiore di Musica e Danza di Lione nella classe di Jean Geoffroy, dopo essersi diplomato con il primo premio in percussioni al Conservatorio di Nizza. Ancora studente, con il Trio Yarn ha vinto il primo premio al Concorso internazionale di percussioni del Lussemburgo e un secondo premio al Concorso internazionale di vibrafono "Claude Giot" a Clermont-Ferrand nel 2002. Nel gennaio 2003, è stato ingaggiato come percussionista/danzatore dalla compagnia Arcosm per lo spettacolo *Echoa*. Fino al 2018, anno in cui è stato nominato Direttore artistico delle Percussions de Strasbourg, dopo esserne stato coordinatore artistico dal 2015, ha insegnato percussioni al Conservatorio di Lione.

### **Flora Duverger**

Nata nel 1991, Flora Duverger ha studiato percussioni a Angers e poi al Conservatorio di Lione, nella classe di Jean Geoffroy. Come parte del suo corso magistrale, si è occupata del rapporto tra musica e immagine, realizzando il cortometraggio *Corps étrangers*. Nel gennaio 2015, ha creato lo spettacolo *Addictions* con la danzatrice contemporanea Loulou Carré. Per sviluppare ulteriormente la coesione tra arti diverse, crea due lavori che fondono musica, danza, teatro e video: *Vous êtes un désordre* (2016) e *My Head Is A Jukebox* (2018). Questo approccio trasversale l'ha portata a collaborare con artisti come Emilio Greco e Pieter Scholten per la creazione musicale dello spettacolo coreografico *Non solo Medea* del Ballet National of Marseille, o con la compositrice cinese Qingqing Teng, la cui musica elettroacustica le permette di sviluppare spettacoli in cui l'espressività corporea e la teatralità del musicista sono al centro del procedimento artistico. È solista delle Percussions de Strasbourg dal 2016.

### **François Papirer**

Nato nel 1970 a Mulhouse, in Francia, ottiene la medaglia d'oro, il primo premio Accessit e il premio regionale all'École nationale de Musique della sua città natale nel 1990-1991, diplomandosi nel 1996 alla Staatliche Hochschule für Musik di Freiburg-im-Breisgau; ha insegnato percussioni al Conservatorio di Delémont, in Svizzera. Dal 1996 è solista delle Percussions de Strasbourg e dal 2016 ne è coordinatore pedagogico. Ha una passione particolare per i tamburi indiani (*tablas*). Nel 2004, è stato borsista del programma di residenza "Hors les Murs" a Villa Medici a Roma.

### **Enrico Pedicone**

Nato in Argentina nel 1985, si interessa a repertori molto diversi. Ha studiato con Emmanuel Séjourné, Stéphane Fougeroux e Denis Riedinger presso la Haute École des Arts du Rhin (HEAR), diplomandosi nel 2011 e ottenendo il Master in percussioni nel 2013; ha poi seguito il corso di creazione e interpretazione elettroacustica tenuto da Tom Mays. Attualmente si esibisce con gruppi diversi, che fanno musica contemporanea, rock e libera improvvisazione. Solista delle Percussions de Strasbourg dal 2015, è anche percussionista accompagnatore presso il Centre chorégraphique de Strasbourg.

### **Rémi Schwartz**

Nato nel 1982, ha cominciato a studiare musica con il pianoforte, passando alle percussioni all'età di quattordici anni. Dopo aver frequentato il Conservatorio di Metz, entra nella classe di Jean Geoffroy al Conservatorio di Lione, ottenendo il Master in percussioni nel 2011. Solista delle Percussions de Strasbourg dal 2016, è anche timpanista dell'Orchestre des Gardiens de la Paix della Polizia parigina ed è invitato regolarmente a esibirsi con le Orchestre di Lione, Lille, Tolosa e Metz. Come musicista da camera, ha suonato con l'ensemble TaCTuS e con il quartetto di improvvisazione Le Grümophone. Nell'anno scolastico 2017-2018 ha insegnato musica da camera e lettura a prima vista al Conservatorio di Lione.

### **Thibaut Weber**

Nato nel 1991, ha iniziato lo studio delle percussioni a cinque anni. Ha poi studiato con Emmanuel Séjourné, Stéphane Fougeroux e Denis Riedinger alla Haute École des Arts du Rhin (HEAR), diplomandosi nel 2015. Ha vinto due primi premi internazionali, alla Italy Percussion Competition nel 2010 e alla ConUCO-percusión di Cordoba nel 2013, nonché il premio della città di Strasburgo nel 2011. È co-fondatore del Baka Trio, un ensemble di percussioni che crea la propria musica, in bilico tra jazz rock e musica elettronica. Solista delle Percussions de Strasbourg dal 2016, si è esibito come solista con l'Orchestra sinfonica di Cordoba, la Filarmonica di Strasburgo e l'ensemble contemporaneo Ukho di Kiev. Titolare del diploma di Stato per l'insegnamento delle percussioni, attualmente insegna all'École de Musique di Dettinger, in Francia.

## **ZAUM\_PERCUSSION**

artist in residence 2018-2020

Fondato nel 2018, ZAUM\_percussion è un ensemble formato da tre percussionisti, Simone Beneventi, Carlota Cáceres e Lorenzo Colombo, provenienti da percorsi di studio e di attività artistica internazionali. Accomunati dall'interesse per la ricerca, dalla creazione di nuove forme di produzione e di fruizione musicale, dallo studio e dalla ripresa delle opere più significative del repertorio per percussioni del XX e XXI secolo, i tre hanno fatto convergere le loro esperienze, i loro ambiti di azione e i loro interessi artistici, apparentemente distanti, in realtà assai complementari e affini.

ZAUM\_percussion è *artist in residence* al Festival Milano Musica per il triennio 2018-2020.

### **Simone Beneventi**

Nato a Reggio Emilia nel 1982, percussionista e performer, si è esibito come solista interprete della musica del XX e XXI secolo in numerosi festival europei. È membro fondatore e coordinatore artistico di ZAUM\_percussion. Con il gruppo internazionale RepertorioZero, è stato premiato con il Leone d'argento alla Biennale Musica di Venezia del 2010. Il suo percorso di ricerca sul suono, la progettazione di nuovi strumenti e di nuove soluzioni compositive per percussioni lo hanno portato a collaborare con importanti compositori d'avanguardia, tra cui Pierluigi Billone, Peter Maxwell Davies, Ivan Fedele, Heiner Goebbels, Helmut Lachenmann, David Lang, Riccardo Nova, Fausto Romitelli, Salvatore Sciarrino; con ensemble europei quali Berlin PianoPercussion, Klangforum Wien, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Ensemble Prometeo, mdi ensemble; e con artisti quali Pan Sonic, Matmos, Ennio Morricone, John Malkovich, Sainkho Namtchylak, Massimo Zamboni. Ha suonato con alcune delle più prestigiose orchestre italiane, quali la Filarmonica della Scala, l'Orchestra della Fenice di Venezia, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino e quella del Teatro dell'Opera di Roma; inoltre vanta un'ampia discografia. Alla carriera di interprete affianca l'attività di insegnamento, come docente al Conservatorio di Sassari, e di ricerca, con pubblicazioni di interesse musicologico.

### **Carlota Cáceres**

Nata nel 1988 a Badajoz (Spagna), è una percussionista versatile, specializzata nel repertorio contemporaneo, solistico e da camera, e nella realizzazione di opere nuove. Si è laureata con lode in percussioni al Conservatorio superiore delle Isole Baleari e ha conseguito un Master in performance musicale con Christian Dierstein alla Hochschule für Musik di Basilea. Ha vinto il primo e il secondo premio del Concorso della Kiefer Hablitzel Stiftung e il terzo premio al Concorso per giovani talenti (Förderpreis) della Stiftung Basler Orchester-Gesellschaft. Membro fondatore di ZAUM\_percussion e di Tamgram Trio, collabora inoltre con il Nou Ensemble spagnolo e con l'ensemble svizzero Zone Experimentale. Si è esibita in numerosi festival internazionali quali gli Internationale Ferienkurse für Neue Musik a Darmstadt, il Manifeste dell'IRCAM a Parigi, l'Ojai Music Festival in California, il Festival di Lucerna e quello di Davos. Oltre alla sua passione per la musica contemporanea, vanta anche una grande esperienza orchestrale. Invitata da Steven Schick a San Diego, ha collaborato con l'ensemble red fish blue fish della University of California. Attualmente vive a Palma di Maiorca, dove insegna al Conservatorio superiore delle Isole Baleari. Nel 2016 ha terminato un secondo Master alla Hochschule für Musik di Basilea, specializzandosi in musica da camera contemporanea.

## ALVISE VIDOLIN

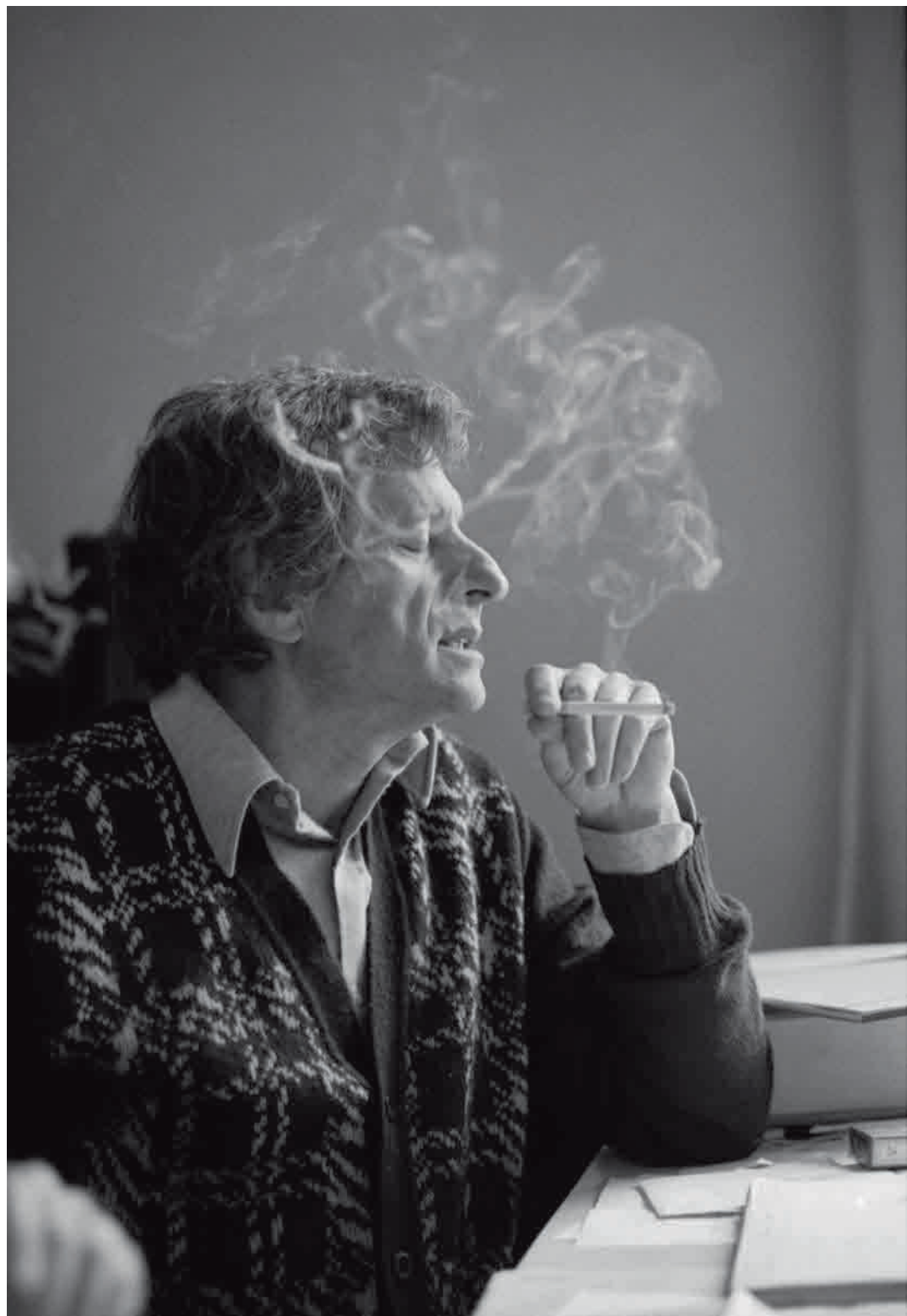
regia del suono

### Lorenzo Colombo

Nato a Milano nel 1990, percussionista e performer, è impegnato nella promozione e nella ricerca nel campo della nuova musica. Attualmente residente in Danimarca, collabora con diversi gruppi tra cui Divertimento Ensemble, Athelas Sinfonietta Copenhagen, Sentieri selvaggi. Laureato in percussioni presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano, ha vinto nel 2011 il Premio Nazionale delle Arti (in duo con Lorenzo Paletta), nel 2013 il Concorso Yamaha e nel 2015 l'International Percussion Competition. Si è esibito come solista e in formazione cameristica in numerosi festival, quali il ManiFeste dell'IRCAM a Parigi, gli Internationales Ferienkurse für Neue Musik a Darmstadt, il Festival d'autunno a Varsavia, la Biennale Musica, la Gaudeamus Muziekweek a Utrecht, il Klang Festival a Copenhagen, Rondò Divertimento Ensemble, MI.TO, Milano Musica, i Dark Music Days a Reykjavík, Impuls a Graz. Identificato nel 2016 da Ulysses Network come promettente giovane musicista, ha avuto accesso a importanti opportunità: ha partecipato a un progetto con la IEMA (International Ensemble Modern Akademie) di Francoforte, è stato selezionato come percussionista dell'Ulysses Ensemble e ha collaborato con l'Ensemble interContemporain diretto da Beat Furrer durante il ManiFeste parigino del 2018. Interessato alle nuove forme multimediali e alla loro interazione con la musica, è cofondatore di ZAUM\_percussion, Neko3 e reConvert project.

Regista del suono, musicista informatico e interprete di live electronics, è nato nel 1949 a Padova, dove ha compiuto studi scientifici e musicali. Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di molte opere musicali, collaborando con compositori quali Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Wolfgang Dalla Vecchia, Franco Donatoni, Adriano Guarnieri, Luigi Nono e Salvatore Sciarrino, e curandone le esecuzioni in festival quali la Biennale di Venezia, i Donaueschinger Musiktage, il Festival d'Automne e il ManiFeste dell'IRCAM a Parigi, il Festival delle Nazioni a Città di Castello, il Festival d'autunno a Varsavia, il Maggio Musicale Fiorentino, Milano Musica, MI.TO, la Münchener Biennale a Monaco, la Musik-Biennale a Berlino, il Ravenna Festival, Wien Modern, il Festival di Salisburgo; e i teatri quali la Scala di Milano, l'Almeida Theatre di Londra, l'Alte Oper di Francoforte, il Comunale di Bologna, l'Opera di Roma, il Teatro La Fenice di Venezia, l'Odéon e l'Opéra Bastille a Parigi, l'Opéra National du Rhin di Strasburgo e lo Staatstheater di Stoccarda. Membro del direttivo del Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova, alla cui fondazione ha partecipato, vi collabora dal 1974, svolgendo attività didattica e di ricerca nel campo dell'informatica musicale. Co-fondatore dell'Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI), ne ha assunto la presidenza nel triennio 1988-1990. Dal 1977 ha collaborato in varie occasioni con la Biennale di Vene-

zia, in particolare come responsabile del Laboratorio permanente per l'Informatica musicale della Biennale (LIMB). Dal 1992 al 1998 ha collaborato con il Centro Tempo Reale di Firenze come responsabile della produzione musicale, e dal 1976 al 2009 è stato docente di musica elettronica presso il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia; inoltre è membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono e socio dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti. Ha pubblicato lavori di carattere scientifico e divulgativo. Svolge attività di ricerca scientifica nel campo del Sound and Music Computing, studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici in tempo reale e dai sistemi multimodali.



Iannis Xenakis  
Foto di Ralph Fassey



## Santeria Toscana 31

martedì 15 ottobre 2019  
ore 20.30

### **ZAUM\_percussion**

**Simone Beneventi, Carlota Cáceres,  
Matteo Savio**

*Artists in residence 2018/2020*

con la partecipazione di

**Sebastiano De Gennaro,  
Lorenzo D'Erasmus, Enrico Gabrielli**

### **Iannis Xenakis** <sup>(1922-2001)</sup>

*Okho* (1989) – 13'30"

per tre djembé e un tamburo africano  
di grandi dimensioni

### **Esaias Järnegard** <sup>(1983)</sup>

*Straw, strings, fences* (2013) – 15'

for frame drum, musical saw and spring drum

**Prima esecuzione assoluta**

### **Vinko Globokar** <sup>(1934)</sup>

*Tribadadum extensif sur un rythme*

*fantôme* (1981) – 25'

per tre o per un numero illimitato di percussionisti

in collaborazione con



## Xenakis, Globokar, Järnégard

L'Uomo è uno, indivisibile:  
Pensa con la pancia,  
sente con il pensiero.

IANNIS XENAKIS, 1967

L'anno prima della composizione di *Okho*, in una conversazione con Tōru Takemitsu, Iannis Xenakis affermava: "Come non esiste una matematica americana, giapponese oppure russa, così si arriverà ad avere una tecnica comune alla musica di tutti i paesi". Al compositore, per cui vale profondamente l'equazione di musica e pensiero, quella fede nell'ecumenica apertura e nella profondità intellettuale del numero rese possibile elaborare una logica formale implacabile, imponente, talvolta trasparente e perfino giocosa, e anche riallacciarsi alle fondamenta del pensiero greco, così importanti nella sua poetica. Processi compositivi basati sulle formule matematiche delle complesse teorie del caso - la meccanica dei fluidi, i processi stocastici, la teoria dei giochi ecc. - sono serviti paradossalmente a costruire macroscopiche regolarità, in grado di conferire evidenza e bellezza alla tessitura musicale. Ma il riferimento alla "musica di tutti i paesi" dà ragione di un'altra tensione corrente nella musica di Xenakis: l'interesse, l'avvicinamento e la considerazione per le musiche non europee. Nel colloquio succitato, Xenakis arriva a dire: "Sulla base di quelle teorie [matematiche] ho composto diversi brani, anche se purtroppo non ne considero positivamente alcuno. [...] Qualcosa mancava, un qualcosa di estremamente importante. Ho imparato ad accorgermi di questo qualcosa solamente grazie all'incontro con la musica dell'India, del Giappone, dell'Africa, del Sud-est asiatico". Forse da questo incontro nacque la svolta degli anni Settanta, quando Xenakis elaborò naturalisticamente lo sviluppo musicale come "arborescenza", affermando: "Oggi scrivo ciò che sento".

*Okho*, parola zulu che significa qualcosa come "felicitemente in marcia", fu composto su commissione per la celebrazione del bicentenario della Repubblica Francese, e fu presentato in anteprima al Festival d'Automne del 1989 dal trio

Le Cercle. Xenakis incontrò per la prima volta il djembé nello studio del trio, a cui il lavoro è dedicato. Il djembé ha un'ampia gamma di suoni a seconda della zona in cui si colpisce la membrana e della consistenza del colpo; sostanzialmente, i colpi principali sono tre (e tali restano nella partitura di Xenakis): uno mediamente secco sul bordo, uno più "chiaro" sempre sul bordo, ottenuto con il polso meno rigido, e uno profondo al centro della pelle. Xenakis mantiene anche l'abbinamento tradizionale con il *dundun*, grande tamburo africano di pelle, che il trio Zaum sostituisce opportunamente con una grancassa dalla membrana di pelle. *Okho* esprime molto bene la qualità insieme viscerale e intellettuale della musica di Xenakis, fatta di masse e di volumi sonori di cui controllare le tensioni e le proprietà dinamiche complessive – caratteri evidenti in alcuni autentici capolavori per percussioni quali *Persephassa* (1969) o *Pléiades* (1978). In otto sezioni a partire da uno scarno materiale ritmico ricombinato in assoli, duetti e trii, il brano chiude con l'autorevole voce della grancassa.

Anche il brano di Vinko Globokar è una commissione dello Stato francese; il compositore, diversamente da Xenakis, è effettivamente nato in Francia da genitori slavi, e ha vissuto solo pochi anni a Lubiana, dal 1947 al 1955. Qui inizia lo studio del trombone (poi completato al Conservatoire di Parigi) e debutta come trombonista jazz (ah, gli ottoni dei Balcani!), mettendo a punto tecniche inedite e non convenzionali e diventando l'interprete di riferimento per questo strumento di tanti compositori: uno fra tutti, il Berio di *Sequenza V* (1966), composta dopo avere avuto Globokar come allievo a Berlino nel 1965. Fra due culture e due patrie – di cui quella slava personalmente vissuta (*Étude pour folkloro I e II*, 1968, per orchestra e strumenti slavi: *gusle*, *dvojnice* e *tambura*) soprattutto nei tragici momenti della

guerra jugoslava –, Globokar elabora una propria liberissima poetica, nutrita di impegno umanistico in senso lato politico e sociale (*Les émigrés* 1982-85, *Les chemins de la liberté* 2003-04), e anche di improvvisazione e sperimentazione radicali, che mettono a fuoco aspetti singolari all'interno dei processi comunicativi, a partire da suggestioni letterarie o artistiche e spesso in modo anche molto teatrale: *Corporel* (1984), un fascinosa brano "percussivo", in cui all'esecutore è richiesto di produrre suoni usando il proprio corpo; *Fluide* (1967), in cui nove fiati e tre percussionisti sono disposti come atomi di una molecola i cui suoni cambiano alchemicamente nello spazio, o ancora *Hallo, do you hear me?* (1986) composto per un'orchestra a Helsinki, un coro a Stoccolma e un quintetto jazz a Oslo, con i direttori connessi telefonicamente e il risultato trasmesso radiofonicamente.

*Tribadadum extensif sur un rythme fantôme* prevede una versione estesa in 31 sezioni per "un numero illimitato di percussionisti" e una versione in 14 sezioni per trio con partecipanti; in questo concerto i tre esecutori ulteriori sono distribuiti nello spazio secondo partitura. Il "ritmo fantasma" è una frase ritmica in 12/8, composta da duine e terzine, che costituisce l'ossatura temporale del brano; solo gli interpreti lo ascoltano in cuffia mentre suonano, e il ritmo regola anche i loro spostamenti e movimenti in generale. Ognuno dei tre interpreti dispone di uno strumento a membrana, un idiofono di metallo e uno di legno, e inoltre di uno strumento "bizzarro", come una sirena, un clacson, un megafono – "i solisti devono scegliere i più curiosi, ingegnosi ed efficaci strumenti immaginabili" – che può essere usato una volta sola: la disposizione degli strumenti è a discrezione degli interpreti, fatta salva una certa omogeneità. Le 14 sezioni mettono a fuoco un diverso effetto sonoro lungo un crescente

grado di complessità (sfregare, battere, soffiare ecc.), per concludere in maniera esplosiva; i suoni di acqua e fuoco, oggi difficilmente realizzabili in uno spazio pubblico, sono stati adeguatamente sostituiti in accordo con il compositore. La partitura, estremamente articolata e dettagliata, prescrive talvolta i suoni da produrre sugli strumenti e talvolta, come un'antica intavolatura, i gesti per ottenere i suoni desiderati.

Due dei brani in programma sono commissioni di Stato francesi, frutto di una politica molto attenta agli aspetti culturali della musica nel contemporaneo. Anche la Svezia è stata famosa per il grande sostegno alla cultura e alla musica contemporanea; un momento però finito, dice Esaias Järnegard, che avrebbe lasciato spazio a un diffuso anti-intellettualismo se non addirittura provincialismo, di cui il giovane Järnegard si è presto liberato, attraverso studi principalmente autodidatti in Svezia, ma anche attraverso progetti, corsi e masterclass all'estero. La sua definizione artistica nasce dalla pratica, dal lavorare a stretto contatto con i musicisti durante tutto il processo di composizione. Per questo Järnegard scrive principalmente musica da camera con un approccio sempre più fenomenologico: cercare di enfatizzare la relazione tra corpo e strumento, non solo la fisicità del suono, ma anche la magia dell'essere in contatto con il suono.

*Straw, strings, fences* costituisce la nona parte di *Order Cycle*, articolato lavoro per diversi organici su una poetica di fondo dettata dai testi dello scrittore svedese Lars Norén e di Paul Celan. In questo concerto ne viene eseguita solo la sezione *Kuarup* (e non due soli *ad libitum*); sul palcoscenico i tre interpreti sono disposti a triangolo, e "ogni atto sonoro agisce anche su uno spazio interno segreto" delineato dalle condizioni del rito di transizione della tribù amazzonica Xingu, appunto il Kuarup, che celebra sia la morte sia la

rinascita. Il pezzo inizia dai corpi dei tre interpreti, in azioni sul petto, con la voce, con il battito delle mani. La strumentazione è ridotta: un tamburo a cornice, una sega musicale e un tamburo a molla. Ciascuno riflette un doppio significato: sia una connessione con diverse qualità sonore del corpo sia una condizione allegorica legata alla dimensione rituale e naturale del Kuarup. Una dettagliata, virtuosistica partitura manifesta sotterranee pulsioni giovanili del compositore, verso il noise e il gothic rock.

*Luciana Galliano*

## ZAUM\_PERCUSSION

artist in residence 2018-2020

Biografie a pagina 92

### Sebastiano De Gennaro

Multi-percussionista,umorista, e compositore italiano, si è diplomato in percussioni al Conservatorio "G. Verdi" di Milano con Maurizio Ben Omar, perfezionandosi poi con i percussionisti olandesi del Royal Concertgebouw al Conservatorio di Amsterdam. Il suo percorso trasversale lo ha portato negli anni a lavorare al fianco di importanti artisti del panorama nazionale e internazionale. Vanta un'ampia discografia di oltre sessanta dischi, di cui cinque come solista e quattro con l'ensemble Esecutori di Metallo su Carta, da lui fondato assieme a Enrico Gabrielli. Nel 2013 ha inciso *19'40" on Cage*, album interamente dedicato alla musica di John Cage. Con Enrico Gabrielli e Francesco Fusaro, ha fondato la collana discografica di anti-classici *19'40" LTD*. È attivissimo nella diffusione ed esecuzione del repertorio contemporaneo in ambienti non accademici. In ambito contemporaneo collabora o ha collaborato con Francesco Dillon, Terry Riley, Azio Corghi, Der Maurer, Dario Buccino, con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai e con il Naqqara Ensemble. Come batterista e percussionista, collabora stabilmente con Daniele Silvestri e con i Baustelle. Ha collaborato a dischi e tournée di numerosi artisti, tra i quali Vinicio Capossela, i Calibro 35, Edda e Pacifico.

### Lorenzo D'Erasmus

Studia strumenti a percussione con Andrea Pestalozza al Conservatorio "G. Verdi" di Milano e presso la Hochschule für Musik di Friburgo in Brisgovia con Bernhard Wulff. Fin dalla giovane età si interessa alla musica contemporanea, collaborando con vari ensemble come mdi ensemble, Sentieri selvaggi e Divertimento Ensemble e partecipando a diversi festival e stagioni musicali in Italia e all'estero, tra cui Mi.To Settembre Musica, la Biennale Musica di Venezia, Milano Musica, il Chamber Music Festival di Mantova, Rondò Divertimento Ensemble. Nell'agosto 2015 ha frequentato gli Internazionali Ferienkurse für Neue Musik a Darmstadt. Ha collaborato con diversi musicisti e compositori, tra cui Beat Furrer, Emilio Pomarico, Simon Steen-Andersen, Unsuk Chin, Francesco Filidei, Sandro Gorli, Mauro Lanza, Chaya

Czernowin, Robert HP Platz, Filippo Perocco, Tito Ceccherini, Stefano Gervasoni, Toshio Hosokawa, Yoichi Sugiyama. Ama esibirsi in gallerie, spazi espositivi e spazi non convenzionali come il Pirelli HangarBicocca o la Fondazione Prada a Milano in progetti di musica elettronica e improvvisazione. Nel 2017 comincia lo studio approfondito dei tamburi a cornice di tradizione mediterranea, turca e araba con maestri quali Andrea Piccioni, Murat Coşkun, Elias Habib. Tale interesse lo porta ad approfondire la teoria musicale turco-araba e lo studio del sistema ritmico (*wazn*) e delle forme musicali del repertorio arabo-ottomano. Nel 2018 inizia a frequentare la Frame Drum Academy del Festival "Tamburi Mundi" a Friburgo, studiando con Murat Coşkun e Philipp Kurzke.

### Enrico Gabrielli

Diplomato in clarinetto al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, ha studiato composizione con Salvatore Sciarrino, Alessandro Solbiati e Danilo Lorenzini. Suoi lavori sono stati eseguiti dal Fontana Mix ensemble, dall'Orchestra dell'Arena di Verona e da quella di Milano Classica, dal Laboratorio di Musica Contemporanea del Conservatorio di Milano, dalla Film Harmony Orchestra di Breslavia, in Polonia. Suona il clarinetto, il flauto, il sassofono, le percussioni e le tastiere. Nel 1996, con Tito Ceccherini e Alfonso Alberti, fonda l'Ensemble Risognanze con cui suona moltissima musica contemporanea. Partecipa a molte performance e installazioni audiovisive (Timet, Sottosuono, LabF.S, LaRis). Fonda nel 1999 i Mariposa, nel 2007 i Calibro 35 e nel 2016 The Winstons. Ha realizzato il film *UPM - Unità di Produzione Musicale*, da cui è nata una performance messa in atto a Fabbrica Europa 2015, dal titolo *UdS - Unità di Sonorizzazione*. Ha fondato l'ensemble Esecutori di Metallo su Carta e la collana discografica di anti-classici *19'40" LTD*; ha partecipato a molteplici manifestazioni quali i Premi Ubu, Milano Musica, Romaeuropa Festival, la Biennale d'arte di Venezia, la Notte dei Musei a Reggio Emilia. In alcuni spazi adibiti all'ascolto di popular music ha organizzato, spesso in collaborazione con Sebastiano De Gennaro, rassegne di musica colta, tra cui *Go-Dai* all'Angelo Mai di Roma, *Fuck*

*Bloom? Alban Berg!* al Bloom di Mezzago, *ContempoRarities* al Santerìa Social Club di Milano, *Puntuale* al Circolo Arci Progresso di Firenze e *Gli amici contemporanei* al Germi di Milano. Nel maggio 2017 ha pubblicato *Le piscine terminali*, raccolta di racconti di fantascienza nera e dell'imprevisto. Tiene un blog di scritti e disegni ([www.per-iscritto.com](http://www.per-iscritto.com)).

### Matteo Savio

Nato nel 1996, inizia nel 2010 gli studi al Conservatorio "G. Verdi" di Milano con Andrea Pestalozza, indirizzandosi fin da subito al repertorio contemporaneo per percussioni, e si diploma nel 2019. L'incontro con Pestalozza segna in modo determinante il suo approccio interpretativo. Nel 2013 entra in contatto con Andrea Dulbecco, che lo avvicina all'improvvisazione e al jazz. Dal 2017 suona repertorio jazz con influenze classico-contemporanee con il gruppo M Trio, selezionato al festival JAZZMi 2017 e insignito del premio del Conservatorio di Milano nel 2018 e nel 2019. Ha vinto diversi premi al Conservatorio, tra cui, nel 2018, il primo premio nella categoria strumenti a tastiera e percussioni. Nello stesso anno vince il concorso per accedere al Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris e inizia il perfezionamento sotto la guida di musicisti quali Gilles Durot, Florent Jodelet, Jean-Claude Gengembre e Jens McManama. Durante il suo percorso di studi ha lavorato con importanti compositori contemporanei, tra cui Stefano Gervasoni, Alessandro Solbiati, Frédéric Durieux, Michael Jarrell, Toshio Hosokawa; ha inoltre collaborato con diverse formazioni musicali, come il Divertimento Ensemble, Sentieri Selvaggi, mdi ensemble, Milano Classica, l'Orchestra Cantelli, la Kansas Jazz Orchestra e la Giovine Orchestra Genovese, con festival quali il Ravenna Festival o Milano Musica e con la Società del Quartetto.



Stockhausen durante la produzione di HYMNEN (1967 circa) nello Studio di Musica Elettronica di Colonia.  
Foto di Werner Scholz, Archivio Stockhausen-Stiftung für Musik

**Conservatorio "G. Verdi" di Milano**

Sala Verdi

domenica 20 ottobre 2019  
ore 20.30

**Orchestra del Conservatorio****G. Verdi di Milano****Pedro Amaral** direttore**Giovanni Cospito** regia del suono**Massimo Marchi** regia del suono**Karlheinz Stockhausen** (1928-2007)*HYMNEN*, Terza Regione (1969) – 42'

musica elettronica e concreta con orchestra

Dopo la prima esecuzione del brano, durante l'intervallo, il pubblico è invitato a cambiare posto in sala, per ascoltare una seconda volta la Terza Regione con una prospettiva acustica differente.

**OPEN ORCHESTRA**

sabato 19 ottobre 2019  
ore 17

Prova aperta di *Hymnen*

con pubblico in orchestra fino a esaurimento dei posti disponibili

in coproduzione con

**Conservatorio  
di Milano**

con il sostegno di

IntercettAzioni - Centro di Residenza Artistica della Lombardia  
progetto di Circuito CLAPS e Milano Musica, Teatro delle Moire, Zona K,  
Industria ScenicaCENTRO DI RESIDENZA ARTISTICA DELLA LOMBARDIA  
**INTERCETTAZIONI**

## Al di là dell'astrazione

Quando composi *Hymnen*, tra il 1965 e il 1967, l'Europa era ancora in una situazione confusa, la Germania spaccata in due metà mutilate, la Polonia e molti altri Paesi orientali isolati sotto l'egida dell'Unione Sovietica.

Da allora molto è cambiato. Possiamo comunicare l'un l'altro a voce e per iscritto, lavorare insieme.

Nel comporre la musica dei miei *Hymnen* avevo presente non solo l'idea di un'Europa unita, ma anche quella di una Terra unita.

Ho mischiato e letteralmente integrato con la musica elettronica più di cento inni nazionali. [...]

Questa musica può superare le tradizionali separazioni e far sorridere la gente all'idea di un'utopica EUROPA unita.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN (2007)

“Per dieci anni ho voluto cancellare ogni elemento riconoscibile nella mia musica. Ero il compositore più astratto. Ora, da quando sono penetrato in nuovi regni della coscienza e ho tagliato i legami con il passato, con la memoria, con il mondo predefinito, il riconoscibile è divenuto molto misterioso, molto magico. Se si trovasse una mela sulla luna, ciò la renderebbe ancora più misteriosa. Mi sono sentito abbastanza forte da creare un mondo in cui un oggetto noto non diventava più forte.”

Queste riflessioni di Stockhausen provengono dalle conversazioni con Jonathan Cott (1971), ma riguardano linee di tendenza della sua ricerca che si erano andate profilando già da diversi anni, e che trovano in *Hymnen* un esito di particolare rilievo. Non per caso, proprio in un'introduzione a *Hymnen* (richiesta dalla Radio Olandese e registrata il 12 dicembre 1967, ma pubblicata solo nel 1989 nel quinto volume degli scritti) Stockhausen espone idee simili, sui caratteri “magici” che assume il “vecchio” ritrovato e rivisitato dopo l'esplorazione di nuovi mondi sonori e alla luce di quelle esperienze. E indicò tra le novità essenziali della sua ricerca nel corso degli anni Sessanta le strade percorse “per superare il tradizionale dualismo tra concreto e astratto, tra oggettivo e soggettivo, tra classico e romantico”. Anche gli inni nazionali in *Hymnen* dovrebbero avere per l'ascoltatore “la freschezza che un vecchio oggetto torna ad assumere, quando se ne fa rinnovata esperienza, dopo che ci si è intrattenuiti in tempi e spazi da cui si è stati profondamente trasformati. Quando poi si ritorna sulla terra da questi voli spirituali nello spazio, e si fa ancora esperienza di vecchi oggetti che apparivano banali e consunti, essi suonano come magicamente nuovi”.

Al progetto di *Hymnen*, “musica elettronica e



concreta" (nella versione per solo nastro datata 1965-67) Stockhausen aveva cominciato a pensare nel 1965; ma, prima di realizzarlo, aveva compiuto l'esperienza dell'incontro di materiali musicali africani, giapponesi, spagnoli e di altra origine in un lavoro elettronico assai più breve, *Telemusik* (1966). Decisiva era l'idea che questo ampliamento di prospettive non avvenisse al modo di un collage, ma comportasse complessi processi di modulazione di questi "oggetti musicali" fra loro. Nel caso di *Hymnen*, l'autore voleva far uso di oggetti musicali noti e ben riconoscibili. Nella presentazione (1968) dei due dischi DGG leggiamo tra l'altro: "Se si integra musica nota in una composizione di musica sconosciuta, nuova, si può sentire particolarmente bene come è stata integrata [...] Quanto più ovvio è il CHE COSA, tanto più rilevante è il COME. Naturalmente gli inni nazionali sono qualcosa di più: sono carichi di tempo e di storia - di passato, presente e futuro. Sottolineano la soggettività dei popoli in un'epoca in cui l'universalità viene troppo spesso scambiata con l'uniformità. La soggettività, e le azioni reciproche tra soggetti musicali, devono essere distinte dall'individualistica separazione. *Hymnen* NON è un collage".

Il CHE COSA passa in secondo piano rispetto al COME. Secondo la biografia di Michael Kurtz, in una conferenza stampa Stockhausen avrebbe definito gli inni nazionali come la cosa musicalmente "più banale e più ovvia che si possa immaginare". Tuttavia, nel valersi della loro "riconoscibilità", egli avvertiva un'affinità con la Pop Art, per l'uso di oggetti familiari estraniati grazie al contesto e al modo in cui vengono presentati: nelle conversazioni con Cott, Stockhausen cita esplicitamente le carte geografiche e le lattine di birra di Jasper Johns. In questo contesto va forse

anche sottolineata la presenza di altri materiali, di durata limitatissima, ma inseriti in modo così evidente da creare delle cesure formali nette: penso ai materiali parlati, ai frammenti di conversazione, agli inserti inquietanti e sinistri della voce di un *croupier* da casinò che avverte, ad esempio, "Faites vos jeux" oppure "Rien ne va plus".

Nella versione elettronica completa, gli *Hymnen* durano circa due ore e comprendono quattro "regioni", dedicate rispettivamente a Pierre Boulez, Henri Pousseur, John Cage e Luciano Berio, e caratterizzate ciascuna dalla presenza prevalente di inni diversi: alcuni sono definiti dall'autore "centri" con i quali altri inni si confrontano. Il nastro elettronico è in sé compiuto e autosufficiente; una seconda versione di *Hymnen* prevede che a questo si sovrappongano suoni dal vivo a opera di alcuni solisti, chiamati a "reagire" a ciò che si ascolta, e una terza versione comporta la presenza di un'orchestra, che interviene a partire da circa due terzi della Seconda Regione e nella Terza Regione. La Terza Regione con orchestra può essere eseguita anche come pezzo a sé, come accadrà nella presente occasione: dopo la prima esecuzione, durante l'intervallo, il pubblico è invitato a cambiare punto di ascolto in sala per ascoltare una seconda volta la Terza Regione con una differente prospettiva.

Nella sua integrità, con l'intera musica elettronica e con le nuove prospettive dischiuse dall'orchestra nella Terza Regione, *Hymnen* presenta una straordinaria ricchezza di invenzioni sonore, una vera e propria fantasmagoria, un flusso musicale che si nutre di suoni elettronici e di "oggetti trovati" che affiorano in modo riconoscibile o che subiscono una molteplicità di manipolazioni, anche attraverso lo stesso mezzo elettronico: un flusso dunque che si schiude a una grande quantità di evocazioni e associazioni.

## La Terza Regione

A circa due terzi della Seconda Regione inizia la versione con orchestra. La parte per orchestra, comprendente la conclusione della Seconda Regione e l'intera Terza, fu scritta nel 1969 su commissione della New York Philharmonic e diretta dallo stesso Stockhausen a New York il 25 febbraio 1971. La musica su nastro, come abbiamo già ricordato, è in sé autosufficiente. L'orchestra assume una funzione di commento, arricchimento, collocazione in nuove prospettive del materiale musicale elaborato su nastro, e anche nella scrittura si rivela concepita con questa precisa funzione. Non si tratta di una scrittura del tutto determinata: ai musicisti dell'orchestra, singolarmente e/o a gruppi, si chiede di reagire a ciò che si ascolta in *Hymnen* e di proseguire con gli strumenti l'elaborazione del suono compiuta attraverso l'elettronica (per esempio, mutando i colori o creando nuove sfumature, aumentando gli spessori polifonici, ecc.). Le istruzioni sono minuziose e dettagliate, nulla è lasciato al caso; ma proprio la necessità di riferirsi costantemente al nastro e la sua autosufficienza spiegano l'esigenza di una scrittura flessibile, che lascia qualche spazio alle reazioni individuali, pur guidandole in modo assai preciso. Nella sezione con-

clusiva della Seconda Regione appare un gruppo di inni africani e inizia la meditazione sull'inno russo, che occuperà ampio spazio nei primi nove minuti della Terza Regione. Nella versione con orchestra, tra la fine della Seconda Regione e l'inizio della Terza si inserisce l'episodio per sola orchestra che Stockhausen chiama *Russische Brücke* ("ponte russo"). Questo episodio non è fissato in partitura, ed è riuscito diverso a ogni esecuzione, perché gli strumentisti devono improvvisare su modelli dati. L'inno russo è trattato in modo diverso da tutti gli altri, anche perché è l'unico presentato soltanto con suoni elettronici. Al carattere meditativo dell'elaborazione dell'inno russo si contrappone, in netto contrasto, l'irrompere dell'inno americano, che dà inizio a una zona mossa e frammentata dalla combinazione di inni diversi (non escluso quello italiano). Segue un paesaggio desolato, desertico, tra onde corte e suoni di uccelli, poi un frammento di conversazione tra Stockhausen e David Johnson fa da cesura prima dell'irrompere della colorita e mossa sezione spagnola, dove, tra l'altro, l'inno spagnolo è elaborato attraverso un'estrema accelerazione. La Terza Regione si spegne però in *pianissimo* con i primi tre annunci dell'inno svizzero, che è il primo del "doppio centro" della Quarta Regione.

Paolo Petazzi

## PEDRO AMARAL

direttore d'orchestra

Nato a Lisbona nel 1972, è uno dei musicisti europei più attivi della sua generazione. Inizia a studiare composizione nel 1986 con Fernando Lopes-Graça, poi entra nella Escola Superior de Música dove, nel 1994, completa il corso di composizione nella classe di Christopher Bochmann. Nello stesso anno si iscrive al Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi nella classe di Emmanuel Nunes, laureandosi nel 1998 con il primo premio. Studia inoltre direzione d'orchestra con Peter Eötvös, di cui diventa assistente in diversi progetti, e con Emilio Pomarico alla Scuola Civica di Milano. Parallelamente alla sua formazione musicale pratica, prosegue gli studi universitari a Parigi conseguendo nel 1998 il Master in musicologia contemporanea e, nel 2003, il dottorato di ricerca, con una tesi sulle problematiche della forma nella musica seriale.

Ha lavorato all'IRCAM, dove ha composto *Transmutations* (1999), l'elettronica in tempo reale *ad libitum* del suo lavoro *Organa*, nonché *Script* per percussioni ed elettronica. Tra il 2005 e il 2010, presenta una serie di nuovi lavori in tutta Europa. Nel maggio 2010, debutta a Londra la sua prima opera, *O sonho*, basata su un dramma di Fernando Pessoa ed eseguita da un prestigioso cast di cantanti portoghesi accompagnati dalla London Sinfonietta diretta dal compositore. Nel 2017 completa la sua seconda opera, *Baumarchais*, rappresentata al Teatro Nacional Dona Maria II di Lisbona, in coproduzione con l'Orchestra Gulbenkian. È stato direttore principale dell'Orchestra del Conservatorio Nazionale di Lisbona (2008-2009) e del Sond'Ar-Te Electric Ensemble (2007-2010), con il quale ha eseguito numerosi concerti di musica mista, per gruppo strumentale e media elettronici. Dal 2007 è professore assistente all'Università di Évora e dal 2017 membro dell'Accademia di Belle Arti.

Direttore artistico e Direttore principale dell'Orchestra Metropolitana de Lisbona, dirige ogni anno numerosi concerti, in Portogallo e all'estero, con un ampio repertorio che spazia dal classicismo alla contemporaneità, con particolare attenzione per i lavori di Berio, Boulez e Stockhausen, di cui è stato assistente.

## GIOVANNI COSPITO

regista del suono

Biografia a pagina 111

## MASSIMO MARCHI

regista del suono

Biografia a pagina 80

## ORCHESTRA SINFONICA DEL CONSERVATORIO DI MILANO

La neonata Orchestra Sinfonica del Conservatorio di Milano, anello di congiunzione tra il mondo degli studi e quello del lavoro, modello unico nel panorama italiano, vede tra le proprie file i soli studenti del Verdi, ragazzi tra i 15 e i 22 anni, che, selezionati in audizione, hanno scelto la musica come professione. I più grandi, gli aggiunti, possono essere diplomati entro i tre anni dall'ingresso in Orchestra, il cui debutto, nello scorso mese di gennaio, sotto la guida di Michele Mariotti, in occasione dell'inaugurazione dell'Anno accademico 2018-2019 dell'Istituto milanese, è stato salutato con calore dalla critica e dal folto pubblico presente in sala.



Karlheinz Stockhausen

## Auditorium San Fedele

lunedì 21 ottobre 2019  
ore 21

**Giovanni Cospito** regia del suono  
**Filippo Berbenni** assistenza musicale

**François Bayle** <sup>(1932)</sup>

*Motion-Émotion* (1985) - 22'

per nastro magnetico

**Karlheinz Stockhausen** <sup>(1928-2007)</sup>

*Oktophonie* (1990/1991) - 69'

Musica elettronica a 8 canali  
dal secondo atto di *Dienstag aus Licht*  
(*Invasion-Explosion mit Abschied*)

### ***Oktophonie: una guerra per lo spazio tra Michael e Luzifer***

Il concerto è preceduto alle ore 19  
da un incontro con **Massimiliano Viel**

in coproduzione con



San Fedele  
Musica

in collaborazione con

Plunge  
Digicult

nell'ambito della rassegna INNER\_SPACES #6

## Bayle, Stockhausen

Si confrontano in questa occasione due opere storiche di musica elettronica che presentano due concezioni musicali contrapposte, testimonianza di un noto conflitto che ha avuto luogo nel contesto musicale europeo del Dopoguerra e che si è protratto fino agli anni Novanta. Da una parte, *Oktophonie* di Karlheinz Stockhausen, il quale, nel corso del suo lungo itinerario artistico, nonostante un'evoluzione costante e la parentesi della musica intuitiva del 1968, ha mantenuto i principi di una rigorosa organizzazione dei parametri (altezze, timbro, durate, dinamiche) e della forma (nei diversi livelli delle microsezioni e della macrostruttura). Dall'altra parte, *Motion-Émotion* di François Bayle, uno tra i maggiori rappresentanti della musica elettronica francese, corrente musicale nata con Pierre Schaeffer, inventore della *musique concrète* alla fine degli anni Quaranta. Un indirizzo estetico, questo, più attento agli oggetti musicali, al suono prodotto dalle macchine, dagli utensili nelle diverse situazioni della vita quotidiana, successivamente integrato da campionamenti di molteplici fonti sonore e anche dall'utilizzo di sintetizzatori e altre apparecchiature elettroniche: una musica - come scrive Schaeffer nel 1952 - in cui si fa esperienza di come le cose parlano da sé, come se proponesse-

ro il messaggio di un mondo che ci è sconosciuto. Le due opere proposte sono rappresentative di due distinte modalità di costruire un *continuum* musicale. Quello di François Bayle, di 22 minuti, è caratterizzato da una concezione evocativa, poetica, simbolica del movimento attraverso l'uso di raffinatissime trame sonore, mutate prevalentemente da campionature di sequenze di differenti famiglie orchestrali. La cifra stilistica di Bayle consiste nell'arte di sovrapporre diverse stratificazioni sonore, di contrastare magistralmente le dinamiche, nell'effervescenza delle figure e nel virtuosismo della spazializzazione acustica a partire da una semplice traccia stereo.

L'opera di Stockhausen è invece di ampie dimensioni, quasi 70 minuti, con sonorità massicce, ben connotate sul piano timbrico: drone, suoni di sintesi, con la presenza costante di bordoni e suoni pedale, con evoluzioni lentissime. La spazializzazione è complessa, ottofonica, proietta il suono in tutte le direzioni dello spazio di diffusione. È un grande affresco sul tema della lotta tra Michael (registro medio acuto) e Luzifer (suoni gravi), che segna una svolta decisiva nella produzione della musica elettronica del maestro tedesco, nella direzione dell'ascolto immersivo, in anticipo su tanta produzione ambient degli ultimi trent'anni.



Stockhausen durante una prova di *Sirius* nel chiostro di Saint-Louis, ad Avignone.  
Foto di Ralph Fassey

### **François Bayle, *Motion-Émotion***

per nastro magnetico

François Bayle riassume il carattere della sua musica in questo modo: "Il mio proposito è stato sempre lo stesso: comporre solo con *images de sons* (immagini di suoni), per mostrare come, attraverso il puro ascolto in una situazione acusmatica, queste immagini sonore si muovono come farfalle attraverso lo spazio udibile e proiettano uno scintillio colorato sull'ascoltatore. Fuori dagli schemi, questo è un mondo che si prova da solo".

Nel comporre *Motion-Émotion*, François Bayle si chiede se sia possibile ascoltare il puro movimento che può scaturire da un'immagine di suono, se sia possibile percepire questo movimento nella sua purezza: "In primo luogo, è necessario sentire questo essere nella sua essenza. Un'immobilità virtuale, uno stato passivo, una semplice dissipazione; una levigata evaporazione irrazionale. In secondo luogo, l'opera ha come punto di partenza l'emergere improvviso di un'idea fragile e disorientata, immediatamente riconoscibile grazie al suo movimento tremolante, alla sua irregolarità pulsante, al suo stato eccitato e igneo. L'irregolarità prodotta dalle sue dolci circonvoluzioni comunica all'ascoltatore una costante sensazione pungente che risveglia il flusso di attenzione, come una tensione. La propulsione interiore dell'essere dell'immagine sonora è percepibile solo in certe precise e ben proporzionate condizioni di scomparsa e riapparizione e di interazione, che coinvolgono ritmi fisiologici rapidi, esigui e incoscienti come un battito di ciglia. L'intenzione che ispira il movimento inizia a diventare leggibile nei rotoli di calligrafia per annotare

il flusso. In che modo si può dire qualcosa di più? L'essere sonoro diventa un fenomeno. Diventa la paura che provo, la fame che sento. Mi piacerebbe capire le sue forme d'amore".

L'idea iniziale, che genera tutta l'opera, a volte cresce in preda al panico, al di là delle giuste proporzioni, oppure può semplicemente annegare di nuovo nei tessuti sonori, fondendosi con gli elementi di base di questo universo timbrico, scomparendo nella trama, nell'arazzo, nel terreno, da dove le singole idee possono di nuovo rinascere, in un susseguirsi sempre crescente di impulsi, per 22 minuti. È un'opera in cui la dimensione dello spazio acusmatico diventa gioco di virtuosismo percettivo, grazie agli scarti dinamici in chiaroscuro, che vanno dalla piena presenza timbrica agli effetti scarni di scheletri sonori. L'autore utilizza principalmente campionature di suoni provenienti da sequenze di diverse famiglie strumentali: flauti, ottoni, percussioni a suono determinato e indeterminato, pianoforte preparato, violino pizzicato.

### **Karlheinz Stockhausen**

*Oktophonie*, musica elettronica a otto canali dal secondo Atto di *Dienstag aus Licht*

*Oktophonie* è una composizione di musica elettronica che costituiva il substrato sonoro del secondo Atto, *Invasion-Explosion mit Abschied*, dell'opera *Dienstag aus Licht*. Questo brano può essere diffuso in concerto, indipendentemente dal contesto originario di provenienza. Va ricordata la drammaturgia di *Dienstag aus Licht*, che ruota attorno alla lotta tra Michael e Luzifer, i quali si affrontano per una vita con o senza Dio. Nel secondo Atto, si susseguono bordate reciproche di musica da parte delle armate di Michael e di



Luzifer. Si tratta di una composizione di circa 70 minuti a otto tracce monofoniche, realizzate da Stockhausen in collaborazione con il figlio Simon utilizzando diversi sintetizzatori (Yamaha DX 7, Casio FZ-1, Roland D-50, Oberheim), le cui sonorità caratterizzano il colore timbrico astrale e scuro dell'intero brano. Il materiale di base è stato rielaborato e arricchito tramite curve di modulazione ed effetti quali riverberi, ritardi e sfasamenti.

In un'intervista, parlando della preparazione di *Oktophonie*, Simon Stockhausen ha precisato di aver avuto un certo margine di libertà creativa nell'interpretare le indicazioni della partitura del padre. Invece di produrre suoni in senso tradizionale, ha usato tecniche di microcomposizione, catalogando una serie di aggregati sonori, che sono stati integrati nelle diverse sezioni dell'opera con alcune varianti. Trattandosi di un lungo pezzo, sottolinea Simon Stockhausen, la sfida era di raggiungere un'articolazione sonora che conservasse sempre un'adeguata ricchezza timbrica. Per questo motivo, i suoni prolungati sono stati incrementati con sfasamenti stereofonici o filtri, controllando le curve dei filtri manualmente. Di particolare importanza è la spazializzazione dell'opera. Stockhausen ha lasciato indicazioni precise nella partitura sul modo in cui il suono deve muoversi e ruotare nello spazio tridimensionale a forma di cubo, partendo da otto fonti sonore collocate agli spigoli del cubo.

Antonio Pileggi

## GIOVANNI COSPITO

regista del suono

Docente di composizione musicale elettroacustica e coordinatore del Dipartimento di Musica e Nuove Tecnologie presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano, la sua attività compositiva comprende lavori sia di musica elettroacustica sia di musica mista e, nell'ambito della musica elettroacustica, sia di computer music sia di musica acustica.

La sua attività professionale passa attraverso numerose collaborazioni con centri di informatica musicale e di musica elettroacustica italiani ed europei come il CSC di Padova, il LIMB di Venezia, il GMVL di Lione, AGON e il LaSDIM a Milano, l'EMS di Stoccolma, l'IRCAM di Parigi; produzioni per festival, trasmissioni radio, concerti e rassegne; l'elaborazione teorica e la didattica presso le Università di Trento e di Potenza, la SSPM svizzera, la SIEM italiana, per la quale ha curato il Forum "Musica e nuove tecnologie"; la composizione e l'allestimento di opere musicali multimediali con uso di tecnologia digitale interattiva (Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, Opera Totale di Venezia, Teatro Carlo Felice di Genova, I Teatri della Nuova Musica del Festival della Terra delle Gravine, Centro Candiani di Venezia); la produzione di video-poesia, video-arte e video-danza; la creazione di applicazioni in vari ambiti del design e dell'interazione sonora.

Dirige l'Associazione METAS-Volumi, con la quale cura eventi e progetti installativi e la produzione ed esecuzione di musica acustica a livello internazionale.

Musical score for bassoon, page 3. The score consists of ten staves of music. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *pp* (pianissimo). The music features various articulations, including slurs, accents, and breath marks. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Dynamics and articulations shown in the score:

- Staff 1: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano)
- Staff 2: *p* (piano)
- Staff 3: *pp* (pianissimo)
- Staff 4: *mp* (mezzo-piano)
- Staff 5: *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), *mp* (mezzo-piano)
- Staff 6: *pp* (pianissimo), *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano)
- Staff 7: *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo)
- Staff 8: *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo)

141134

## Civico Planetario Ulrico Hoepli

sabato 26 ottobre 2019  
ore 19 e ore 21.30

**Michele Marelli** corno di bassetto

**Massimo Marchi** regia del suono

**Karlheinz Stockhausen** (1928-2007)

Dal ciclo *KLANG*

16. Stunde: *UVERSA* (2007) – 22'40"

per corno di bassetto ed elettronica

**Luca Francesconi** (1956)

*Tracce* (1985/1987) – 7'

per corno di bassetto

***Il tempo e la sua misura***

Approfondimento scientifico di **Fabio Peri**

in collaborazione con



in collaborazione con



## Civico Planetario Ulrico Hoepli

sabato 2 novembre 2019  
ore 19 e ore 21.30

**Salvatore Castellano** sassofono

**Massimo Marchi** regia del suono

**Karlheinz Stockhausen** (1928-2007)

Dal ciclo *KLANG*

20. Stunde: *EDENTIA* (2007) – 18'40"

per sax soprano ed elettronica

**Luca Francesconi** (1956)

*Tracce* (1985/1987) – 7'

per sassofono

***Il tempo (relativo) del nostro universo***

Approfondimento scientifico di **Fabio Peri**

in collaborazione con



in collaborazione con



## Civico Planetario Ulrico Hoepli

sabato 9 novembre 2019  
ore 19 e ore 21.30

**Laura Faoro** flauto

**Massimo Marchi** regia del suono

**Karlheinz Stockhausen** (1928-2007)

Dal ciclo *KLANG*

21. Stunde: *PARADIES* (2007) – 18'02"

per flauto ed elettronica

**Luca Francesconi** (1956)

*Tracce* (1985/1987) – 7'

per flauto

### *Il tempo dell'eternità*

Approfondimento scientifico di **Fabio Peri**

in collaborazione con



in collaborazione con



## Stockhausen e Francesconi

I pezzi per strumento solo sono una presenza importante nella nuova musica, in quanto rispecchiano con immediata evidenza il lavoro di ricerca condotto dai compositori sulla voce e sulle risorse espressive dei singoli strumenti, che tanta parte ha avuto e continua ad avere nel panorama contemporaneo. La sperimentazione sul timbro, l'arricchimento e l'estensione delle tecniche esecutive, l'integrazione con la componente elettronica (preregistrata oppure live), l'iscrizione e la proiezione della scrittura strumentale in una dimensione performativa scenica e teatrale sono le linee di sviluppo che hanno ispirato e guidato i compositori sin dal Novecento storico (si pensi soltanto al ruolo avuto a tale riguardo da Edgar Varèse), in una continua tensione mirata al superamento di ciò che è già acquisito (cioè già suonato e già ascoltato). Assolutamente notevole è che questo lavoro di ricerca si svolga nelle forme più diverse e in ogni direzione. Esso non riguarda soltanto gli strumenti che, allo scoccare del XX secolo, dovevano ancora essere sfruttati in molte delle loro potenzialità, come per esempio i fiati e le percussioni, ma anche quelli che sembravano aver già dato tutto ciò che è possibile offrire, come il pianoforte, gli archi o gli strumenti a pizzico. Per il pianoforte, si pensi per esempio all'uso dei *clusters* (suonati anche con il palmo della mano, gli avambracci e i pugni) e allo *string piano* (per cui l'esecutore suona direttamente le corde dello strumento) di Henry Cowell, oppure al pianoforte preparato di John Cage. Inoltre il lavoro dei compositori sulla voce e sulle risorse espressive dei singoli strumenti rivela tratti ambivalenti, giacché l'estensione e la scoperta di nuove tecniche esecutive possono avvenire in rapporto alla tradizione nel senso di un approfondimento idiomático - o che almeno appare tale -, oppure, invece, in una direzione che dà per così dire l'impressione di procedere contro la natura stessa

degli strumenti, contraddicendone, secondo differenti intenzioni ma con simile spirito di negazione, l'impiego più convenzionale, abusato e dunque anche atteso (come accade, per esempio, in compositori tra loro molto lontani come George Crumb o Helmut Lachenmann).

L'esplorazione nei pezzi per strumento solo, soprattutto nel caso degli strumenti melodici come i fiati e gli archi, assume per i compositori contemporanei un duplice significato: essa rappresenta da un lato una sorta di sfida e dall'altro un'occasione per liberare energie creative in un cortocircuito particolarmente inventivo. Ogni volta, infatti, si pone la necessità di circoscrivere il lavoro compositivo entro un microcosmo le cui coordinate di riferimento sono costituite dalle caratteristiche tecniche dello strumento e dalle convenzioni di scrittura e di espressione, per trascenderne tuttavia le restrizioni implicate dall'impiego di un'unica voce: in altri termini, l'invenzione è limitata e al contempo sollecitata e potenziata dalla condizione particolare. L'impulso alla ricerca è mosso anche dal fatto che non esiste un importante repertorio storico di riferimento, al di là di qualche memorabile eccezione che, come si usa dire, conferma la regola: per esempio, nel caso del violino, le *Sonate e partite* per violino di Bach, i *Capricci op. 1* di Paganini e le *Sonate op. 27* di Ysaÿe. Esiste, semmai, un repertorio contemporaneo, che si è andato costituendo a poco a poco e con il quale occorre confrontarsi: sempre per restare al violino, si può pensare ai *Sei Capricci* (1976) di Salvatore Sciarrino, ai *Freeman Etudes* (1977-1990) di John Cage e così via.

Un altro aspetto della musica contemporanea per strumento solo merita di essere ricordato. Il repertorio dal secondo Novecento a oggi comprende composizioni di diverso formato: in genere un pezzo per strumento melodico solo ha una durata di qualche minuto, al massimo una deci-

---

*Tracce* è una composizione organizzata in costellazioni di masse in senso orizzontale, cioè nel tempo. A loro volta queste costellazioni diacroniche sono costruite come organismi di piccole cellule elementari. Dunque, partendo da semplici atomi di suono si costruiscono molte figure con un senso armonico, una pulsazione metrica e un profilo di voluta chiarezza ed evidenza: la complessità non sta nei singoli oggetti, ma nei rapporti fra di essi e nella combinazione-trasformazione dei colori base, come in un quadro le cui parti interagiscono.

LUCA FRANCESCONI

---

na, il che si spiega facilmente in virtù dei limiti di natura timbrica ed espressiva con cui il compositore deve comunque fare i conti scrivendo per un unico strumento. Nel repertorio contemporaneo non mancano i pezzi isolati di grande impatto: se si prende ancora il violino, si può pensare a *Widmung* (1967) di Bruno Maderna o a *Elogio per un'ombra* (1971) di Goffredo Petrassi; né mancano i brevi fogli d'album, residuo della tradizione ottocentesca e del primo Novecento. D'altro canto, alcuni compositori hanno lavorato in modo intensivo sul pezzo solistico, fino a creare sontuosi cicli. Le quattordici *Sequenze* di Luciano Berio, composte nell'arco di oltre quarant'anni (1958-2002) per strumenti soli ogni volta diversi, traggono spunto dall'individualità degli strumenti stessi, trattati come personaggi di una virtuale azione teatrale, per articolarne in linguaggio la consistenza fisica e la materia sonora: flauto, arpa, voce femminile, pianoforte, trombone, viola, oboe (oppure sax soprano), violino, clarinetto (oppure sax contralto), tromba con risonanze del pianoforte, chitarra, fagotto, fisarmonica, violoncello (oppure contrabbasso).

Non sono pochi i pezzi per strumento solo nella produzione di Karlheinz Stockhausen, alcuni dei quali compaiono all'interno di *Klang, die 24 Stunden des Tages*, il ciclo sul quale il compositore tedesco lavorò dal 2004 sino alla morte nel 2007. Improntato alla visione cosmologica di Stockhausen, il ciclo avrebbe dovuto comprendere, nelle intenzioni dell'autore, ventiquattro composizioni, ciascuna delle quali corrispondente a un'ora del giorno e al colore ad essa assegnato. Prima di morire Stockhausen riuscì a portare a termine ventuno pezzi, sicché il ciclo rimase incompiuto. L'organico delle composizioni è variabile. Alcuni lavori sono per strumento solo con o senza elettronica, altri per due o per tre strumenti o esecutori, uno, la *Decima ora: Glanz*, prevede sette strumenti; la *Quarta ora: Himmels-Tür* è un pezzo di teatro musicale per un percussionista e una bambina. mentre la *Tredicesima ora: Cosmic Pulses* è musica elettronica (l'ultima composta da Stockhausen). Inoltre intorno al ciclo sono state elaborate un paio di composizioni satellitari che, pur non facendone parte in senso proprio, sono ad esso riconducibili: *Türin* in relazione alla



Karlheinz Stockhausen

*Quarta ora: Himmels-Tür*, e *Katikati* in relazione alla *Quinta ora: Harmonien*.

Per l'autore, il titolo *Klang* rimanda innanzi tutto al suono divino e mistico che posseggono "la voce della coscienza" e le vibrazioni dell'anima. Dal punto di vista compositivo, Stockhausen si allontana qui dalla tecnica della formula, impiegata da *Mantra* (1970) sino al completamento del ciclo di opere teatrali *Licht* (2004); più che basarsi sulla presentazione, trasposizione, trasformazione, estensione e articolazione di formule melodiche, i pezzi di *Klang* si fondano su una serie di ventiquattro note (distribuita su due ottave), che nella successione intervallare è molto simile a quella di *Gruppen* (1955-1957), partitura da cui derivano anche altre caratteristiche formali e costruttive. Del resto, i riferimenti a *Gruppen* si coniugano qui con un ritorno a un approccio compositivo analogo a quello della *Momentform*, utilizzata da Stockhausen negli anni Cinquanta e Sessanta in pezzi quali *Gesang der Jünglinge* (1955-1956), *Telemusik* (1966) e *Stimmung* (1968) e concepita come una sorta di "mosaico di momenti", e dunque come una successione di sezioni discrete, autonome e quasi indipendenti, separate le une dalle altre da elementi di discontinuità. Senza dubbio in *Klang* l'accento compositivo cade assai più sui "momenti", sulle atmosfere e sul libero dispiegarsi della vita delle sonorità, che non sulla complessa ma ferrea elaborazione delle formule.



La *Sedicesima ora: Uversa* per corno di bassetto (2007), la *Ventesima ora: Edentia* per sax soprano (2007) e la *Ventunesima ora: Paradies* per flauto (2007) prevedono tutte e tre una parte elettronica e sono ispirate al misterioso *Urantia Book* (1955), libro discusso e complesso che tratta di cosmologia, religione, scienze: frammenti di testo in tedesco preparati da Stockhausen e liberamente tratti da questo volume sono recitati, registrati e quindi mixati con la parte elettronica per articolare le sezioni propriamente strumentali dei pezzi. La *Sedicesima ora: Uversa* corrisponde al colore arancione e deve il titolo alla capitale del superuniverso di Orvonton. Il pezzo tratta del viaggio stellare dei pellegrini in ascesa verso il cosmo e, appunto, Uversa. La prima esecuzione ebbe luogo a Colonia l'8 maggio 2010, con Michele Marelli al corno di bassetto. La *Ventesima ora: Edentia* corrisponde al colore telemagenta. Edentia è il pianeta centrale della costellazione di Norlatiadek, dove regnano l'armonia e l'eufonia della musica. L'esecutore, che suona a memoria, è amplificato grazie a un trasmettitore e un ricevitore e in alcune sezioni ricorre a un dispositivo per ottenere riverberi sonori di lunga durata. La prima esecuzione avvenne ad Amburgo il 6 agosto 2008, con Marcus Weiss al sax soprano. La *Ventunesima ora: Paradies* per flauto ed elettronica (2007) è associata al colore viola. Paradiso, nell'*Urantia Book*, è la gigantesca isola di assoluta quiete al centro dell'universo eterno. Le note

gravi del flauto si proiettano nello spazio con una condotta estremamente flessibile, punteggiata da pause *ad libitum* e con una libera articolazione. La prima esecuzione ebbe luogo ad Amburgo il 24 agosto 2009, con Kathinka Pasveer al flauto. Anche nell'opera di Luca Francesconi i lavori per strumento solo sono una presenza cospicua. Oltre ad *Animus* per trombone e live electronics (1995-1996), *Animus III* per tuba e live electronics (2008), s'incontrano i pezzi brevi *Tracce* per flauto (1986-1988), *Respiro* per trombone (1987), *Notturmo* per sax (1988), *Prologo* per clarinetto (2004). Di *Tracce*, eseguito per la prima volta da Pierre-Yves Artaud a Parigi nel 1986, Francesconi ha quindi realizzato diverse versioni, tra cui quella per corno di bassetto (1986) e quella per sax contralto (anche soprano, tenore, baritono e basso) (1986-1987). Nel segno di un approccio esecutivo "serratissimo, senza rubati", il pezzo offre una sceneggiatura articolata in sei sezioni che si susseguono con una progressiva accelerazione del tempo, in un autentico *tour de force* virtuosistico di agilità, modi d'attacco e di articolazione, dinamiche.

Cesare Fertonani

## MICHELE MARELLI

clarinettista

Diplomato in clarinetto presso il Conservatorio "A. Vivaldi" di Alessandria, laureato in lettere moderne presso l'Università di Torino, diplomato in musica elettronica presso il Conservatorio "O. Respighi" di Latina, si è perfezionato con Alan Hacker, Suzanne Stephens e Alain Damiens. Internazionalmente acclamato come un virtuoso del corno di bassetto, nel 2014 è stato insignito del riconoscimento "Una vita nella musica" (sezione giovani) conferito dal Teatro La Fenice di Venezia; inoltre ha vinto numerosi premi, tra cui il Premio della Stockhausen-Stiftung für Musik (sei volte), il Premio Valentino Bucchi di Roma, il Primo Premio assoluto al Concorso Penderecki di Cracovia. Fondamentale per la sua formazione è stato, a diciott'anni, l'incontro con Karlheinz Stockhausen, con il quale ha instaurato un profondo rapporto artistico durato oltre un decennio: scelto dal Maestro come solista del suo ensemble, ha interpretato prime esecuzioni assolute sotto la sua direzione e inciso tre CD.

Si è esibito come solista in sedi prestigiose come la Philharmonie di Berlino, il Konzerthaus di Vienna, il Théâtre de la Ville de Paris, la WDR Großer Sendesaal, il Teatro La Fenice, il Teatro Valli di Reggio Emilia, e in festival di richiamo come la Biennale di Venezia, il Festival di Tanglewood, i Donaueschinger Musiktage, il Festival di Aix-en-Provence, con orchestre quali l'Orchestre Philharmonique de Radio France, la SWR Symphonieorchester, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, la Verdi di Milano, l'Orchestra di Padova e del Veneto. Ha interpretato prime esecuzioni assolute a lui dedicate dai più importanti compositori del nostro tempo, tra cui Karlheinz Stockhausen, Helmut Lachenmann, György Kurtág, Ivan Fedele, Marco Stroppa, Vinko Globokar, Franco Donatoni, Sylvano Bussotti, Salvatore Sciarrino.

Attualmente insegna musica da camera presso il Conservatorio "L. Canepa" di Sassari.

## SALVATORE CASTELLANO

sassofonista

Sassofonista, nato in provincia di Agrigento nel 1996, ha studiato con Federico Alba prima di diplomarsi al Conservatorio "A. Scarlatti" di Palermo; in seguito si perfeziona con Mario Marzi al Conservatorio "G. Verdi" di Milano e frequenta diverse masterclass. Attualmente frequenta il corso di perfezionamento di Jean-Denis Michat al Conservatorio di Lione. Ha conseguito diversi premi, tra cui nel 2017 il Premio Nazionale delle Arti promosso dal Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca e il Premio del Conservatorio di Milano. Si è esibito presso istituzioni e festival rinomati quali l'Accademia Filarmonica Romana, Milano Musica, il Festival dei Due Mondi di Spoleto, Teatro Politeama di Palermo, il Festival Les Amplitudes di La Chaux-de-Fonds, la Società del Quartetto, la Società dei Concerti, la Società Umanitaria, il Teatro Nazionale e Museo del Novecento a Milano, lo Stage Internazionale del Saxofono di Fermo; inoltre collabora con l'ndi ensemble e l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Nel 2017 ha suonato al Festival di Bayreuth. È membro del Vagues Saxophone Quartet, con il quale ha vinto il Premio Novecento del Concorso Luigi Nono di Venaria Reale al miglior interprete di musica contemporanea. Ha collaborato con vari compositori, fra cui Mauro Lanza, Fabien Lévy, Simone Movio, Stylianos Dimou, Gabriele Cosmi, Federico Troncatti ed è dedicatario di diverse composizioni di musica contemporanea. Nel marzo del 2019 è uscito il suo primo disco dedicato a compositori italiani contemporanei, tra cui Luca Francesconi, Stefano Gervasoni, Ivan Fedele.

## LAURA FAORO

flautista

Dopo il diploma in flauto al Conservatorio "G. Verdi" e la laurea in archeologia alla Cattolica di Milano, si specializza nel repertorio contemporaneo come solista e camerista presso il CSI di Lugano, dove studia con Mario Caroli, Arturo Tamayo e Omar Zoboli, perfezionandosi poi con Annamaria Morini. Oltre a svolgere un'intensa attività concertistica come solista e camerista eclettica (è stata, tra l'altro, solista nel *Concerto per flauto n. 2* di André Jolivet alla RSI di Lugano), ha concepito e realizzato da performer diversi progetti volti a valorizzare il linguaggio musicale contemporaneo in unione con altre forme artistiche, tra cui l'installazione site specific *BlueTube*, definita "concerto intermediale" e presentata alla Giornata Mondiale dell'Acqua 2016, al LAC di Lugano nel 2016 e alle Serate Musicali nel 2018; la drammatizzazione sonora *Arianna: il suon de' bei lamenti*, al Festival Monteverdi nel 2017 e nel 2019; la pièce di teatro musicale *The Merry Wives of William* (produzione Piccolo Teatro di Milano 2016, presentata al Mese Shakespeariano di Bari nel 2016 e a Roma nel 2018; Premio Bonacina 2016); il concerto teatrale *Alice: 88 tasti nella storia* (PACTA 2014; Premio Fersen 2013). Lavora inoltre su propri ambienti sonori per flauto ed elettronica, con particolare cura per il sound processing ("Parade Electronique" 2018 al MMT Creative Lab). Nel maggio 2019 debutta per il Centro d'Arte di Padova all'Auditorium Pollini in *Kathinka's Gesang als Luzifers Requiem*, da *Samstag aus Licht* di Stockhausen, nella versione con elettronica, con Alvise Vidolin alla regia del suono: è la prima flautista italiana ad eseguire il brano integralmente, a memoria e in forma scenica, sotto gli auspici della Stockhausen-Stiftung, avendolo preparato direttamente con la dedicataria, Kathinka Pasveer. Il progetto sarà replicato nell'ottobre 2019 con Tempo Reale e Massimiliano Viel, come produzione del Festival Aperto al Teatro Valli di Reggio Emilia.

## MASSIMO MARCHI

regista del suono

Biografia a pagina 80

## FABIO PERI

astrofisico

Nato a Milano nel 1963, si diploma in pianoforte presso il Conservatorio di Musica "G. Verdi" e svolge attività concertistica, dedicandosi all'utilizzo musicale dei computer e alla composizione di musica soprattutto per il teatro e la commedia musicale. Contemporaneamente, si laurea in fisica presso l'Università degli Studi di Milano. Si dedica all'astronomia extragalattica, alla cosmologia e allo sviluppo della nuova tecnologia dei *liquid mirror telescopes*. Collabora con la University of British Columbia di Vancouver, in Canada, e con l'Osservatorio Astronomico di Milano-Brebra. Insegna pianoforte, matematica e fisica presso scuole statali e private. Dal 1999 è il Conservatore del Civico Planetario "U. Hoepli" di Milano e si occupa della conduzione scientifica dell'Istituto, organizzando eventi, manifestazioni e convegni astronomici.

È membro di varie associazioni italiane e internazionali (International Planetarium Society, Società Astronomica Italiana, Associazione Planetari Italiani). Ha partecipato a diversi congressi internazionali di planetari (Miami 1999, Montreal 2000, Wichita 2002, Valencia 2004, Melbourne 2006, Chicago 2008).

Dal 2008 al 2011 è stato fondatore e presidente dell'Associazione dei Planetari Italiani (PlanIt), è membro dell'INAF (Istituto Nazionale di Astrofisica) e ha fatto parte del Comitato scientifico del Parco scientifico "Apriti cielo" di Torino dal 2008 al 2014. Insieme ai musicisti del collettivo De producers Vittorio Cosma, Max Casacci, Gianni Maroccolo e Riccardo Sinigaglia, ha realizzato il progetto "Planetario, musica per conferenze spaziali", un CD e un concerto-spettacolo teatrale per scoprire i segreti dell'universo accompagnati dalle emozioni della musica. Svolge attività divulgativa attraverso conferenze e iniziative, anche con musica e teatro, dedicate a far conoscere l'astronomia al grande pubblico.

---

Il *duende* è storicamente il demone del flamenco. Come ci spiega García Lorca, è una forza sotterranea di inaudita potenza che sfugge al controllo razionale. Per ritrovare una forza primigenia nello strumento forse più carico di storia dell'Occidente, è necessaria una perigliosa discesa negli inferi delle note nere, o un volo fuori dall'orbita terrestre.

Che è lo stesso. Difficilissimo.

Ma senza *duende* si resta inchiodati al suolo. Lorca ci avverte: "Manuel Torres, grande artista del popolo andaluso, diceva a uno che cantava: 'Hai voce, conosci gli stili, ma non ce la farai mai, perché non hai *duende*'".

LUCA FRANCESCONI

---

## Teatro alla Scala

Per ricordare Luciana Pestalozza e Claudio Abbado

domenica 27 ottobre 2019  
ore 20

### Filarmonica della Scala

**Brad Lubman** direttore

**Leila Josefowicz** violino

**Luca Francesconi** (1956)

*Duende. The Dark Notes* (2013) – 26'  
per violino e orchestra

**Igor Stravinskij** (1882-1971)

*Le Sacre du printemps* (1911/1913) – 35'

#### I: L'adorazione della Terra

Introduzione

Gli àuguri primaverili - Danze delle adolescenti

Gioco del rapimento

Danze primaverili

Gioco delle tribù rivali - Corteo del saggio - Il saggio

Danza della Terra

#### II: Il sacrificio

Introduzione

Cerchi misteriosi delle adolescenti

Glorificazione dell'Eletta

Evocazione degli antenati

Azione rituale degli antenati

Danza sacrificale (l'Eletta)

Trasmissione in diretta radiofonica su Rai Radio3

in coproduzione con

TEATRO ALLA SCALA



FILARMONICA DELLA SCALA

con il sostegno di

INTESA  SANPAOLO

## Stravinskij, Francesconi

Il passaggio dall'inverno alla primavera e i riti primordiali ad esso legati sono alla base dell'ispirazione del celebre *Sacre du printemps*, partitura capostipite del Novecento musicale. Nelle *Croniques de ma vie*, Igor' Stravinskij ricorda come nacque l'idea di questo balletto: aveva avuto la visione di un grande rito sacrificale, con un gruppo di vecchi saggi seduti in cerchio che osservavano una giovane danzare fino alla morte, sacrificata per rendere propizio il Dio della Primavera. Il compositore, in collaborazione con Nicolaj Kostantinovič Roerich, pittore ed erudito in materia di antichità slave, stese dunque il soggetto, basato su una serie di immagini della Russia pagana, unificate dall'idea della rinascita della natura contemplata come un fenomeno magico, come un ritorno alla vita dopo il gelido inverno. Il balletto, composto a Clarens, in Svizzera, nell'inverno a cavallo tra il 1912 e il 1913, e intitolato *Le Sacre du printemps* (che in francese significa "rito", non "sagra" della primavera) su suggerimento di Léon Bakst, fu rappresentato a Parigi il 29 maggio 1913 al Théâtre des Champs-Élysées, con la compagnia dei Ballets Russes, la coreografia di Vaclav Nijinskij e Pierre Monteux sul podio, suscitando un memorabile scandalo. Ma la partitura divenne subito l'emblema dell'avanguardia di quel tempo, perché sconvolgeva tutti canoni della bellezza e del gusto: l'evocazione di forze selvagge e primordiali, lo scatenarsi della violenza introducevano il gusto di un primitivismo che sarebbe presto diventato moda. La novità di questo linguaggio si può riassumere nella semplificazione delle linee melodiche, ridotte a frasi brevi e formule reiterate; nella complessità delle strutture ritmiche; nell'orchestrazione concepita per blocchi di materia timbrica, quasi l'orchestra fosse un gigantesco strumento a percussione; nella sovrapposizione di elementi consonanti in agglomerati dissonanti e politonali; nei motivi ispirati al folklore russo,

con ritmi asimmetrici, anche se l'unica citazione è la celebre melodia lituana intonata nelle prime battute dell'*Introduzione* dal fagotto nel registro acuto. Le due parti in cui si divide il balletto, *L'adorazione della terra* e *Il sacrificio*, sono costituite da una serie di rituali e scene incantatorie basate su un analogo percorso drammaturgico: entrambe partono dalla calma sospesa dell'inizio e raggiungono il *climax* nelle rispettive scene finali. Nella prima parte, alla scena degli *Auguri primaverili* (*Danze delle adolescenti*), caratterizzata da accordi pesanti e ribattuti, e al *Gioco del rapimento*, seguono le *Danze primaverili*, con la funzione macroformale di una decompressione dinamica, benché i girotondi lenti e misteriosi (*sostenuto e pesante*) mantengano vivo il sentimento di inquietudine. Dopo il *Gioco delle tribù rivali*, basato sulla contrapposizione di due temi, la prima parte del balletto si chiude con due brevi scene: il solenne e laconico *Corteo del saggio*, e la *Danza della Terra*, dominata da un formicolio di semicrome che si interrompe all'improvviso. La seconda parte si apre con un'*Introduzione* lenta, flessuosa, tutta giocata nel *pianissimo*. Le armonie si fanno più stridenti nella scena seguente, *Cerchi misteriosi delle adolescenti*, basata sulla sovrapposizione di triadi maggiori e minori e su un violento crescendo che sfocia nella *Glorificazione dell'Eletta*, danza selvaggia basata sulla combinazione di strutture di 5/8, 9/8, 7/8. Decisamente più austera è l'*Evocazione degli antenati*, seguita dall'*Azione rituale*, con il suo tappeto sonoro uniforme sul quale si innesta con forza il tema dei corni. Il *Sacre* si conclude con la *Danza sacrificale* (*l'Eletta*), l'ultima, orgiastica, esplosione di energia ritmica, fatta di cluster e accordi martellanti.

Un elemento primordiale, insieme magico e demoniaco, ha ispirato anche *Duende*. *The Dark Notes* di Luca Francesconi. *Duende* è un termine spagnolo, difficilmente traducibile, che si riferisce all'estro

creativo, a una forza sotterranea che sfugge al controllo razionale, al demone del flamenco e del *cante hondo*. In un testo del 1930, *Il duende. Teoria e gioco*, Federico García Lorca definisce il *duende* come un'inquietudine, un'energia oscura che è insieme il motore dell'esperienza del vivere e l'essenza dell'arte. Nel suo *Duende* per violino e orchestra, vincitore tra l'altro del Royal Philharmonic Society Award in seguito ai Proms, Francesconi ha cercato di "ritrovare una forza primigenia nello strumento forse più carico di storia dell'Occidente", di dare forma alla materia sonora attraverso "una pericolosa discesa negli inferi delle note nere, o un volo fuori dall'orbita terrestre. Che è lo stesso. Difficilissimo. Ma senza *duende* si resta inchiodati al suolo". I cinque movimenti del concerto sono dominati dalla parte solistica, una parte estremamente virtuosistica – scritta in stretta collaborazione con la violinista canadese Leila Josefowicz, che ha tenuto a battesimo il concerto a Stoccolma il 21 febbraio 2014 con l'Orchestra sinfonica della Radio Svedese diretta da Susanna Mälkki – ma sganciata dai cliché strumentali classici e basata su un nucleo interno ad alta temperatura drammatica. È una parte che si muove tra materiali diversificati e registri contrastanti (il *duende* è anche tensione tra gli estremi), con un costante senso di slancio che prende forma da gesti quasi inarticolati, con figure rapidissime che si disgregano e si riformano in continuazione, con un percorso narrativo imprevedibile, pieno di dettagli caleidoscopici. Nel primo movimento il violino parte dal registro sovracuto, come un sibilo leggero ed etereo, muovendosi per arpeggi reiterati e glissati (una figura poi ricorrente nel concerto), creando insieme alla celesta e al Glockenspiel sonorità cristalline come stalattiti. A partire da brevi inserti nervosi, via via entra in gioco anche l'orchestra, in un fitto dialogo che espande la *texture* verso il grave e trasforma la linea del solista in un eloquio gestuale e virtuo-

sistico. Il secondo movimento, brevissimo, inizia con un ordito fitto di armonici, glissati e vari effetti degli archi, che creano un effetto di nebbia sonora, dalla quale il solista emerge con una linea ruvida, piena di distorsioni, ottenute con la pressione dell'arco sulle corde ("come una chitarra elettrica"), generando una grande tensione che serve a introdurre il movimento centrale. Su una trama orchestrale movimentata e ricca di risonanze gravi, questo terzo movimento, dedicato alla memoria di Nicolae Neacșu (violinista e fondatore del gruppo Taraf de Haidouks, una band tzigana molto amata da Francesconi) è caratterizzato da una specie di moto perpetuo del solista, "come una danza gitana" dai ritmi forsennati, carica di energia, piena di inflessioni caratteristiche ("ethnic... groovy... duendish and fiendish"), con rapidi portamenti dal gusto folklorico, con desinenze melodiche sul sol grave che suonano come le cadenze di un canto contraltile, punteggiata da interiezioni nervose di legni, archi e fisarmonica. All'opposto, il quarto movimento (*Ritual*) è ieratico, sospeso, con una fascia armonica colorata dai tremoli di marimba, arpa e pianoforte, nella quale affiorano filamenti melodici, che poi il solista fa suoi intonando una melodia "intensa e intima" nel registro grave. Il movimento finale è imperniato su una grande cadenza solistica, inquadrata tra due sezioni orchestrali dalle ampie armonie spettrali. La cadenza prende il via da arpeggi leggeri e volatili nel registro acuto, che ricapitolano, condensandoli, tutti i materiali esposti nei quattro movimenti precedenti, e sembrano evocare i fantasmi di Tartini e Paganini. Nell'epilogo orchestrale (*Hypnotic*), sul lieve scampagno di marimba, arpa, pianoforte, vibrafono, celesta e Glockenspiel, il solista, dopo brevi incursioni, distende una linea di armonici, che suona come una glassarmonica e si spegne alla fine con brevi fremiti e un arpeggio pizzicato.

Gianluigi Mattietti

**BRAD LUBMAN**  
direttore d'orchestra

Direttore e compositore americano, è molto richiesto come direttore ospite dalle più importanti orchestre europee e americane; in particolare, ha costruito un proficuo e duraturo rapporto di collaborazione con rinomate formazioni tedesche, quali la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, la NDR Elbphilharmonie Orchester di Amburgo, la WDR Sinfonieorchester di Colonia e la Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. È invitato regolarmente anche a dirigere l'Orchestra del Concertgebouw, l'Orchestra Philharmonique de Radio France, la Los Angeles Philharmonic, la San Francisco Symphony, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino e le Orchestre sinfoniche di Barcellona e Shanghai. Inoltre ha collaborato con alcuni dei più importanti ensemble di musica contemporanea, tra cui l'Ensemble Modern, la London Sinfonietta, il Klangforum Wien, l'Ensemble Musikfabrik, l'Ensemble Resonanz, il Los Angeles Philharmonic New Music Group, il gruppo Steve Reich and Musicians. Nella scorsa stagione è stato compositore in residenza al Festival di Grafenegg, tenendo workshop e dirigendo la Tonkünstler-Orchester in opere di Brahms e Mahler, oltre che nella prima esecuzione mondiale delle sue *Reflections for orchestra*. Nella stagione 2018-19 salirà sul podio dell'Orchestra Sinfonica Nazionale Danese, della Brussels Philharmonic, della New World Symphony Orchestra, della Singapore Symphony Orchestra e della Orquestra Sinfónica do Porto e tornerà a dirigere la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, la MDR di Lipsia, la WDR, la Deutsche Radio Philharmonie di Saarbrücken e l'Orchestra Philharmonique de Radio France. È cofondatore e direttore artistico dell'Ensemble Signal di New York, con il quale nel 2015 ha vinto un Diapason d'or. Inoltre è professore associato di direzione d'orchestra e ensemble alla Eastman School of Music a Rochester, oltre a insegnare all'Accademia estiva del Bang-on-a-Can Music Festival.

**LEILA JOSEFOWICZ**  
violinista

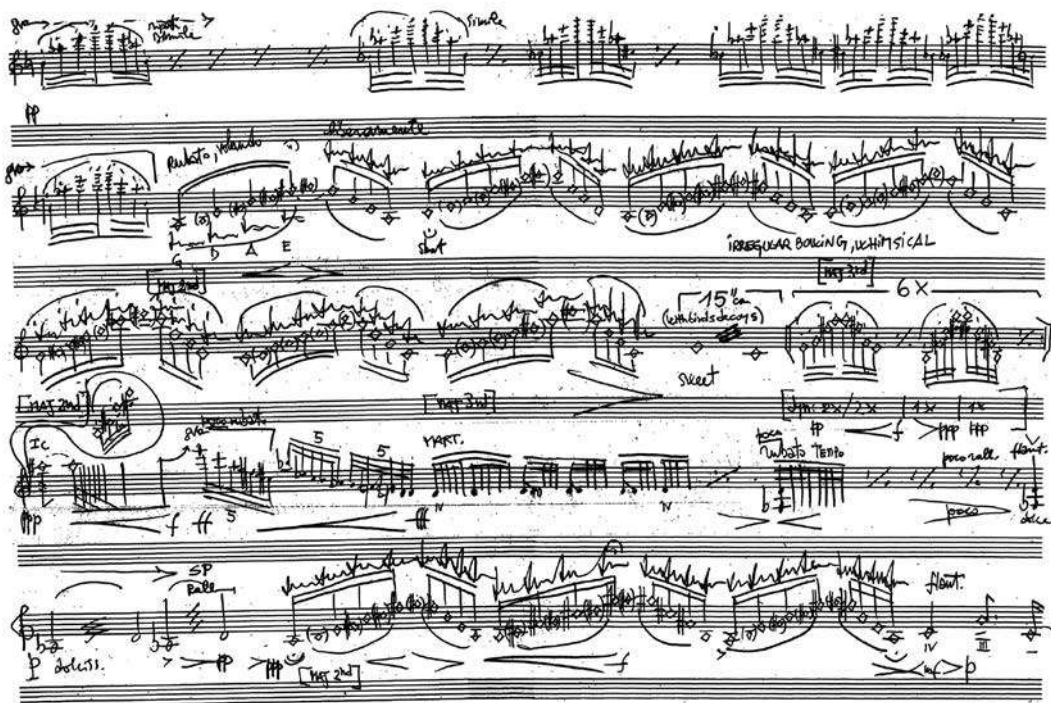
La sua passione per la letteratura contemporanea per violino si riflette nei programmi dei suoi concerti e nell'entusiasmo con cui esegue opere nuove. Nel 2008, per il suo impegno le è stato assegnato il premio della Fondazione MacArthur. I suoi impegni per la Stagione 2018-19 comprendono concerti con la New York Philharmonic, la Cleveland Orchestra, la Hong Kong Philharmonic, la WDR Sinfonieorchester, la Tonhalle-Orchester Zürich, le Filarmoniche di Oslo, Houston e St. Louis e le Orchestre sinfoniche di Toronto e Baltimora, con direttori quali Jaap van Zweden, Christoph Eschenbach e Matthias Pintscher. Dal 1985 porta avanti uno stretto rapporto di collaborazione con il pianista John Novacek, con il quale ha suonato in duo in sedi prestigiose come la Zankel Hall di New York e il Kennedy Center di Washington. Nella stagione in corso si esibirà, tra l'altro, al Centro Nacional de Difusión Musical di Madrid e alla Eastman School of Music, e tornerà alla Wigmore Hall. Violinista prediletta di molti compositori viventi, aveva un rapporto di collabo-

razione particolarmente proficuo con Oliver Knussen, le cui opere ha eseguito più di trenta volte. Compositori quali John Adams, Esa-Pekka Salonen, Colin Matthews and Steven Mackey hanno composto concerti specialmente per lei; le prime esecuzioni assolute che ha interpretato comprendono la "sinfonia drammatica" *Scheherazade.2* di Adams nel 2015 con la New York Philharmonic diretta da Alan Gilbert e il concerto di Luca Francesconi *Duende. The Dark Notes*, pure scritto per lei, nel 2014 con l'Orchestra sinfonica della Radio svedese diretta da Susanna Mälkki, eseguito l'anno dopo sempre con Mälkki e la BBC Symphony Orchestra ai BBC Proms. Recentemente ha suonato con i Berliner Philharmoniker, la Los Angeles Philharmonic, l'Orchestra del Concertgebouw, la National Symphony Orchestra di Washington e le Orchestre sinfoniche di Boston e della Radio Finlandese. Nell'estate 2017, ha suonato alla Royal Albert Hall durante i BBC Proms con la City of Birmingham Symphony Orchestra diretta da Mirga Gražinytė-Tyla.



Leila Josefowicz, Luca Francesconi.





Luca Francesconi, *Duende. The Dark Notes*, partitura autografa  
© Casa Ricordi, Milano

## FILARMONICA DELLA SCALA

La Filarmonica della Scala viene fondata da Claudio Abbado e dai musicisti scilageri nel 1982. L'anno seguente si costituisce in associazione indipendente e si dedica al repertorio sinfonico, parallelamente a quello operistico del Teatro alla Scala. Carlo Maria Giulini guida le prime tournée internazionali; Riccardo Muti, Direttore principale dal 1987 al 2005, ne promuove la crescita artistica e ne fa un'ospite costante nelle più prestigiose sale da concerto internazionali. Da allora l'Orchestra ha instaurato rapporti di collaborazione con i maggiori direttori del nostro tempo, quali Leonard Bernstein, Georges Prêtre, Lorin Maazel, Wolfgang Sawallisch, Zubin Mehta, Esa-Pekka Salonen, Yuri Temirkanov, Daniele Gatti. Stretta è la collaborazione con Myung-Whun Chung, Daniel Harding e con Daniel Barenboim, Direttore musicale del Teatro dal 2006 al 2015, e Valery Gergiev, entrambi nominati membri onorari. Riccardo Chailly ne è diventato Direttore principale nel 2015, dirigendo oltre 80 concerti a Milano e in tournée.

La Filarmonica realizza la propria stagione di concerti ed è impegnata nella stagione sinfonica del Teatro alla Scala.

Sono oltre 800 i concerti all'estero tenuti durante le numerose tournée. Ha debuttato negli Stati Uniti con Riccardo Chailly nel 2007 e in Cina con Myung-Whun Chung nel 2008. Nelle recenti stagioni è stata in tournée in Europa, guidata da Riccardo Chailly, ospite delle più importanti istituzioni concertistiche. A gennaio si è esibita a Madrid, Parigi, Dortmund, Amsterdam, Lussemburgo ed è attesa ancora a Lucerna e Baden-Baden.

Da cinque anni è protagonista del *Concerto per Milano*, il grande appuntamento sinfonico gratuito in Piazza Duomo, tra le iniziative Open Filarmonica nate per condividere la musica con un pubblico sempre più ampio: ne fanno parte anche le prove aperte, il cui ricavato è devoluto in beneficenza ad associazioni non profit milanesi che operano nel sociale, e il progetto didattico *Sound, Music!* dedicato ai bambini delle scuole primarie milanesi. Particolare attenzione è rivolta al repertorio contemporaneo: la Filarmonica della Scala commissiona ogni anno un nuovo lavoro orchestrale a compositori del nostro tempo. Hanno scritto per la Filarmonica autori quali Giorgio Battistelli, Carlo Boccadoro, Azio Corghi, Luis

de Pablo, Pascal Dusapin, Peter Eötvös, Ivan Fedele, Matteo Franceschini, Luca Francesconi, Carlo Galante, Mauro Montalbetti, Salvatore Sciarrino, Giovanni Sollima, Fabio Vacchi.

Consistente la produzione discografica per Decca, Sony ed EMI: in occasione del bicentenario verdiano l'Orchestra ha inciso con Riccardo Chailly il CD *Viva Verdi* che è risultato il disco di musica classica più venduto del 2013 in Italia, ed è stato pubblicato di recente anche in DVD. Ha intrapreso il progetto *'900 Italiano*, articolato in 3 DVD diretti da Georges Prêtre, Fabio Luisi e Gianandrea Noseda. Il 15 novembre 2014 è stato pubblicato il CD con la registrazione dal vivo della *Sinfonia n. 9* di Mahler diretta da Daniel Barenboim alla Scala. Da gennaio 2017 è disponibile il nuovo CD diretto da Chailly che include *Ouvertures, preludi e intermezzi* di opere che hanno debuttato al Teatro alla Scala. Un nuovo CD diretto da Chailly e dedicato a Nino Rota è in uscita nel 2019.

L'attività della Filarmonica della Scala non attinge a fondi pubblici ed è sostenuta da UniCredit, Main Partner istituzionale dell'Orchestra, e dallo sponsor Allianz.

① CADENZA



Luca Francesconi e Helmut Lachenmann, in occasione del Leone d'oro alla carriera a Helmut Lachenmann, alla Biennale Musica di Venezia, 2008.

**Teatro Elfo Puccini**

Sala Shakespeare

lunedì 28 ottobre 2019

ore 20.30

**Jack Quartet****Christopher Otto** violino**Austin Wulliman** violino**John Pickford Richards** viola**Jay Campbell** violoncello**Luca Francesconi** (1956)*I voli di Niccolò* (2004) – 21'

Quartetto per archi n. 4

**Oscar Bianchi** (1975)*Pathos of distance* (2017) – 16'

Quartetto per archi n. 2

**Prima esecuzione in Italia****Sky Macklay** (1988)*Many, Many Cadences* (2014) – 8'**Prima esecuzione in Italia****Helmut Lachenmann** (1935)*Quartetto n. 3 "Grido"* (2000-01) – 28'

Trasmissione radiofonica in differita su Rai Radio3

in collaborazione con



il Jack Quartet è sostenuto da



This engagement is supported by Mid Atlantic Arts Foundation through USArtists International in partnership with the National Endowment for the Arts, the Andrew W. Mellon Foundation, the Howard Gilman Foundation and the Trust for Mutual Understanding.

## Lachenmann, Francesconi, Bianchi, Macklay

Il *Quartetto n. 4* per archi di Luca Francesconi, "I voli di Niccolò", composto nel 2004 ed eseguito per la prima volta dal Quartetto Arditti al Teatro Carlo Felice di Genova nel 2005 (nell'ambito della rassegna "Paganiniana"), affonda le sue radici nella letteratura violinistica, nella storia del virtuosismo strumentale, nell'estro musicale di Paganini ("Questo è un lavoro imprevedibile, come lo era Paganini. Perché è acrobatico ma serissimo al tempo stesso. Volante, ma complesso"), nella tradizione compositiva del quartetto per archi (evidenti i legami con Bartók e in particolare con il suo *Quartetto n. 4*, "che proietta con forza la sua nobile ombra sul terzo millennio"), nell'"energia dionisiaca" della musica popolare. Alcuni frammenti sono presi in prestito da Paganini, altro materiale è derivato dalla proliferazione dell'intervallo di quinta, tipico degli strumenti ad arco. Il primo dei quattro movimenti presenta tutti gli elementi costitutivi della composizione: un materiale rumoristico, quasi elettronico, colpi d'arco che richiamano modi di tipo tzigano ("È l'energia selvaggia nascosta in esso che mi affascina, l'energia vitale brutale e così umana, di cui sentiamo spesso la mancanza nel moderno mondo occidentale, opulento, ma decadente e solitario"), un pizzicato dal carattere siderale, una serie di oscillazioni che suonano come un materiale astratto. Il secondo movimento è più connotato in senso popolare: è una *Folk Dance* (*scorrevole, ritmico e piccante*), punteggiata da varie modalità esecutive (pizzicati alla Bartók, *glissandi*, *jeté*, *col legno*) che generano una superficie ritmica e coloristica

di grande effetto. Il terzo movimento (*Lunare*) è dominato da un pizzicato immerso in una dimensione raggelata, per la sua uniformità ritmica e per il contorno di armonici degli altri strumenti. Questo materiale così diafano progressivamente si increspa, acquista nuove pulsazioni e una frenesia (*ritmico, piccante*) che prepara l'avvio del quarto movimento. Questo finale, *Dyonisian*, è quasi un rituale selvaggio, che evoca il *Sacre* stravinskijano, con il suo respiro ansimante, un accordo ribattuto con imprevedibili impennate dinamiche (*sforzato-pianissimo*), le figure mobilissime che via via su di esso si innestano, fino al suono sovracuto del violino primo, solo, che conclude il Quartetto così come era iniziato.

La tradizione del quartetto d'archi è stata spesso rivisitata nel repertorio della musica contemporanea, anche in forme erosive e dissacratorie. Assai lontano da quello classico è ad esempio il mondo sonoro che emerge nel *Quartetto n. 3* "Grido", di Helmut Lachenmann, emblematico della sua idea di "musica concreta strumentale", che esplora diverse modalità di frizione, resistenza, frattura della materia sonora, che sfrutta tutte le tecniche strumentali già collaudate dal compositore (ad esempio in *Pression* per violoncello, del 1969, e nei due quartetti precedenti, "Gran Torso" del 1972 e "Reigen seliger Geister" del 1989), alla ricerca di effetti stridenti, metallici, rumoristici, di vibrazioni spesso al margine del silenzio, come ombre di suono. Nel *Quartetto n. 3*, composto nel 2001, Lachenmann ha cercato di scrivere un pezzo più "sonoro" rispetto ai due quartetti pre-

cedenti, creando una materia vibratile, spesso proiettata nei registri estremi, piena di echi e di turbolenze che creano l'illusione dello spazio, di bolle sonore costruite su ampi spettri armonici, dal carattere misterioso, intessute in una forma sviluppata con una logica drammatica e una chiara impronta emozionale, che sembra suggerire una nuova dimensione dell'espressività.

Caustico è anche l'approccio con il quartetto per archi da parte di Sky Macklay, compositrice e oboista originaria del Minnesota, formatasi alla Columbia University, allieva di Georg Friedrich Haas, George Lewis e Fred Lerdahl. Fedele al suo linguaggio, che esplora contrasti musicali estremi, gioca su catene di eventi simili (come nelle sequenze di multifonici di *Density Dancity* o di *Choppy*), utilizza materiali storicamente connotati semplicemente decontestualizzandoli o modificandone la funzione e la struttura temporale, ricerca una certa dose di humour (ad esempio nell'opera da camera *Why We Bleed*, dove i tre ruoli vocali corrispondono a due spermatozoi e a un utero), anche in *Many Many Cadences* (composto nel 2014 alla Walden School nel New Hampshire, dove la compositrice era in residenza con lo Spektral Quartet che lo ha tenuto a battesimo e poi inciso) la Macklay ha sfruttato un elemento fondamentale della sintassi tonale, la cadenza, cercando di estenderne e stravolgerne la percezione. Ha creato lunghe concatenazioni di semplici formule cadenzali (sequenze sottodominante-dominante-tonica, dominante-tonica, cadenze d'inganno e plagali, ecc.), ma compresse

in tempi brevissimi e con cambi repentini di tonalità e di registro, come frasi solitarie e disgiunte che finiscono per agglomerarsi e trasformarsi in nuovi oggetti sonori; lo stesso materiale è stato poi utilizzato in un pezzo per grande ensemble intitolato *Microvariations*, ma con accordature microtonali. È quasi uno sberleffo alla logica tonale, all'analisi armonica (riportata nella partitura, con i numeri romani relativi ai diversi gradi armonici), ai meccanismi di aspettativa tipici delle cadenze; e insieme la dimostrazione di come oggi elementi tonali, anche semplici collegamenti di triadi, se decontestualizzati, spostati su un piano sperimentale, possano offrire esiti radicali e nuovi, lontanissimi da prospettive neoromantiche o neotonali. Il pezzo inizia con concatenazioni di cadenze disposte secondo vettori discendenti, dall'acuto al grave, come cascate di piccoli pattern nervosi (*sempre forte*), sequenze omoritmiche, ma spiazzanti, perché tutte in tonalità diverse. Questo processo si ripete con un ritmo armonico sempre più fitto, solo indugiando occasionalmente con una sorta di *stretching* glissato nel collegamento tra due accordi. Poi i pattern cadenzali si alternano con sequenze accordali lentissime, fatte di triadi che si deformano gradualmente attraverso glissandi, suoni armonici e fluttuazioni dinamiche, con un movimento delle parti che spinge la massa armonica dal registro grave verso quello acuto. Il quartetto si conclude con una ripresa delle cascate iniziali, ma con un movimento interno delle parti pieno di glissati, che deformano il profilo spigoloso di questa trama, gene-

rando una materia dissonante, melmosa, in un processo di disgregazione enfatizzato dal rallentamento estremo e dalle dinamiche decrescenti, che creano una dimensione sonora impalpabile. Tutto giocato su sonorità "anti-quartettistiche" è infine il *Quartetto n. 2* per archi "Pathos of Distance" di Oscar Bianchi, eseguito nel 2017 al Festival di Witten dal Jack Quartet. Lo spunto nasce da alcune riflessioni sulla "soglia di transizione", mutate dal pensiero del filosofo coreano Byung-Chul Han e dall'idea di distanza, del distogliere lo sguardo come segno di distacco, di rispetto (*respectare*), lontano dallo sguardo voyeuristico dello *spectare* (da cui spettacolo). Questa idea si traduce in una sorta di "trasparenza formale nella condotta del materiale e nel tempo, e in una certa sobrietà nell'euforia del materiale". Vi è un'euforia palese nella scrittura virtuosistica, nell'impatto drammatico, nelle continue metamorfosi del suono, nelle accordature del quartetto ("riprogrammato" con il violino primo e la viola accordati per quarti di tono, e il violoncello con la quarta corda un'ottava più grave) e nella ricerca di sonorità particolari e imprevedibili: i giochi eterofonici, i suoni legnosi, pulsanti, gracchianti, e poi vortici, ronzii, l'effetto *flanger* (ottenuto avvicinando la parte metallica del tallone su una corda vibrante, quindi creando una sorta di *wah-wah*), l'effetto motore (ottenuto col balzato), i multifonici con frequenze "parassite" (suonati oltre il ponticello), gli effetti *scratch* e graffianti (ottenuti con diverse pressio-

ni dell'arco), il rumore bianco (quasi elettronico), le sonorità gracidanti ottenute con l'impiego dei *Waldteufel* (piccoli tamburi che vengono fatti ruotare tramite una cordicella, producendo un ronzio modulato, la cui intensità e altezza dipendono dalla rapidità della rotazione). Proprio il suono crepitante dei *Waldteufel*, insieme al *flanger* del violoncello, apre il primo dei quattro movimenti (collegati senza soluzione di continuità), mettendo in moto una trama frammentata (*con incedere imperturbabile*), piena di effetti sorprendenti, di zone afasiche o scoppiettanti, con un ampio assolo del violoncello (*soliloquio, senza smancerie*) dal carattere molto fisico. Il secondo movimento (*Lento*) ha una trama più rarefatta, ma piena di lampi, tremoli stretti, glissati di armonici dall'"effetto gabbiano", mentre il terzo appare come una colata lavica di suoni, per il massivo ribattuto accordale che si mescola con disegni di armonici, distorsioni, e continui crescendo. Nel quarto movimento, l'iniziale salmodiare del primo violino (*preciso, portato, imperscrutabile*), imperniato su un re come corda di recita, è seguito da una specie di ricapitolazione dei materiali precedenti, da un duetto tra la viola (che riprende il materiale del soliloquio violoncellistico nel primo movimento, con la quarta corda accordata un'ottava sotto, ma che suona come una forza inerme, "come la voce di una persona anziana") e i multifonici del violoncello, e dalle gragnuole dei *Waldteufel*.

Gianluigi Mattietti

## JACK QUARTET

Composto dai violinisti Christopher Otto e Austin Wulliman, dal violista John Pickford Richards e dal violoncellista Jay Campbell, il Quartetto si dedica alla commissione, all'esecuzione e alla diffusione della musica per quartetto d'archi. Mantiene un impegno costante nella missione di commissionare ed eseguire nuove opere, dando voce a compositori sconosciuti, e favorendo così un'apertura sempre maggiore verso la musica classica contemporanea. Nella scorsa stagione è stato nominato "Ensemble of the Year" da "Musical America". Lavora in stretta collaborazione con i compositori di cui interpreta gli aspetti tecnici, musicali ed

emozionali: Julia Wolfe, George Lewis, Chaya Czernowin, Helmut Lachenmann, Caroline Shaw e Simon Steen-Andersen, eseguendo prime assolute anche di Tyshawn Sorey, Sabrina Schroeder, John Luther Adams, Clara Iannotta, Philip Glass, Catherine Lamb, Lester St. Louis e John Zorn. Recentemente ha creato il Fulcrum Project, un'iniziativa che ogni anno seleziona sei artisti che ricevono finanziamenti ma anche workshop, tutoraggio e risorse per sviluppare nuovi lavori, che il Quartetto eseguirà e registrerà. Si esibisce regolarmente nelle sedi più prestigiose, come la Carnegie Hall, il Lincoln Center, la Philharmonie di Berlino

e quella di Colonia, la Wigmore Hall, il Festival di Lucerna, la Biennale di Venezia, la Suntory Hall e il Teatro Colón. È Quartetto *in residence* presso la Mannes School of Music, che ospiterà il loro nuovo Frontiers Festival, un festival poliedrico di musica contemporanea per quartetto d'archi. Insegnano ogni estate al Festival New Music on the Point, nel Vermont, dedicato a giovani interpreti e compositori, e al Banff Centre for Arts and Creativity. L'ensemble collabora anche con la Lucerne Festival Academy, di cui i quattro membri sono tutti ex allievi, ed è ospite regolare di importanti università americane, quali la Columbia, Harvard, Princeton e Stanford.

14

90

92

**Misterioso**

SP moltiss.

legno strisciato

flaut. last. non vib.

ord.

SP molto

\* Esagerare la distorsione dei timbri

139312

Luca Francesconi, *Quartetto n. 4. I voli di Niccolò* (I mov.), p. 14  
 © Casa Ricordi, Milano



Clara Storti in *DALL'ALTO* (2018)  
Foto di Alessandro Villa



## Teatro Bruno Munari

domenica 3 novembre 2019  
ore 16.30

### DALL'ALTO

Dramma musicale circense (2018) - 50'  
di Riccardo Nova e Giacomo Costantini

**Riccardo Nova** compositore  
**Giacomo Costantini** regia  
**Roberto Olivan** coreografo  
**Pino Basile, Simone Beneventi,**  
**Lorenzo Colombo** percussioni  
**Caterina Boschetti, Giulio Lanfranco,**  
**Clara Storti, Simon Wiborn** attori di circo  
**Riccardo Nova** live electronics  
**Flavio Cortese** luci  
**Beatrice Giannini** costumi  
**Filippo Malerba** coordinamento

Implementazione tecnologica audio  
a cura di **AGON acustica informatica musica**

Musiche originali di **Riccardo Nova**  
per percussioni ed elettronica (2018)  
Commissione Milano Musica  
con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung

Prima esecuzione assoluta: Milano, novembre 2018  
Ripresa dello spettacolo come anteprima della tournée  
a RomaEuropa (8, 9 e 10 novembre 2019) al Festival Aperto  
di Reggio Emilia (13 e 14 novembre 2019) e a Milano,  
al Tempio Valdese (16 novembre 2019)

Produzione Milano Musica  
Produzione esecutiva QuattroX4  
Editore Casa Ricordi, Milano  
Progetto nato nel 2018 con il sostegno di  
IntercettAzioni - Centro di Residenza Artistica della Lombardia  
progetto di Circuito CLAPS e Milano Musica, Teatro delle Moire, Zona K, Industria Scenica

in collaborazione con

TEATRO  
BURATTO

CIRCO el GRITG

AGON

percussioni

## DALL'ALTO

*DALL'ALTO* trascina lo spettatore dall'impossibile del teatro beckettiano al "tutto è possibile" del circo. P. è un personaggio fuori posto, tenace nei suoi tentativi e ostinato nei suoi fallimenti. Ma non è solo: attorno a lui acrobati e musicisti ne controllano ogni mossa. In questa parata dell'assurdo, suoni e azioni, azioni suonate, suoni "agiti" diventano i veri protagonisti della scena. Corda aerea, scala di equilibrio, palline di giocoleria, percussioni e fischi popolano la scena e cessano di essere pura tecnica per tenere lo spettatore così sospeso: dall'alto.

Commenti dei giovani spettatori allo spettacolo del 2018

### DALL'ALTO

Prova ancora. Cadi ancora. Cadi meglio

Martedì 13 novembre, su invito del Prof. Finessi, io e il gruppo di teatro siamo andati a vedere uno spettacolo molto divertente che si intitolava "dall'alto".

La rappresentazione è stata molto interessante e divertente. Il palcoscenico era quasi vuoto, c'era solo un tavolo, dei bicchieri e dagli oggetti che servivano per fare delle acrobazie.

Gli attori erano quattro, due donne e due uomini. Il protagonista era un uomo che si muoveva nello spazio in modo confuso e smailito. Tutta la scena si svolgeva intorno all'intenzione del protagonista di dissetarsi.

Dal soffitto pendeva una caraffa piena d'acqua che l'uomo non riusciva mai a raggiungere. Faceva di tutto per afferrarla. Tentava di arrampicarsi utilizzando tutto quello che aveva a disposizione, ma ripetutamente cadeva e falliva nel suo tentativo.

Gli altri tre attori facevano da elemento di disturbo e si prendevano gioco di lui, rendendo ancora più complicata la conquista della caraffa d'acqua. Alla fine però, dopo innumerevoli tentativi e fallimenti, il protagonista riesce ad accedere all'acqua tanto desiderata, ma silenziosamente non beve.

Per la prima volta in vita mia ho provato tante emozioni differenti contemporaneamente. Stupore, paura, allegria e anche un po' di ansietà.

Il messaggio che ho ricevuto da questa rappresentazione è l'importanza di non arrendersi mai e di cercare di superarsi sempre.

Lo spettacolo mi è piaciuto molto anche se gli attori hanno recitato senza l'uso della parola.

CARI ARTISTI!  
SONO UN ALUNNO CHE HA VISTO LO SPETTACOLO  
MARTEDÌ 13/11 CON LA MIA CLASSE  
ALL'INIZIO SEMBRAVA CHE CI FOSSE UNA GUERRA.  
QUANDO LA FIGURA ERA ATTACCATO ALLA BALAUSTRATA  
MI SONO PREOCCUPATO CHE CADASSE MA FUI PER  
FORTUNA NON È SUCCESSO NIENTE INOLTRE QUANDO  
SONO CADUTI I BICCHIERI PENSABO CHE SI SPACCASSERO  
LA MUSICA PER ME È STATA UN PO' RILASSANTE,  
E GLI ARTISTI SONO STATI BRAVISSIMI.  
VORREI RITORNARE A RIVEDERVI



Cari artisti,  
sono una spettatrice che è venuta martedì  
13/11 a vedere il vostro spettacolo.

Mi è piaciuto molto, l'inizio che ricordo  
in una particolare.

Mi ha fatto paura quando quell'artista  
stava oscillando dalla bilancia perché  
se faceva parte dello spettacolo; invece  
mi ha fatto ridere molto quando gli  
altri attori ricoprono il protagonista  
stor.

La musica poi era molto rilassante ed  
era adatta ad ogni occasione.

SIETE STATI BRAVISSIMI!!!!

Piona Rosita

Cari artisti,

Lo spettacolo è stato molto coinvolgente e anche  
molto strano: interessante dal punto di vista acrobatico  
e strano dal punto di vista della musica e della  
fabbrica.

Nel inizio dello spettacolo quando il protagonista è  
intriso, continuando a cadere, mi è venuta in mente subito  
la parola "stuno". Però, dopo, quando sono entrati gli acrobati a  
hanno fatto tutto quello acrobatico che mi ha subito in  
capire che lo stuno non aveva un senso, ma lo  
spettacolo era fatto solo di acrobazie per attirare il  
pubblico.

Mi ha colpito molto la ragazza sulla corda con la  
broca in mano.

Spero di rivedervi in altri spettacoli.

Agincourt

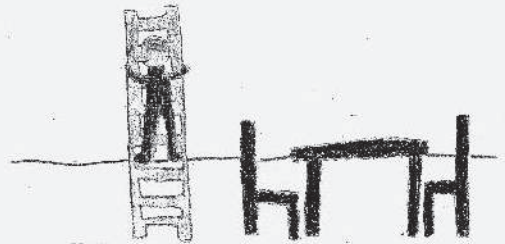
CARI ACROBATI,

SONO UN'ALUNNA CHE È VENUTA A VEDERE IL VOSTRO SPETTACOLO  
"BALLETO". LA PARTE CHE MI È PIACIUTA DI PIÙ È STATA QUANDO  
L'ACROBATA È SCESO DALLA SCALA, PENSAVO DI ACCIDENTARE, MA  
INVECE A CONTINUARE È STATO GELIDISSIMO LA SENSAZIONE CHE STAVO  
PER CADERE!!! MI SONO SPAVENTATA UN PO' PERÒ, MA LUI È  
STATO BRAVISSIMO!

A questo!

Marta

P.S. MI SONO SPAVENTATA TANTISSIMO E SPERO DI POTERVI  
RIVEDERE A VEDERE UN ALTRO VOSTRO SPETTACOLO!!!



"TANTO MERITO"

CARI ACROBATI

CIAO A TUTTI SONO UNO DEGLI ALUNNI CHE È  
VENUTO A VEDERE IL VOSTRO SPETTACOLO.

È STATO BELLISSIMO A ME È PIACIUTO MOLTISSIMO

SIETE STATI BRAVISSIMI E SPERO DI RIVEDERVI

PERCHÉ I VOSTRI SPETTACOLI SONO BELLISSIMI.

AVETE FATTO COSE DIVERGENTISSIME A VOI.

CI SIETE TUSCITI.

E LA MUSICA ERA BELLISSIMA

BRAVISSIMI!!!

PIETRO CAMPOREALE 5<sup>9A</sup>

## RICCARDO NOVA

compositore

Diplomato in flauto e composizione al Conservatorio di Milano e all'Accademia di Siena, la sua musica è eseguita dai maggiori ensemble mondiali, tra i quali l'Ensemble Modern, l'Ensemble Inter-Contemporain, l'Ensemble L'itinéraire e l'Ictus Ensemble. Dal 1993 soggiorna in India del Sud per studiarne la musica, divenendo uno dei massimi esperti in Occidente. Nel 2003 compone le musiche per *MA* di Akram Khan. Nel 2006 collabora con i Pan Sonic e crea *Thirteen@terror generating deity* per orchestra sinfonica e techno group, selezionato dall'International Rostrum of Composers (Parigi, 2007). Nel 2012 compone le musiche per *Nineteen Mantras* con Shantala Shivalingappa per la regia di Giorgio Barberio Corsetti. Attualmente sta lavorando a una suite strumentale del suo *Mahabharata Opera Project* per l'Ensemble Musikfabrik di Colonia.

## GIACOMO COSTANTINI

regista

È considerato uno dei pionieri del circo contemporaneo in Italia e dagli anni Novanta conduce una ricerca sulla sintesi tra circo e musica. È direttore artistico del Circo El Grito, fondato nel 2008 con Fabiana Ruiz Diaz "Una delle compagnie più immaginifiche, non francese ma italiana" ("Corriere della Sera"). Crea gli spettacoli *Scratch and stretch, 20 decibel, Johann Sebastian Circus, Uomo Calamita 1945*. Per la Fondazione Pergolesi Spontini ha scritto e diretto le opere lirico-circensi *Caffè Bach* e *Gran Circo Rossini*.

## ROBERTO OLIVAN

coreografo

Si forma presso l'Institut del Teatre di Barcellona e il PARTS di Bruxelles. Danza nella compagnia Rosas e sotto la direzione di Robert Wilson, Tom Jansen e Josse de Pauw. È direttore della compagnia R.O.P.A. e fondatore del Festival Deltebre Dansa. Per la sua carriera come coreografo e insegnante, riconosciuta a livello internazionale, ha ottenuto i premi Nacional de Cultura 2014, Ciutat de Barcelona 2013, FAD Sebastià Gasch 2012 e il Prix SACD de la Création Chorégraphique 2001.

## CATERINA BOSCHETTI

attrice di circo

Ha frequentato la Scuola di Circo Flic di Torino specializzandosi in giocoleria e manipolazione e perfezionandosi poi con Roberto Magro, Raymond Peyramaure e Firenze Guidi. Dal 2015 lavora con la compagnia Gandini Juggling negli spettacoli *Meta, Clowns & Queens* e *8 Songs*. Dal 2016 è tra i giocolieri dello spettacolo di Stefan Sing & Critical Mess *DODAI*. Nel 2017 viene scelta per portare in scena *Entre Ciel & Terre* con la regia di Martin Palisse.

## GIULIO LANFRANCO

attore di circo

Ha frequentato la Scuola di Circo Flic di Torino, specializzandosi nella scala d'equilibrio e nel mano a mano. Nel 2012 si diploma all'accademia ESAC di Bruxelles e fonda MagdaClan, compagnia di circo contemporaneo sotto tendone con la quale crea gli spettacoli *Era, Extra\_Vagante, È un attimo ed Emisfero*. Nel 2014 costituisce con Elena Bosco e Flavio Corsette la compagnia Zenhir e produce lo spettacolo *Ah, com'è bello l'Uomo*.

## CLARA STORTI

attrice di circo

Si specializza nell'acrobatica aerea in Italia e all'estero. Coltiva la ricerca sul movimento e sulla fisicità attoriale con Roberto Magro, Elodie Doñaque, Shai Faran, Fighting Monkey e Judith Sánchez. Lavora con Dario Fo, Arturo Brachetti, Willi Dorner, Sabino Civilleri e Manuela Lo Sicco, Suzan Boogaardt e Bianca Van der Schoot. Co-fondatrice dell'Associazione Quattro4, ha creato gli spettacoli di circo contemporaneo *PIANI IN BILICO* e *FLOCK*.

## SIMON WIBORN

attore di circo

Si avvicina al circo da ragazzo, frequentando il ginnasio cirkense di Stoccolma. In seguito si diploma all'accademia di circo AFUK di Copenaghen e alla DOCH di Stoccolma. Sviluppa una costante ricerca fisica attraverso la danza contemporanea, le arti marziali e il teatro, investigando l'autoespressione attraverso il movimento. Fonda la compagnia Svalbard, attualmente impegnata in una tournée internazionale con lo spettacolo *All Genius, All Idiot*.

## PINO BASILE

percussionista

Diplomato a Matera in strumenti a percussione, conta esperienze musicali in campo jazz, teatro musica, teatro danza, circo contemporaneo. È impegnato nello studio e nella ricerca sui tamburi a cornice e a frizione della cultura popolare dell'Italia meridionale, con l'intento di diffondere le peculiarità di strumenti considerati "non colti" nel maggior numero di ambiti artistici possibili. Collabora con coreografi italiani e stranieri ed è autore musicale di numerosi spettacoli di circo contemporaneo.

## SIMONE BENEVENTI

percussionista

Percussionista e performer, con ReperitorioZero riceve il Leone d'Argento alla Biennale Musica di Venezia 2010. Il suo percorso di progettazione di nuovi strumenti e di ricerca di inedite soluzioni compositive lo ha portato a collaborare con Daniele Abbado, Pierluigi Billone, Peter Maxwell Davies, Ivan Fedele, Heiner Goebbels, Helmut Lachenmann, David Lang, Ennio Morricone, Riccardo Nova, Fausto Romitelli, Salvatore Sciarrino e con ensemble quali il Klangforum Wien, i Neue Vocalsolisten Stuttgart, l'Ensemble Prometeo e l'mdi ensemble. È cofondatore del trio ZAUM\_percussion.

## LORENZO COLOMBO

percussionista

Laureato in Strumenti a Percussione presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano, ha vinto il Premio Nazionale delle Arti, il Concorso Yamaha e l'International Percussion Competition. Nel 2016 è stato identificato come promettente giovane performer dall'Ulysses Network. Vive a Copenaghen, dove persegue la sua ricerca musicale in relazione con le nuove tecnologie e la multimedialità. È co-fondatore del trio ZAUM\_percussion, di Neko3 e di reConvert project.

## BEATRICE GIANNINI

costumista

Frequenta l'Istituto d'Arte a Siena e l'Accademia di Belle Arti a Firenze, iniziando a lavorare in teatro come scenografa e costumista. A Roma incontra il mondo del cinema, collaborando a film come *La vita è bella*, *Star Wars*, *Casanova*, *Dark shadows*. Lavora per Peter Greenway e Pupi Avati e ottiene una nomination al David di Donatello per i costumi per *La stoffa dei sogni* di Gianfranco Cabiddu. Collabora con il Circo El Grito e con Giacomo Costantini dal 2010.

## FLAVIO CORTESE

tecnico luci

Tecnico del suono e delle luci, nel 2011 si forma al MusicLab di Torino. Qui lavora al Circolo dei Lettori, in molti teatri, al festival Torino Spiritualità e al Salone del Libro. Nel 2014 entra nel mondo del circo contemporaneo. Attualmente collabora in tutta Europa con le compagnie Magdaclass, Zenhir, Compagnia Roberto Magro, Quattrox4, Catalyst, Kolektiv Lapso Cirk, e in festival come l'African Circus Arts Festival in Etiopia e il Dinamico Festival di Reggio Emilia.

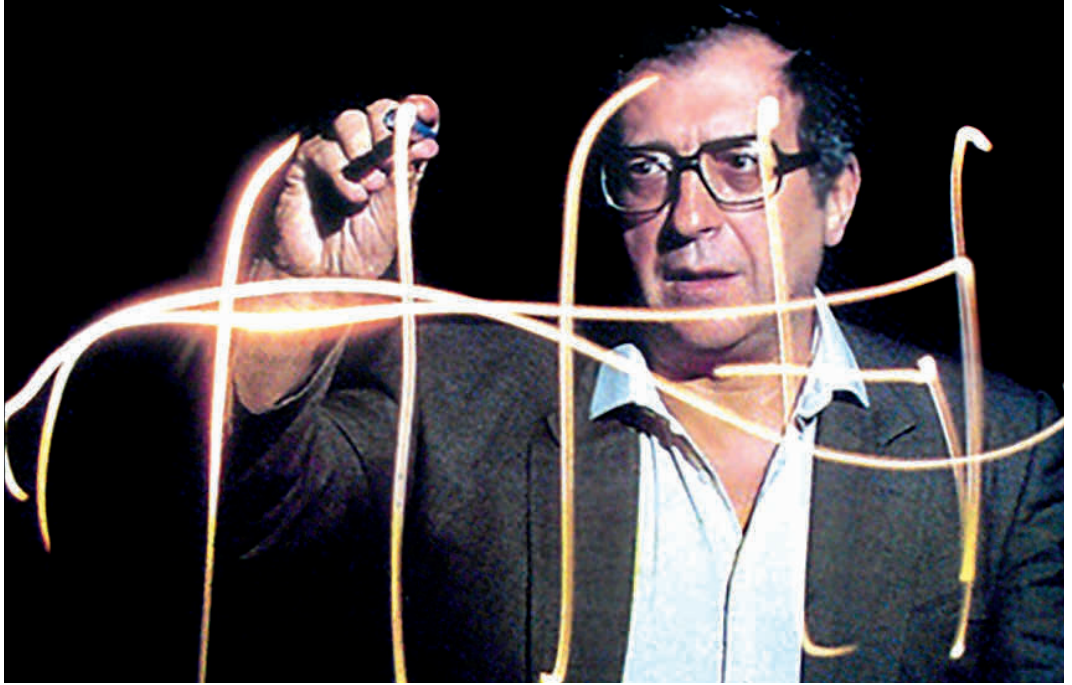
## FILIPPO MALERBA

coordinamento

Laureato in Lettere Moderne e in Scienze dello Spettacolo, abbina gli studi umanistici alla pratica del circo contemporaneo. In scena lavora con Firenza Guidi, Civillieri/Lo Sicco, Boogaerdt/Van der Schoot, e insieme a Clara Storti crea lo spettacolo *PIANI IN BILICO*. Coordina la produzione di spettacoli multidisciplinari con circo e musica: *DALL'ALTO*, per il Festival Milano Musica, e *La Rana e le Nuvole*, per il Festival della Valle d'Itria. Cofondatore dell'Associazione Quattrox4 e coideatore del progetto Censimento Circo Italia, è membro dell'Osservatorio Circo e socio fondatore dell'ACCI - Associazione Circo Contemporaneo Italia.

## QUATTROX4

Quattrox4 è un centro per lo sviluppo del circo contemporaneo in Italia nato a Milano nel 2011. La sua mission è diffondere una nuova cultura del circo sul territorio, promuovendone la pratica attraverso corsi per tutte le età, laboratori nelle scuole e progetti formativi, e incoraggiandone la visione, organizzando una rassegna teatrale diffusa di circo contemporaneo denominata *FUORI ASSE*. La compagnia Quattrox4 produce gli spettacoli *PIANI IN BILICO* per la sala, *FLOCK* e *VOLTEGGI* per lo spazio urbano.



Luciano Berio, 1982.  
Foto di Marcello Mencarini

**Teatro Elfo Puccini**

Sala Shakespeare

lunedì 4 novembre 2019

ore 19 e ore 21

**Ensemble Sentieri selvaggi****Carlo Boccadoro** direttore**Cristina Zavalloni** soprano

CONCERTO I ore 19

**Luca Francesconi** (1956)*Insieme II* (2016) – 11'

per sei strumenti

**Luciano Berio** (1925-2003)*Folk Songs* (1964) – 23'

per mezzosoprano e sette esecutori

1. **Black is the color** STATI UNITI
2. **I wonder as I wander** STATI UNITI
3. **Loosin yelav** ARMENIA
4. **Rosignolet du bois** FRANCIA
5. **A la feminisca** SICILIA
6. **La donna ideale** ITALIA
7. **Ballo** ITALIA
8. **Motettu de tristura** SARDEGNA
9. **Malurous qu'o uno fenno** ALVERNIA
10. **Lo fiolairé** ALVERNIA
11. **Azerbaijan love song** AZERBAIGIAN

*O King* (1968) – 5'

per mezzosoprano e cinque strumenti

**Franco Donatoni** (1927-2000)*Arpège* (1986) – 12'

per sei strumenti

**Luca Francesconi** (1956)*Da capo II* (2007) – 12'

per otto strumenti

Trasmissione in differita radiofonica su Rai Radio3

in collaborazione con



CONCERTO II ore 21

con un'introduzione di Luca Francesconi

**Luciano Berio** (1925-2003)*O King* (1968) – 5'

per mezzosoprano e cinque strumenti

**Luca Francesconi** (1956)*Time, Real and Imaginary* (2009) – 15'

per soprano, flauto, clarinetto, vibrafono e violoncello

**Prima esecuzione in Italia***Daedalus* (2017) – 27'

per flauto e ensemble

Tra i due concerti si terrà un aperitivo

con gli Artisti, a sostegno dei progetti di Music Fund, grazie a Valle dell'Acate.

## Berio, Donatoni, Francesconi

“L’arte è reinvenzione continua della memoria collettiva”: con questa bella e lapidaria affermazione, Luca Francesconi chiarisce il (suo) rapporto con il passato musicale. Siamo però lontani da nostalgie neotonali o semplificazioni massimaliste che taccino di astrusità e intellettualismo il retaggio dell’avanguardia postbellica. Francesconi afferma invece: “L’avanguardia post-weberiana [...] ha avuto la forza e il coraggio di investigare e analizzare fino alle radici i principi stessi delle strutture logiche e percettive [...] ha elaborato un potenziale ricchissimo per l’organizzazione dei fenomeni musicali”. Mi pare, questa, la migliore introduzione ai due concerti di Sentieri selvaggi, nei cui programmi si delinea una fitta rete di relazioni fra il compositore e la generazione dei padri, protagonisti appunto dell’avanguardia post-weberiana.

Il lavoro più recente di Luca Francesconi in programma, *Daedalus* per flauto e ensemble, è stato composto nel 2017 in memoria di Pierre Boulez a un anno dalla scomparsa, su commissione della Fondazione Daniel Barenboim, e ha avuto conseguentemente la prima esecuzione nella Pierre Boulez Saal a Berlino da parte del Boulez Ensemble diretto dallo stesso Barenboim. Il flauto solista è il “leader spirituale” dell’ensemble formato da clarinetto, vibrafono, pianoforte, violino e violoncello, un interessante impasto che costituisce l’organico di un brano di Pierre Boulez, *Dérive 1* (1984), a sua volta ripreso da quello adottato da Schönberg per il *Pierrot lunaire*, sebbene vi manchino la voce e le percussioni. In *Daedalus* Francesconi omaggia Boulez costruendone i riferimenti armonici sugli esacordi di *Dérive 1*. Ma il suo linguaggio musicale rimane del tutto personale; egli condivide forse col maestro francese l’emergere a tratti nella tessitura di una “mania”, un accesso di furia frenetica e folle, simile a quella che abita *Dérive 2*: il passato che Francesconi



Pierre Boulez, Luca Francesconi.

rielabora non è soltanto musicale, ma anche, profondamente, quello della storia delle idee, e dunque della follia à la Michel Foucault, come precipitato del controllo sociale. Nelle note alla prima esecuzione, il compositore scrive: “L’impianto formale della mia nuova opera si rifà alla forma di un labirinto, e precisamente a quello di Hampton Court”, il più grande labirinto d’Europa, realizzato come parte della residenza di Enrico VIII. “Il labirinto contrassegna il primo tentativo di dare un ordine al caos di questo mondo. Si tratta forse del mito più antico”; ma il fuoco è sul costruttore, sul faber, e dunque l’opera si intitola *Daedalus* e non “Labirinto” - posto che *Laborintus 2* di Luciano Berio è una delle opere indicate da Francesconi come decisive nella sua svolta dalla pratica musicale alla composizione.

Francesconi ama citare Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), che già nel 1798 sosteneva ci fosse bisogno di una *suspension of disbelief*, una nuova fiducia e adesione al mondo, alla realtà, per non esserne schiacciati. Nel 1999 aveva presentato con successo a Bruxelles l’opera *Ballata*, dal famoso testo *The Rime of the Ancient Mariner* dello stesso Coleridge, poeta di enorme influenza nel mondo anglosassone, portatore di un messaggio idealista di verità espresso in un linguag-



gio apparentemente spoglio. Il compositore torna alla sua poesia in *Time, Real and Imaginary*, che reca il sottotitolo *An Allegory*; la potente immagine dei bambini che, in un'atmosfera fatata, corrono una *endless race*, era per Coleridge l'idea infantile che "proietta il suo essere nel sogno a occhi aperti". Dice Francesconi: "Il carattere visivo e concreto di questa scena nel suo insieme ha catturato la mia attenzione"; la gara senza fine di sorella e fratello, di cui uno, cieco, sorpassa l'altra, che resta comunque rivolta all'indietro, incarna un Tempo che "diventa Spazio [...] contemporaneamente immobile e rapido, mentale e fisico". Le rime del testo e l'andamento popolare danno agio al compositore di concepire uno scorrere del tempo sia ciclico sia lineare-teleologico: "La tradizione etnica e la grande tradizione dialettica occidentale possono essere affrontate insieme". La voce di mezzosoprano, accompagnata da quattro strumenti altrettanto "cantanti" - oltre a flauto, clarinetto e violoncello, le percussioni comprendono vibrafono, cimbali, Glockenspiel e triangolo - intona una melodia inizialmente come di ballata intorno a intervalli di terza e quarta, in varie combinazioni voce-strumenti lungo un cangiante spettro di complessità. Una prima parte reitera con molti cambi di tempo l'immagine dei bambini che corrono sul vasto altopiano, le bluse gonfie come vele, e diventa a tratti spettrale quando la voce scompone il testo in sillabe e fonemi e gli strumenti producono andamenti sincopati e danzanti di grande virtuosismo. Una seconda parte mette a fuoco l'immagine della cecità e della non-direzionalità del tempo, ove il frantumarsi del testo e delle figure strumentali sembra talvolta raggelarsi in un'immobilità inquietante, che culmina nell'unica esposizione dell'astrale verso finale, quasi sospeso su un vertiginoso abisso. *Insieme II* per sei strumenti segue di due anni *Insieme* del 2014,

ed è una rielaborazione per l'ensemble Sentieri selvaggi cui è dedicata, in cui il compositore aggiunge all'organico originale, forse per ragioni pratiche, il vibrafono, riutilizzando l'evocativo ed efficace ensemble schönberghiano usato anche da Donatoni in *Arpège*, con alcune parentele nel ruolo del vibrafono, a rompere le simmetrie timbriche dell'insieme composto da due fiati, pianoforte e due archi; il brano è stato presentato in prima esecuzione da Sentieri selvaggi nel 2016. *Insieme II* si sviluppa in quattro sezioni, che articolano periodi dinamicamente diversi di eventi identificati intorno a un semplice insieme motivico, che all'inizio dell'ultima sezione compare chiaramente nella voce dei due archi, palesando la propria derivazione dal materiale di altezze alla base di *O King* di Berio. Il titolo assume così una valenza dilatata, ma la sferzante energia della scrittura di Francesconi, i moti browniani dell'inizio, alcune articolazioni ritmiche abbastanza rock della terza sezione e in generale l'assoluta libertà da ogni cliché fanno di questo brano un lavoro estremamente rappresentativo della vena creativa del compositore.

Ritorna nemmeno troppo sotteraneamente il nome di Luciano Berio. Il rapporto di Francesconi con Berio inizia nel 1981; nel 1982 egli ne seguì il corso a Tanglewood e gli fece da assistente sino al 1984, nell'allestimento, tra l'altro, della *Vera storia* per la Scala e nella riscrittura dell'*Orfeo* di Monteverdi per il Maggio Musicale Fiorentino nel 1984. Sono molte le assonanze creative fra il Maestro Berio e l'"apprendista" Francesconi: l'ecumenica capacità di assimilare input disparati; la rielaborazione di propri lavori, in cui non si capisce dove passi e che cosa segni il confine fra il ripensamento, la novità nella creazione e altre ragioni più pragmatiche; l'idea (e la prassi) che comunque la possibilità di un futuro è data dal radicamento nel passato - Berio intitolò "Remembe-

ring the Future" le sue Norton Lectures del 1993 e Luca nel 2008 diede il titolo "Radici Futuro" alla Biennale Musica che diresse sino al 2011, aprendo nuovi spazi di esperienze "a geometria variabile" e a un'esplorazione senza etichette della musica del nostro tempo. Entrambi poi si possono ascrivere a quel profondo ripensamento della contemporaneità che faceva affermare a Boulez, già nel 1974: "La nostra è un'epoca di ricerca persistente, implacabile, quasi insopportabile. Nella sua esaltazione interrompe tutti i ritiri e bandisce tutti i santuari; la sua passione è contagiosa, la sua sete di progetti sconosciuti è forzatamente, violentemente proiettata nel futuro".

Parte della ricerca di Luciano Berio si è svolta intorno a "quel prodigioso fenomeno che è l'aspetto centrale del linguaggio: il suono che diventa significato", in varie collaborazioni con Umberto Eco, Italo Calvino e Edoardo Sanguineti; primo epocale esempio fu *Thema. Omaggio a Joyce* (1958), in cui la riduzione del testo a materiale fonetico dà spazio all'elaborazione di componenti strutturali che saranno alla base del futuro teatro musicale di Berio. La versione da camera di *O King* fu realizzata per una commissione degli Aeolian Players, in memoria di Martin Luther King assassinato in aprile; il brano divenne poi il secondo movimento di *Sinfonia* con l'aggiunta di diversi strumenti (con un ruolo importante al vibrafono) e tre voci femminili. Il nome del grande predicatore viene progressivamente articolato come sorgente in un paesaggio di risonanze amplificato dal pedale del pianoforte, prescritto costantemente abbassato, creando la forte emozione di un commosso rituale. I frammenti fonetici dell'invocazione "O Martin Luther King" vengono enunciati – dice il compositore – "sottoposti a un'analisi musicale", su un insieme di altezze costantemente ripetuto, con *sforzando* che danno enfasi ad alcune note.

Le *Folk Songs* furono il primo esperimento di trascrizione come analisi di strutture compositive ("l'unico modo di parlare di una sinfonia è comporne un'altra") e di modi popolari (*Questo vuol dire che* 1969, *Cries of London* 1973, *Coro* 1976), due nodi creativi importanti nella vasta produzione del maestro. Furono composti su commissione del Mills College ed espressamente per Cathy Berberian, che è stata, con la sua prodigiosa intelligenza interpretativa e la vertiginosa bravura vocale, grande ispiratrice di molti lavori. Rappresentano anche, criticati come furono da grandi guru della musicologia contemporanea, un atto di indipendenza intellettuale di Luciano Berio, che amava definirsi musicista piuttosto che compositore. A seguito del grande successo, la versione per voce e sette strumenti fu poi trascritta per voce e orchestra da camera (1973). Si tratta di undici canti di varia origine, "trovati su vecchi dischi, su antologie stampate o raccolti dalla viva voce di amici"; *La donna ideale* e *Ballo* non sono "autentici" canti popolari, ma furono composti nel 1947 (prima di conoscere Cathy, che arrivò in Italia solo nel 1949), la prima sulle parole scherzose di un anonimo genovese, la seconda sul testo di un anonimo siciliano.

La tessitura della parte strumentale ricompone l'idioletto culturale-musicale delle canzoni, che sono: *Black is the color e I wonder as I wander*, del cantante folk americano John Jacob Niles; *Loosin yelav*, un canto armeno che descrive il sorgere della luna; la francese *Rosignolet du bois*, in cui un usignolo dà consigli a un innamorato; *A la femminisca*, una vecchia canzone siciliana cantata dalle mogli dei pescatori; *Motettu de tristura*, dalla Sardegna, in cui un amante apostrofa un usignolo; *Malurous qu'ò uno fenno* e *Lo fiolairé*, due canti d'amore occitani; *Azerbaijan Love Song*, trascritta da un disco a 78 giri della Repubblica Socialista Sovietica dell'Azerbaijan – senza conoscere una sola parola di azerbaijano.



Luca Francesconi, *Sentieri selvaggi*

Franco Donatoni è stato una pietra miliare nel percorso di Francesconi, come indica lo stesso compositore nel proprio sito. Nel 1985 il giovane compositore era stato invitato dal Festival Musica Novecento di Trento a tenere una serie di conversazioni pubbliche con Franco Donatoni; parlando con il grande compositore veronese, Francesconi sentì di poter trovare soluzione ai tanti problemi irrisolti della scrittura musicale, e nel 1986 dedicò a Donatoni *Plot in fiction*, per oboe e ensemble. *Arpège* è dello stesso anno, ed è una delle partiture più fascinosi del "secondo periodo" di Donatoni, quando il maestro riuscì a fuggire dalla precedente e tormentata "scelta di dolore autentico" di alto rigore, che costituiva però anche un sofferto punto morto, per passare a una "sensazione di divertimento e di gioia". Donatoni, che nei suoi lavori non parte mai da concetti o da idee intellettuali, ma da aspetti molto concreti del fatto musicale, esplora qui in maniera irrituale - e ancora attraverso l'organico del *Pierrot* spogliato di voce e percussioni - la figura archetipica dell'arpeggio, in un brano dal vago aroma di mi maggiore. Come dice il compositore, la figura "ne esce personalizzata in un gesto immaginario [...] certi gesti tendono a divenire dei personaggi che entrano in scena e agiscono come fossero parte di un teatro della mente". La giocosa euforia ammette simmetrie, sprazzi di

lirismo, e la grazia ironica di una cantabilità ben definita da Roberto Favaro come "la controfigura di qualcos'altro [...] lo spostamento del compositore a lato della figura del compositore stesso". Nella seconda metà degli anni Ottanta, Francesconi compose diversi lavori da camera: *Impulse*, *Da capo*, *Tracce*, *Trama*, *Alborada*, *Finta-di-nulla*, *Attesa*, *Vertige* - cosa singolare per un compositore che molto ha scritto per orchestra, con grande inventiva e padronanza. *Da capo II* (2007) per otto strumenti, prima esecuzione dell'Ensemble Bit20 diretto da Jonathan Stockhammer alle Settimane Musicali di Stresa, è una rielaborazione di *Da capo* del 1988, da cui scompare l'arpa; anche qui, ragioni forse pratiche diventano motivo di ripensamento creativo. Ne dice il compositore: «Questo brano vuole rendere con la massima chiarezza un processo, un meccanismo di trasformazione, in un unico grande arco che deve risultare chiaro e comprensibile come un gesto pittorico. È una trasformazione che definirei fisiologica, piuttosto che un vero divenire; ha un centro e due rami speculari. Incomincia da un'energia allo stato puro, anzi quasi fisiologica: pulsazione, ritmo. Questa energia si svolge ed evolve gradualmente dall'indefinito al definito, poi esaurendosi e spostandosi sempre più lontana in un grande rallentando di spazio e tempo.»

Luciana Galliano

## Luciano Berio *Folk Songs*

### 1. Black is the color STATI UNITI

Black is the color  
of my true love's hair,  
his lips are something rosy fair,  
the sweetest smile  
and the kindest hands;  
I love the grass where he stands.

I love my love and well he knows.  
I love the grass whereon he goes,  
if he no more on earth will be  
'twill surely be the end of me.

### 2. I wonder as I wander STATI UNITI

I wonder as I wander out under the sky  
how Jesus our Saviour did come for to die  
for poor orn'ry people like you und like I  
I wonder as I wander out under the sky.

When Mary birthed Jesus 'twas in a cow stall  
with wise men and farmers and shepherds and all  
but high from the Heavens a star's light did fall  
the promise of ages it then did recall.

If Jesus had wanted of any wee thing  
a star in the sky or a bird on the wing  
or all of God's angels in Heaven for to sing  
he surely could have it 'cause he was the king.

### 3. Loosin yelav... ARMENIA

Loosin yelav ensareetz  
Saree partzór gadareetz  
Shegleeg megleeg yeresov  
Pórvetz kedneen loosni dzov.

Jan a loosin  
Jan ko loosin  
Jan ko gólor sheg yereseen.

Xavarn arten tchókatzav  
Oo el kedneen tchógatzav  
Loosni loosov halatzvadz  
Moot amberi metch mónadz.

Jan a loosin  
Jan ko loosin  
Jan ko galor sheg yereseen.

### 1. Nero è il colore

Nero è il colore  
dei capelli del mio amore,  
rosa quello delle sue belle labbra  
dolcissimo è il suo sorriso  
e assai gentili le mani;  
amo l'erba su cui sta.

Amo il mio amore e lui lo sa.  
Amo l'erba su cui cammina,  
se egli non fosse più su questa terra  
anch'io sicuramente morirei.

### 2. Mi chiedo mentre vago

Mi chiedo mentre vago sotto il cielo  
perché mai Gesù nostro Salvatore è venuto a morire  
per povera gente semplice come te e come me  
mi chiedo mentre vago sotto il cielo.

Maria mise al mondo Gesù in una stalla  
fra i re magi e contadini e pastori e altri  
ma dall'alto del cielo scese la luce di una stella  
ricordando allora l'antica promessa.

Se Gesù avesse voluto una piccola cosa qualunque,  
una stella in cielo o un uccello in volo  
o che tutti gli angeli di Dio in cielo cantassero,  
certo avrebbe potuto averla perché Egli era il re.

### 3. La luna è sorta...

La luna è sorta sulla collina,  
sulla cima della collina  
il suo volto rosato  
getta luce sulla terra.

Cara luna  
con la tua cara luce  
e il tuo caro volto rosato e tondo.

Prima regnava l'oscurità  
su tutto il mondo,  
ora la luce lunare  
ha scacciato le nuvole nere.

Cara luna  
con la tua cara luce  
e il tuo caro volto rosato e tondo.

#### 4. Rossignolet du bois FRANCIA

Rossignolet du bois  
rossignolet sauvage  
apprends-moi ton langage  
apprends-moi-z à parler  
apprends-moi la manière  
comment il faut aimer.

Comment il faut aimer  
je m'en vais vous le dire,  
faut chanter des aubades  
deux heures après minuit,  
faut lui chanter: "La belle,  
c'est pour vous réjouir".

On m'avait dit, la belle,  
que vous avez des pommes  
des pommes de renettes  
qui sont dans vot' jardin.  
Permettez-moi, la belle,  
que j'y mette la main.

Non, je ne permettrai pas  
que vous touchiez mes pommes,  
prenez d'abord la lune  
et le soleil en main,  
puis vous aurez les pommes  
qui sont dans mon jardin.

#### 5. A la fimminisca SICILIA

E Signuruzzu miu faciti bon tempu  
haiu l'amanti miu 'nmenzo a lu mari  
l'arvuli d'oru e li 'ntinni d'argentu;  
la Marunnuzza mi l'av'aiutari.

Chi pozzanu arrivari 'nsarvamentu  
e comu arriva, 'na littra m'ha fari,  
ci ha mittiri du duci paroli  
comu ti l'ha passatu mari mari.

#### 6. La donna ideale LIGURIA

L'omo chi mojer vor piar  
de quatro cosse de' espjar  
la primiera è com'el è naa  
l'altra è se l'è ben accostumaa  
l'altra è como el è formaa  
la quarta è de quanto el è dotaa:  
se queste cosse ghe comprendi  
a lo nome de Dio la prendi.

#### 4. Piccolo usignolo del bosco

Piccolo usignolo del bosco  
piccolo usignolo selvatico  
insegnami la tua lingua  
insegnami a parlare  
insegnami  
come bisogna amare.

Come bisogna amare  
ora voglio dirvelo  
bisogna cantare serenate  
due ore dopo mezzanotte,  
bisogna cantarle: "Mia bella,  
è per rallegrarvi".

Mi avevano detto, mia bella,  
che avete delle mele  
delle mele renette  
che sono nel vostro giardino.  
Permettetemi, mia bella,  
di toccarle.

No, non permetterò  
che tocchiate le mie mele,  
prendete prima la luna  
e il sole in mano,  
poi potrete avere le mele  
che sono nel mio giardino.

#### 5. Alla maniera delle donne

Mio Signore, fa' che ci sia bel tempo  
perché il mio amante è in mezzo al mare,  
fate l'albero d'oro e i pennoni d'argento;  
la Madonnina me lo deve aiutare.

Che possa arrivare sano e salvo  
e appena giunto, una lettera mi faccia  
e ci metta due parole dolci:  
come te la sei passata di mare in mare.

#### 6. La donna ideale

L'uomo che vuole prendere moglie  
quattro cose deve scoprire  
la prima è come è nata  
l'altra è se è accostumata  
l'altra è come sia d'aspetto  
la quarta è quanto abbia di dote:  
se queste cose hai compreso  
nel nome di Dio la prendi.

### 7. Ballo TOSCANA

La, la, la...

Amor fa disviare li più saggi  
e chi più l'ama meno ha in sè misura  
più folle è quello che più s'innamora.

La, la, la...

Amor non cura di fare suoi dannaggi  
co li suoi raggi mette tal calura  
che non puo raffreddare per freddura.

### 8. Motettu de tristura SARDEGNA

Tristu passirillanti  
commenti massimbillas  
tristu passirillanti  
e puita mi consillas  
a prangi po s'amanti.

Tristu passirillanti  
cand'happess interrada  
tristu passirillanti  
faimi custa cantada  
cand'happess interrada.

### 9. Malurous qu'o uno fenno ALVERNIA

Malurous qu' o uno fenno  
malurous qué n'o cat!  
Qué n'o cat n' en bou uno  
qué n'o uno n' en bou pas!

Tradera laderida rèro ladéri dèra!  
Tradera laderida rèro ladéri dèra!

Urouzo lo fenno  
qu'o l'omé qué li cau!  
Urouz inquéro maito  
o quello qué n'o cat!

### 10. Lo fiolairé ALVERNIA, FRANCIA

Ton qu'ère pitchounèlo  
gordave loui moutous.  
Lirou lirou...  
la diri tou tou lalara.

### 8. Canto di tristezza

Triste usignolo  
come mi somigli  
triste usignolo  
consolami se puoi  
piango per il mio amore.

Triste usignolo,  
quando mi seppelliranno  
triste usignolo  
cantami questo canto  
quando mi seppelliranno.

### 9. Infelice chi ha una moglie

Infelice chi ha una moglie,  
infelice chi non ce l'ha!  
Chi non ne ha, ne vuole una,  
chi ne ha una, non ne vuole!

Felice la donna  
che ha l'uomo che le piace!  
Ancora più felice  
quella che non ce l'ha!

### 10. La filatrice

Quando ero piccola  
custodivo le pecore.  
Lirou lirou, etc.

Fiolave counoulhéto  
e n'ai près un pastrou.  
Lirou lirou, etc.

Per fa lo biroudéto  
mè domond' un poutou.  
Lirou lirou, etc.

E iéu soui pas ingrato,  
en lièt d'un nin fau dous!  
Lirou lirou, etc.

### **11. Azerbaijan love song** AZERBAIGIAN

Da mos den bil de mo nos  
di di lam na nai ai  
na ni nai da mos den bil de mo nos  
di di lam na nai

go shadomo hey ma nomos  
yar go shadomo hey ma nomos  
sen ordan choxman boordan  
tcholoxo dish ma nomos  
ma nomos koz be li nin tché  
di ra i nin tché  
lebleri gon tcho de ra i gontcho  
nie didj dom il di ri dit  
boost ni dietz stayoo zoxo dit  
ootch to boo dit ai palam syora  
die lim tché sti snova papalam

na plitye korshis sva doi  
ox kroo gomshoonyaka mo shi  
ax pastoi xanom pastoi jar doo shi  
ma nie patooshi  
go shadomo hey ma nomos  
yar go shadomo hey ma nomos  
sen ordan choxman boordan  
tcholoxo dish ma nomos  
ma nomos koz be li nin tché  
di ra i nin tché  
lebleri gon tcho de ra i gontcho  
nie didj dom il di ri dit  
boost ni dietz stayoo zaxa dit  
ootch to boo dit ai palam syora  
die lim tché sti snova papalam

Filavo la conocchia  
e chiamai un pastorello.  
Lirou lirou, etc.

Per guardarmi il gregge  
mi chiese un bacio  
Lirou lirou, etc.

E io, per non essere avara  
invece di uno gliene diedi due.  
Lirou lirou, etc.

### **11. Canto d'amore azerbaijano**

(trascritto foneticamente da Cathy Berberian)

Samuel Taylor Coleridge

**Time, Real and Imaginary**

**An Allegory**

On the wide level of a mountain's head  
(I knew not where, but 'twas some faery place),  
Their pinions, ostrich-like, for sails outspread,  
Two lovely children run an endless race,  
A sister and a brother!  
This far outstripp'd the other;  
Yet ever runs she with reverted face,  
And looks and listens for the boy behind:  
For he, alas! is blind!  
O'er rough and smooth with even step he pass'd,  
And knows not whether he be first or last.

Samuel Taylor Coleridge

**Tempo, reale e immaginario**

**Allegoria**

Sulla piatta cima di una montagna  
(non sapevo dove, ma era un luogo fatato),  
le alucce aperte a mo' di vela, come fan gli struzzi,  
due bei bambini, fratello e sorella,  
correvano una gara senza fine.  
Lei, più veloce, lo ha superato di molto  
ma corre con la testa girata all'indietro,  
e cerca il fratello alle sue spalle, e tende  
l'orecchio, perché lui è cieco, ahimè!  
Con passo regolare avanza su terreno piano  
o scabro, né sa se primo o secondo arriverà.

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)



## CARLO BOCCADORO

direttore d'orchestra  
e compositore

Si è diplomato in pianoforte e strumenti a percussione al Conservatorio "G. Verdi" di Milano, studiandovi anche composizione con diversi insegnanti, tra i quali Paolo Arata, Ivan Fedele e Marco Tutino. Dal 1990 la sua musica è presente in importanti stagioni concertistiche e nelle più prestigiose sedi internazionali. Ha collaborato con artisti provenienti da mondi molto diversi, tra i quali (per citarne solo alcuni) Riccardo Chailly, Omer Meir Wellber, Gianandrea Noseda, John Axelrod, Oscar Noriega, Franco Battiato, Luca Ronconi, Gavin Bryars, David Lang, Enrico Dindo, Antonio Ballista, Donald Crockett, James MacMillan, Evan Ziporyn, Bruno Canino, Eugenio Finardi, Domenico Nordio, Mario Brunello, Enzo Cucchi, Gianluigi Trovesi, Gianni Coscia, Claudio Bisio, Moni Ovadia, Andrea Lucchesini, Bruno Casoni, Danilo Rossi, Emanuele Segre, Fabrizio Meloni, Valerio Magrelli, Giovanni Sollima, Pietro De Maria, Lina Sastri, Abdullah Ibrahim, Paolo Fresu, Maria Pia De Vito, Mauro Negri, Andrea Dulbecco, Chris Collins.

Nel 2001 è stato selezionato dalla Rai per partecipare alla Tribuna Internazionale dei Compositori dell'UNESCO a Parigi. Nel 2004 Luciano Berio gli ha commissionato, l'opera per ragazzi *La nave a tre piani*, eseguita all'Auditorium di Roma nel 2005 con lo stesso autore sul podio e poi ripresa lo stesso anno al Teatro Regio di Torino. Ha inoltre scritto altre quattro opere da camera: *A qualcuno piace Tango*, *Robinson*, *Cappuccetto Rosso* e *Boletus*.

È tra i fondatori del progetto culturale Sentieri selvaggi. Come direttore, ha diretto, tra l'altro, l'Orchestra del Teatro alla Scala e quella del Regio di Torino, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, la Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestra I Pomeriggi Musicali e *laVerdi* di Milano. Ha pubblicato quattro libri di carattere musicale: *Musica Coelestis* (1999), *Jazz!* (2001), *Lunario della musica* (2003) e *Racconti musicali* (2009).

Collabora con Rai Radio3 e la RSI-Rete due della Svizzera Italiana per programmi radiofonici di carattere musicale. Diverse sue composizioni sono state incise su disco.

## CRISTINA ZAVALLONI

soprano

Nata a Bologna, di formazione jazzistica, studia canto e composizione presso il Conservatorio "G. B. Martini". Per molti anni pratica anche danza classica e contemporanea. Si esibisce nei più importanti teatri del mondo in stagioni concertistiche internazionali e in festival jazz. Ha collaborato con orchestre e ensemble internazionali come la London Sinfonietta, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, lo Schönberg Ensemble, la Los Angeles Philharmonic. Il compositore Louis Andriessen ha scritto per lei *Passaggiata in tram per l'America e ritorno*, *La Passione*, *Inanna*, *Letter from Cathy*, *Racconto dall'Inferno*, la parte di Dante nella *Commedia*, il monodramma *Anais Nin* e la parte di Sor Juana Inés de la Cruz nell'opera *Theatre of the World*. È interprete di prime esecuzioni di Carlo Boccadoro, Luca Mosca, Emanuele Casale, Michael Nyman, Mauro Montalbetti e di alcune composizioni di James MacMillan. Fondamentali nel suo repertorio sono le *Folk Songs* di Luciano Berio e il *Pierrot lunaire* di Arnold Schönberg. Frequenta anche il repertorio barocco (*L'incoronazione di Poppea*, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*), collaborando con registi e coreografi quali Mario Martone e Alain Platel. Ha realizzato e condotto il programma Rai *Effemeridi Musicali*. Forma, con membri della Radar Band, il nuovo quartetto Special Dish, che si esibisce assiduamente in festival e club. Vanta un'ampia discografia, con molte collaborazioni e uscite a suo nome tra cui *La donna di cristallo* (2012), *The soul factor* (2014) e *Cristina Zavalloni Special Dish Encore Jazz* (2016).

## SENTIERI SELVAGGI

Sentieri selvaggi è fondato nel 1997 da Carlo Boccadoro, Filippo Del Corno e Angelo Miotto allo scopo di avvicinare la musica contemporanea al grande pubblico. Il debutto dell'ensemble a Milano registra il tutto esaurito. I concerti di Sentieri selvaggi si caratterizzano per le informali presentazioni parlate di ogni brano. Sentieri selvaggi stringe collaborazioni con i più importanti compositori della scena internazionale, come David Lang, Louis Andriessen, James MacMillan, Philip Glass, Gavin Bryars, Michael Nyman,

Julia Wolfe, Fabio Vacchi, che scrivono partiture per l'ensemble o gli affidano le prime italiane dei loro lavori. Accanto a loro, il gruppo promuove la nuova generazione di compositori italiani, quali Carlo Boccadoro, Francesco Antonioni, Silvia Colasanti, Giovanni Mancuso, Mauro Montalbetti e Giovanni Verrando.

Dal 1998 Sentieri selvaggi è regolarmente ospite delle più prestigiose stagioni musicali italiane (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Teatro alla Scala, Biennale Musica di Venezia), dei maggiori eventi culturali del nostro paese (Festival della Letteratura di Mantova, Notte Bianca di Roma, Festival della Scienza di Genova, MiTo Settembre Musica, Triennale di Milano) e di importanti festival internazionali (Bang-on-a-Can Marathon di New York, SKIF Festival di San Pietroburgo, Sacrum Profanum di Cracovia). A Milano il gruppo è partner dal 1998 di Teatridithalia, che ospita i concerti nelle proprie sedi teatrali e dal 2005 organizza una stagione di musica contemporanea con un cartellone di concerti, incontri, masterclass, incentrata ogni anno su uno specifico nucleo tematico. Nel 2009 Sentieri selvaggi segue Teatridithalia nella prestigiosa sede del Teatro Elfo Puccini, diventando con la propria stagione di musica ensemble in residenza in uno dei luoghi più rappresentativi della creatività contemporanea milanese. Sentieri selvaggi collabora anche con scrittori, architetti, scienziati, videomaker, attori, registi, musicisti rock e jazz, abitando con i propri progetti spazi alternativi come gallerie d'arte, piazze, strade, centri commerciali e università.

Il catalogo di produzioni editoriali e discografiche del gruppo conta oltre dieci titoli realizzati con varie etichette. *Zingiber* (2012) è dedicato alla nuova creatività musicale italiana. Nel 2017 esce *Le Sette Stelle*, con musiche di Luca Francesconi, Filippo Del Corno, Giorgio Colombo Taccani, Giovanni Sollima, Mauro Montalbetti e Carlo Boccadoro. Capitolo importante nel lavoro di Sentieri selvaggi sono poi le produzioni di teatro musicale, con allestimenti quali *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello* di Michael Nyman o *The Sound of a Voice* di Philip Glass. La presidenza dell'Associazione è affidata a Mirco Ghirardini, mentre la direzione artistica e musicale è affidata a Carlo Boccadoro.



Lamiera HN®  
Foto di Saverio Turano

## Santeria Toscana 31

mercoledì 6 novembre 2019  
ore 20.30

### TEATRO DELLA VOCE

#### LA VOCE E IL CORPO

Cinque soliloqui in prima assoluta

Spettacolo a cura di **Laura Catrani** e **Dario Buccino**

Supervisione e luci di **Francesco Torrigiani**

**Simone Cardini** <sup>(1986)</sup>

*L'inaccessibile ombelico dei bordi* (2019)

**Federico Perotti** <sup>(1993)</sup>

*Sortie* (2019)

**Luca Ricci** <sup>(1992)</sup>

*Sopra cui batte il suono* (2019)

**Raffaele Marsicano** <sup>(1983)</sup>

*La clinica del Golem* (2019)

**Rachel Beja** <sup>(1984)</sup>

*Penombra* (2019)

**Sahba K. Amiri** soprano

**Elsa Biscari** soprano

**Roberta Fanari** soprano

**Patricia Daniela Fodor** soprano

**Irina Ghivier** soprano

**Marianna Ovchintseva** soprano

**Ryunosuke Komatsu** baritono

**Lorenzo Guidolin, Marcello Repola,**

**Matteo Savio** percussioni

Concerto conclusivo del workshop tenuto da **Laura Catrani** e **Dario Buccino**, in collaborazione con le Scuole di Composizione, di Musica vocale da camera e di Strumenti a percussione del Conservatorio G. Verdi di Milano.

in collaborazione con



Conservatorio  
di Milano



## Il Teatro della Voce: la voce e il corpo

Il Teatro della Voce è un teatro del corpo, certo. La voce è prodotta da muscoli, cavità, ossa, aria: qualcosa comunque che parte dall'interno per riempire lo spazio circostante. In questa nuova edizione, dopo l'omaggio all'ultimo capitolo dell'*Ulysses* di Joyce dello scorso anno, cinque giovani compositori, con il supporto di sei cantanti e di tre percussionisti, compiono un passo ulteriore: lo spazio, che si riempie appunto di suono emesso dai corpi in azione, restituisce a questi altro suono, in un ciclo interno-esterno-interno, una spirale che definisce ancor più la presenza fisica in relazione con il pensiero. In questo *loop* agiscono le voci e, con esse, le Lamiera HN® e incCubo®, che restituiscono suono ai corpi e allo spazio. Non si tratta di un tema letterario condiviso, come nel caso di Joyce, bensì di un luogo, una corporalità, una fisicità che diventa in sé strumento e teatro.

La Lamiera HN® e l'incCubo® sono strumenti musicali nati per amplificare la carica espressiva dell'azione fisica. Fanno parte della famiglia delle Percussioni HN®, strumenti ad altezza indeterminata concepiti per coinvolgere l'intero corpo dell'interprete nella creazione sonora. La loro tecnica esecutiva sfrutta tutte le parti del corpo

dell'esecutore (braccia, gambe, tronco, testa) e l'interezza della sua fisicità.

La Lamiera HN® è un'evoluzione della lastra del tuono, strumento usato in teatro fin dal Settecento per gli effetti sonori e tuttora utilizzato dai percussionisti. Attraverso accorgimenti costruttivi, la lastra del tuono, strumento coloristico, diventa la Lamiera HN®, uno strumento in grado di tradurre in fenomeno acustico ogni azione corporale e di generare tanto un'onda sonora di grande impatto quanto una delicatissima vibrazione prossima alla soglia dell'udibilità. L'incCubo® è una lamiera d'acciaio dotata di cinghie e maniglie: le cinghie vengono allacciate alla vita dell'interprete, vincolandolo allo strumento e lasciando libere le mani, che possono afferrare o meno le maniglie. Tale apparato rappresenta una forma di "disciplina performativa" *in corpore instrumenti*, che stimola l'azione dell'interprete trasformando ogni suo minimo movimento, anche involontario, in suono. E così il *loop* tra il suono emesso dalle cavità del corpo, dalle sue parti invisibili, dall'aria restituita all'atmosfera e quello prodotto dallo spazio esterno, dalla superficie del corpo stesso e delle lamine che ne amplificano la presenza acustica e visiva crea uno scambio di "interiorità" e intimità.

*L'inaccessibile ombelico dei bordi* di Simone Cardini trae la sua materia da alcuni testi di Antonin Artaud; è un'articolazione che non è già più grido, ma non è ancora discorso, in cui la ripetizione è quasi impossibile. Nel rapporto necessario e inconciliabile tra razionalità e istintualità, il pensiero compiuto si smarrisce nell'atto di manifestarsi nel sussurrato, nel parlato o nel cantato, e trova nei movimenti inattese e sotterranee possibilità. Federico Perotti, con il termine *Sortie*, indica, come da tradizione, le composizioni per organo da eseguirsi alla fine di una celebrazione. Ma *sortita*, in italiano, indicava invece nella tradizione operistica l'uscita in scena del cantante. L'uscita, espediente teatrale minimo, di base, in questa composizione-performance è il percorso che affronterà la voce nel suo testo, "autogenerato" con la tecnologia dei normali cellulari, la scrittura cosiddetta predittiva: una voce che, a proprio completo agio, dovrà compiere una scelta, volontariamente. Ogni scelta comporta conseguenze e porta con sé sofferenze e gioie. Questo lavoro è il piccolo sogno di un viaggio alla scoperta della vita.

Luca Ricci, in *Sopra cui batte il suono*, cerca anche lui, un varco, un'uscita: ancora una volta, la realizzazione di quel loop, di quel circolo inter-

no-esterno che la voce e il corpo producono. Alla fine una sorta di unisono tra voce – corpo interno – e lamiera – corpo esterno –, aiutato da parole sparse di Alda Merini, diventa canto.

Raffaele Marsicano, nella *Clinica del Golem*, incontra lo spazio delimitato da lamiere, uno spazio che provoca le azioni, l'esplorazione, la descrizione dei confini; il corpo e la voce sono strumenti per una definizione del luogo. Il testo nascosto di Matteo Savio, oltre a produrre contesto, offre materia prima per la voce, che gestisce moduli elementari in questa elaborazione dello spazio.

Rachel Beja, in *Penombra*, crea un flusso di suoni e azioni, un rito, un ballo, un canto, ossessivamente intorno agli stessi suoni, alle stesse azioni, alla stessa intenzione di essere umani. Il flusso libero del desiderio, della relazione, del contatto formano infine un circolo di vita. Fernando Pessoa, con le sue parole esatte, pulite, tratte dai testi più disparati, vale come guida in questo flusso incessante.

*Gabriele Manca*

## LAURA CATRANI

soprano

Considerata dalla critica una interessante voce di riferimento per il repertorio del Novecento e contemporaneo, duttile e musicale nella doppia veste di cantante e attrice, si è diplomata in canto e in musica vocale da camera presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano, e in recitazione presso la Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano. Ha interpretato numerose esecuzioni di compositori moderni e contemporanei e opere in prime mondiali, tra le quali *Il dissoluto assolto* di Azio Corghi alla Scala di Milano, *Leggenda e Il suono giallo* di Alessandro Solbiati al Teatro Regio di Torino e al Teatro Comunale di Bologna, *La metamorfosi* di Silvia Colasanti al Maggio Musicale Fiorentino, *Il gridario* e *Forèst* di Matteo Franceschini alla Biennale di Venezia e al Teatro Comunale di Bolzano. Affianca al repertorio del Novecento anche quello operistico tradizionale, distinguendosi nei ruoli mozartiani e settecenteschi. Ha collaborato con direttori d'orchestra quali Gianandrea Noseda, Stefan Anton Reck, Daniele Rustioni, Christian Arming, Jonathan Webb, Fabio Biondi e Alan Curtis.

## FRANCESCO TORRIGIANI

regista

Ha compiuto studi classici e musicali a Livorno e svolto il suo apprendistato al palcoscenico con registi quali Klaus-Michael Grüber, Virginio Puecher, Mauro Bolognini, Roberto De Simone, Pier Luigi Samaritani, Dario Fo e Federico Tiezzi, con cui ha mantenuto sempre uno stretto rapporto di collaborazione. Dal 1998 ha firmato allestimenti d'opera in Italia e all'estero per più di trenta diverse produzioni, oltre a numerose regie per titoli di prosa. La sua attività artistica si accompagna a una ricca carriera organizzativa: è stato responsabile dell'ufficio stampa e promozione della Compagnia Sipario, responsabile dei servizi musicali dell'ORT-Orchestra della Toscana, consulente artistico per il Teatro Goldoni di Livorno e segretario artistico del Teatro dell'Opera di Roma. Attualmente insegna al Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze, dove da anni ha avviato un innovativo progetto di ricerca formativa a partire dai metodi di formazione per l'attore di Čechov e Stanislavskij.

## DARIO BUCCINO

compositore, attore e performer

Nei primi anni Novanta ha sviluppato il Sistema HN®, un sistema di tecniche di composizione, notazione, esecuzione e improvvisazione, basato sulla parametizzazione dei processi performativi. Nel 1994 è stato docente agli Internazionali Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, dove ha presentato il Sistema HN, definito da Heinz-Klaus Metzger come "l'invenzione artistica più sorprendente degli ultimi 15 anni".

Le sue opere uniscono composizione, performance e scultura sonora e sono state presentate in festival internazionali e presso istituzioni quali il Teatro La Fenice di Venezia, il Teatro Stabile di Torino, l'Auditorium Parco della Musica di Roma, il Festival Fabbrica Europa di Firenze, il Beijing Comedy Theatre di Pechino, l'Oriental Arts Center di Shanghai. Ha tenuto seminari e laboratori sul Sistema HN presso il Conservatorio di Milano e quello di Trapani, l'Università di Palermo, lo IULM e il Politecnico di Milano, l'Università SUPSI di Lugano. Ha fondato e dirige l'Ensemble HN, specializzato nella realizzazione dei lavori scritti con il Sistema HN.

Ha creato le Percussioni HN®, una famiglia di strumenti musicali che coinvolgono l'intero corpo del performer nella creazione sonora e che hanno attirato l'interesse di percussionisti come Guido Facchin, Evelyn Glennie, Christian Hamouy (Les Percussions de Strasbourg). Il suo lavoro è stato oggetto di pubblicazioni musicologiche, tesi di laurea e film documentari.

## RACHEL BEJA

compositrice

Compositrice israeliana, attualmente studia nella classe di Gabriele Manca al Conservatorio "G. Verdi" di Milano. La sua musica è stata eseguita in America, Europa e in Israele, tra gli altri da Divertimento Ensemble, Ensemble Multilatérale, Tana Quartet, ensemble mise-en e mdi ensemble. Ha ottenuto il premio del Conservatorio "G. Verdi" nel 2017 e nel 2018 ed è stata scelta per rappresentare il Conservatorio milanese al Concorso Nazionale delle Arti.

## SIMONE CARDINI

compositore

Nato a Roma, studia composizione e piano, perfezionandosi con Alessandro Solbiati e Ivan Fedele e frequentando masterclass e accademie internazionali tenute da Toshio Hosokawa, Georg Friedrich Haas, Stefano Gervasoni, Tristan Murail. Sue composizioni sono eseguite in Europa, Russia, Cina e negli Stati Uniti, in importanti rassegne e festival come Klangforum Wien, IEMA, Divertimento Ensemble, Parco della Musica Contemporanea Ensemble, Deutsche Radio Philharmonie, con direttori quali Ilan Volkov, Marco Angius, Sandro Gorli, Manuel Nawri, Dylan Corlay, Tonino Battista. Suoi lavori sono stati selezionati e premiati in concorsi quali l'AFAM, il Premio Valentino Bucchi o il Premio Trio di Trieste.

## RAFFAELE MARSICANO

compositore

Diplomato in trombone, strumentazione per banda e composizione, negli ultimi anni il suo interesse è rivolto alla sperimentazione di nuovi suoni degli ottoni applicati alla composizione e ha ideato il progetto di ricerca *Pensare, Classificare, Comporre*, in cui le sue diverse anime artistiche possono coesistere e interagire. È stato invitato a presentare il suo lavoro in diversi convegni internazionali, tra cui l'EPARM del 2018 a Porto, la Conference on Artistic Research in Performance del Royal Northern College of Music a Manchester e gli Incontri di Ricerca del Conservatorio di Milano. Attualmente frequenta il biennio di composizione nella classe di Gabriele Manca.

## FEDERICO PEROTTI

compositore

Nato a Piacenza, si è diplomato in organo e composizione organistica con Enrico Viccardi e in composizione con Vittorio Zacco, specializzandosi con Salvatore Sciarra presso l'Accademia Chigiana e partecipando a diversi master di interpretazione di musica organistica. Sue composizioni sono state eseguite in Svizzera, Germania e Italia. Sue composizioni sono state eseguite dall'Orchestra Jupiter di Schio, dalla Camerata strumentale di Prato, dal Quartetto Prometeo, da Altrevoci Ensemble e dal Collettivo 21, con la direzione di Filippo Maria Bressan, Jonathan Webb, Antonio Eros Negri. In qualità di direttore di coro dirige l'ensemble "Vox Silvae" di Piacenza dal 2015.

## LUCA RICCI

compositore

Ha studiato flauto con Franco Nobis, Anna Mancini, Thies Roorda e Rien de Reede, diplomandosi nel 2010. Si è poi diplomato in composizione con Riccardo Dapelo e Carlo Alessandro Landini e si è perfezionato seguendo le masterclass di Giacomo Manzoni, Stefano Gervasoni, Alessandro Solbiati, Claudio Ambrosini, e si è laureato in Musicologia a Pavia. Ha composto per rassegne quali Marino Zuccheri And Friends, Incontri Internazionali di Musica contemporanea al Festival Pontino, Festival 5 Giornate di Milano, Maratona Contemporanea del Teatro La Fenice. La sua musica è stata recensita da "Amadeus", dal "Giornale della Musica" e da "Seicorde" e trasmessa su Rai Radio3.

## LORENZO GUIDOLIN

percussionista

Dopo aver conseguito nel 2013 il Diplôme d'Études Musicales presso il Conservatorio di Lione, si laurea presso il Conservatorio "G. Verdi" di Torino; attualmente prosegue i suoi studi con Andrea Dulbecco presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Ha collaborato con l'Orchestra Sinfonica della Valle d'Aosta, l'Orchestra Camerata Ducale, l'Ensemble Antidogma, il Fiani Ensemble, l'Orchestra Sinfonica di Asti, l'Orchestra Filarmonica di Torino e l'Orchestra Sinfonica di Milano *laVerdi*.

## MARCELLO REPOLA

percussionista

Ha conseguito il diploma di primo livello in Strumenti a percussione presso il Conservatorio "G. Verdi" di Torino sotto la guida di Riccardo Balbinutti; attualmente si sta specializzando con Andrea Dulbecco presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano, dove gli è stato assegnato il Premio del Conservatorio come solista. Ha partecipato al Festival del Compositore di Genova, eseguendo in prima esecuzione assoluta un brano del compositore Marco Reghezza.

## MATTEO SAVIO

percussionista

Biografia a pagina 99

## SAHBA K. AMIRI

soprano

Nata a Teheran, ha iniziato lo studio del canto lirico nel 2105 con Anna Venturi,

mezzosoprano del Teatro Carlo Felice di Genova. Dal 2017 frequenta il corso di 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 insieme all'Orchestra Sinfonica Belcanto, e in un programma con brani ispirati alle opere di Shakespeare al Teatro Comunale di Costigliole d'Asti. Nel 2018 si è esibita a Milano Musica nel progetto "Il Teatro della Voce" per la regia di Laura Catrani.

## ELSA BISCARI

soprano

Allieva dal 2016 del triennio di musica vocale da camera al Conservatorio "G. Verdi" di Milano nella classe di Daniela Uccello, ha partecipato a diverse produzioni del Conservatorio. Da sempre interessata alla musica contemporanea, ha esordito nel 2017 al Piccolo Teatro Studio per Divertimento Ensemble, con una prima esecuzione di *Stabat Mater Speciosa* di Niccolò Castiglioni, sotto la guida di Edoardo Cazzaniga.

Affronta il repertorio contemporaneo sotto la guida di Luisa Castellani e ha approfondito alcune composizioni di Schönberg con il soprano Stelia Doz. Nel 2018 si è esibita al Teatro Gerolamo per Milano Musica nella prima esecuzione di *Si, I'm smiling* di Maria Vincenza Cabizza per voce ed elettronica.

## ROBERTA FANARI

soprano

Diplomata in canto al Conservatorio "L. Perosi" di Campobasso con Alda Caiello, attualmente è iscritta al biennio di musica vocale da camera al Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Ha cantato in *Gianni Schicchi* di Puccini (Zita), *Hänsel und Gretel* di Humperdinck (Strega Marzapane), *Il cappello di paglia di Firenze* di Rota (La baronessa di Champigny), *Il tabarro* di Puccini (Giorgetta) e *La traviata* (Flora). Si è esibita per il Gruppo Aperto Musica Oggi (GAMO) a Firenze e per gli Amici della Musica a Modena in *Aventures* di Ligeti. Tiene anche concerti come solista.

## PATRICIA DANIELA FODOR

soprano

Soprano e violinista italiana di origine rumena, nata nel 1998, ha iniziato gli studi musicali all'età di otto anni, studiando violino e partecipando al Coro di voci

bianche del Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Nel 2012, entra in Conservatorio nelle classi di violino. Successivamente canta nel Coro di Voci Bianche del Teatro alla Scala. A sedici anni debutta come solista al Teatro alla Scala nel *Macbeth* di Verdi diretto da Valery Gergiev. Suona in alcune orchestre, tra cui l'Orchestra Giovanile della Lombardia e FuturOrchestra, e contemporaneamente inizia a studiare Canto lirico al Conservatorio "G. Verdi". Ha partecipato a masterclass di canto, con Fioresza Cedolins, Leo Nucci e Irina Gavrilovici, e di violino, in Italia e in Romania. Si sta laureando in violino con Elena Marazzi e in canto lirico con Monica Bozzo.

## IRINA GHIVIER

soprano

Ha studiato canto lirico presso il conservatorio Rimskij-Korsakov di San Pietroburgo. Attualmente frequenta corsi di perfezionamento con Mildela Amico. Si è esibita a San Pietroburgo e a Mosca come cantante nel repertorio classico e contemporaneo e, in Italia, presso il Piccolo Teatro Grassi e l'Auditorium Verdi di Milano e il Teatro Garibaldi di Carrara.

## MARIANNA OVCHINTSEVA

soprano

Originaria di San Pietroburgo, si è diplomata in pianoforte, canto e direzione corale alla Università statale della Cultura e delle Arti della sua città, compiendo parallelamente studi di danza moderna e acrobatica, recitazione e pantomima. Dal 2010 lavora come danzatrice, attrice e cantante presso il Teatro Alexandrinskij di San Pietroburgo, partecipando anche a programmi radiofonici e televisivi quali *Solo for the Soul* su Radio Pietroburgo (2011-2014) e *Forum* su Canale VOT (2012). Dal 2013 fa parte dell'ensemble vocale "Aquatonium". Specializzata nella didattica musicale per l'infanzia, dal 2015 insegna pianoforte, danza e canto corale.

## RYUNOSUKE KOMATSU

baritono

Nato in Giappone, ha studiato canto lirico presso il liceo musicale di Toho. Frequenta attualmente il corso di primo livello di canto al Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Si è esibito in vari teatri italiani come cantante e ballerino, ampliando le sue esperienze nel repertorio contemporaneo.

108

Ott. 1, 2

Fl. 1, 2

Cor. 1, 2, 3, 4

Tr. 1, 2, 3

Tbn. 1, 2, 3

PERC.

Ass.

Pf.

Arpa

Pf. Solo 1

Pf. Solo 2

Vni I div.

Vni II div.

Vle div.

Vc. div.

Cb.

108



## Auditorium Rai "Arturo Toscanini" di Torino

giovedì 7 novembre 2019 - ore 20.30  
venerdì 8 novembre 2019 - ore 20

Programma presentato anche a Torino nell'ambito della **Stagione 2019/2020 dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai**

### Teatro alla Scala

Per ricordare Paolo Grassi, nel centenario dalla nascita

lunedì 11 novembre 2019  
ore 20

### Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

**Juraj Valčuha** direttore

**Emanuele Arciuli** pianoforte

**Andrea Rebaudengo** pianoforte

#### **Luca Francesconi** (1956)

*Macchine in echo* (2015) – 25'

per due pianoforti e orchestra

#### **Sergej Prokof'ev** (1891-1953)

*L'amore delle tre melarance*

Suite op. 33bis (1922) – 15'

**Les Ridicules**

**Le magicien Tchélio et Fata Morgana jouent aux cartes**  
(scène infernale)

**Marche**

**Scherzo**

**Le Prince et la Princesse**

**La Fuite**

#### **Igor Stravinskij** (1882-1971)

*L'Oiseau de feu*

Suite per orchestra (rev. 1945) – 28'

**Introduzione**

**Preludio e danza dell'uccello di fuoco**

**Variazioni (l'Uccello di fuoco)**

**Pantomima I**

**Pas de deux: l'Uccello di fuoco e Ivan zarevič**

**Pantomima II**

**Scherzo: danza delle principesse**

**Pantomima III**

**Rondò delle principesse (Chorovod)**

**Danza infernale di Kaščeј**

**Berceuse**

**Finale**

Trasmissione in diretta radiofonica su Rai Radio3

in coproduzione con

TEATRO ALLA SCALA

in collaborazione con

Rai Orchestra

con il sostegno di

INTESA  SANPAOLO

FONDAZIONE  
PAOLO  
GRASSI  
LA VOCE DELLA CULTURA



PAOLO  
GRASSI  
CON LA RAI  
1919-2019

FONDAZIONE  
PAOLO  
GRASSI

## Francesconi, Prokof'ev, Stravinskij

Nel pianoforte, c'è qualcosa di rituale che mi ha sempre affascinato. [...] Lo strumento è sospeso in un perfetto equilibrio nella contraddizione tra forze istintive e un'elaborata organizzazione razionale. [...] Due pianoforti sono terribilmente potenti... e tanto più se in dialogo con un'orchestra sinfonica.

LUCA FRANCESCONI

### Francesconi, *Macchine in echo*

Il concerto per due pianoforti e orchestra *Macchine in echo* è stato scritto per il duo pianistico GrauSchumacher (Andreas Grau e Götz Schumacher). La partitura porta la data 13 aprile 2015. Dopo la dissonanza delle prime due note, con dinamica *sforzatissimo*, i due solisti in *pianissimo* sembrano oscillare intorno alle note di un accordo perfetto maggiore o minore, in una situazione sospesa, superata da rapidissime figurazioni ascendenti (o discendenti) talvolta seguite da violenti grumi sonori, in registri prevalentemente divaricati, all'acuto o al grave. Già nelle prime pagine, i due strumenti rivelano aspetti diversi della loro natura e della loro storia: nel non lineare, ricco, complesso percorso del pezzo lasceranno emergere con evidenza la natura di "macchine" che maggiormente interessa al compositore, come indica il titolo. Un precedente progetto di titolo doveva essere "motivazioni estreme", per sottolineare, come ha scritto Francesconi, "il conflitto tra energie dionisiache e potere delle strut-

ture", un conflitto la cui esplorazione appartiene, non soltanto qui, alla sua poetica. Il testo prosegue così: "Amo profondamente il gioco di specchi e le moltiplicazioni incantatorie dei due pianoforti con l'orchestra: è una fonte infinita di significati. Significati che ho bisogno di trovare, a dispetto della destrutturazione della realtà che ci circonda. Come piccolo accenno a questa strenua resistenza ho inserito un breve omaggio al *Concerto per due pianoforti* di Luciano Berio, uno dei pezzi che hanno lasciato un solco profondo nella mia vita". Il riferimento a questo capolavoro di Berio del 1972-73 va inteso ovviamente in senso ideale. Non occorre sottolineare il significato etico della rivendicazione della necessità della riflessione, della "strenua resistenza", ribadita da Francesconi a conclusione del suo testo su *Macchine in echo* e non riguardante, ovviamente, solo questo pezzo, in cui diversi aspetti della scrittura spiegano il riferimento a "motivazioni estreme". Francesconi avverte qualcosa di primordiale nello scatenamento di forze profonde dato dal vibrare delle corde percosse nelle "diaboliche macchine" che sono per lui i due pianoforti. Questa loro natura si svela più volte, nell'articolazione del pezzo: di grande evidenza, ad esempio, è la violenza di accordi in *fortissimo* che a qualche minuto dalla fine i due solisti accumulano, trasformandoli in grumi sonori privi di valenza armonica. La reazione dell'orchestra, dopo una cesura, dopo un brevissimo silenzio, si scatena nell'ultimo degli episodi coinvolgenti l'intera compagine: una pagina di grande densità, dove per qualche tempo il secondo pianoforte scandisce un cupo suono percussivo iterato *sforzatissimo*, con note suonate ponendo una sordina direttamente sulle corde. Poi anche i due solisti si scatenano e si raggiunge l'ultimo dei punti culminanti del pezzo,

dopo il quale tacciono gli archi (con l'eccezione dei contrabbassi), i fiati, i solisti e gli altri strumenti: la pagina conclusiva è un assolo dell'arpa. Non soltanto in questa conclusione assumono un ruolo importante le percussioni, l'arpa, l'accordéon, un pianoforte in orchestra (che a tratti passa alla tastiera elettronica): un gruppo di strumenti che hanno un posto privilegiato nel rapporto con i solisti, con la funzione di mediare con aspetti della materia sonora estranei all'intonazione temperata dei due pianoforti. Il limite del temperamento in molti modi viene superato perseguendo la compresenza e lo scontro di diversi stati della materia sonora, compreso quello del "rumore" (ne è un esempio anche il citato suono percussivo del secondo pianoforte, ottenuto con il dito in funzione di sordina direttamente sulle corde).

La ricchezza di potenziali situazioni offerte da due pianoforti e orchestra è esaltata da Francesconi in termini di rispecchiamenti, conflitti, moltiplicazioni, trasformazioni, nell'indagine su diversi stati della materia sonora, nelle allusioni a situazioni del passato o nel prescindere completamente (quasi un entrare e uscire dalla storia): è naturale che il percorso del pezzo sia complesso e non lineare. Presenta tuttavia chiarezza di articolazione, con grandi arcate nelle quali la materia si trasforma, con momenti di svolta nettamente definiti, ad esempio in quella grande ascesa verso il registro sovracuto su cui i due solisti indugiano insieme con l'ottavino, quasi distorcendo la loro natura. Vi si giunge a circa un terzo del pezzo, vi si torna una seconda volta in modo diverso poco oltre la metà, suscitando poi una reazione completamente differente, un episodio di natura più statica, che inizia con la sommessa contemplazione del "rumore" di percussioni non intonate.

### **Prokof'ev, *L'amore delle tre melarance***

Suite sinfonica op. 33bis

La prima delle fiabe teatrali di Carlo Gozzi, *L'amore delle tre melarance* (1761) giunse a Prokof'ev attraverso Vsevolod Mejerchol'd, cui era servita da manifesto per un nuovo teatro: nel 1914 questi ne aveva pubblicato un adattamento nel primo numero della rivista teatrale da lui fondata, che aveva voluto chiamare proprio "L'amore delle tre melarance". Prokof'ev portò con sé quella rivista quando lasciò Mosca e si imbarcò per gli Stati Uniti nel 1918: durante il lungo viaggio cominciò a pensare all'opera e nel gennaio 1919, grazie all'entusiasmo del direttore dell'Opera di Chicago, Cleofonte Campanini, aveva già un contratto per farla rappresentare. Né allora, né in seguito le circostanze consentirono una collaborazione diretta con Mejerchol'd. Prokof'ev stesso, come in altri casi, provvide al libretto, servendosi della rielaborazione di Mejerchol'd del canovaccio di Carlo Gozzi; semplificò e abbreviò la vicenda, variandone liberamente diversi dettagli, e accolse anche, pur modificandola, l'idea del regista russo di aggiungere ai diversi piani della rappresentazione, già presenti nella fiaba di Gozzi (tra maschere, intrighi di corte e maldestri maghi), anche gli interventi di gruppi di spettatori (di gusti contrapposti, tragici, comici, lirici ecc.) in un Prologo e poi nel corso dell'azione. In Prokof'ev i tre "Originali" di Mejerchol'd diventano "Ridicules", commedianti che, oltre ad annunciare (alla fine del Prologo) lo spettacolo fiabesco lodandone la novità, aiutano in momenti decisivi il Principe, ad esempio porgendogli l'acqua per salvare l'amata Ninetta. La partitura era finita nello stesso 1919, ma la morte di Campanini ne fece ritardare l'allestimento; *L'amore delle tre melarance* andò in scena con successo il 30 dicembre 1921, grazie a

Mary Garden, la prima interprete di Mélisande, che aveva assunto la direzione dell'Opera di Chicago. L'opera fu cantata nella traduzione francese curata dallo stesso compositore, anche se la lingua originale in cui la musica era stata pensata è il russo. Per mostrare la vitalità teatrale della commedia dell'arte e fare una satira del nuovo naturalismo "plebeo" di Goldoni e dell'accademismo dell'abate Chiari, Carlo Gozzi aveva attinto alle tradizioni della fiaba popolare, esaltando il gusto per il meraviglioso, il fantastico e il magico, usando come fonte *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile, o, più probabilmente, come egli disse, qualche favola della sua infanzia. Proprio il trionfo del fantastico nella "favola fanciullesca" che Gozzi dichiara di aver messo in scena incantò Mejerchol'd e Prokof'ev, che videro nelle invenzioni dello scrittore veneziano un affascinante estro e una libertà "sperimentale" attualissimi, alla luce di una concezione antinaturalistica e fantastica del teatro.

In un regno immaginario, il Principe erede al trono è malato di malinconia, e l'infido ministro Leandro, protetto dalla malvagia fata Morgana, complotta contro di lui insieme con la Principessa Clarice, nipote del Re. Bisogna far ridere il Principe per risanarlo; Truffaldino tenta l'impresa, contrastato da Morgana, che tuttavia scivola e cade scatenando una risata irrefrenabile. Il Principe è guarito, ma Morgana, con un sortilegio, lo rende schiavo dell'ossessione dell'amore di tre melarance. Sfidando una gigantesca Cuoca (dalla voce di basso), con l'aiuto del mago Celio il Principe conquista le melarance, che nascondono tre principesse: una di queste, Ninetta, diventerà sua sposa, dopo che sono stati vinti altri malefici incantesimi di Morgana.

La rapida successione di situazioni fantastiche o assurde, la fantasia di Gozzi e le idee di Mejerchol'd ispirarono a Prokof'ev una delle sue partiture più felici, ricca di umori giocosi, buffoneschi, ironici, fiabeschi, delineati con leggerezza, rapidità e con una fresca, mordente, irriverente vitalità che trova nella Marcia (giustamente famosissima) una sorta di emblematico suggello. In quattro brevi Atti, il gioco fantastico di Prokof'ev passa da una trovata all'altra senza cadute, in una rapida successione di situazioni paradossali, stimolo per lui a inventare in orchestra colori acidi e nitidi sempre nuovi, con pennellate accese e forti.

La suite sinfonica (1924) ebbe grande fortuna e riassume felicemente la varietà degli umori dell'opera, con cui condivide il turbinoso attacco, perché il pezzo iniziale, "Les Ridicules", rielabora la musica del breve Prologo, in cui i Tragici, i Comici, le Teste Vuote e i Lirici reclamano il loro spettacolo prediletto, finché i Comedianti (Ridicules) annunciano che si comincia. La suite prosegue con "Il mago Celio e la fata Morgana [che] giocano a carte (scena infernale)": dopo la prima scena nel palazzo del re, il mago Celio e fata Morgana, nell'oscurità di un "luogo cabalistico", giocano a carte la sorte dei rispettivi protetti alla presenza dei diavoletti (le cui risate sono riprese integralmente in orchestra). Celio perde sempre (cosa che gli verrà spesso rinfacciata) e maledice l'avversaria, su cui riuscirà tuttavia ad avere la meglio.

La Marcia, sia in esecuzioni isolate sia insieme al successivo Scherzo, è divenuta la pagina più famosa dell'opera, della cui vitalissima, estrosa vena fantastica è, come già si è detto, quasi l'emblema. La si ascolta nel II Atto, tra il primo e il secondo tentativo di Truffaldino di far ridere il Principe, e ritorna nel III e nel IV Atto.

Al III Atto appartiene la musica dello Scherzo: è quella, agile e lieve, che corrisponde al viaggio velocissimo del Principe e di Truffaldino alla ricerca delle melarance, sospinti dal soffio prodigioso del diavolo Farfarello. Nello stesso III Atto, il Principe scopre nella terza melarancia la principessa Ninetta: è amore a prima vista ed è l'unico momento dell'opera (e della suite) in cui trova spazio la vena lirica di Prokof'ev, con accenti di tenera freschezza. La suite si conclude con il sesto, rapido pezzo, "La fuga": è quella, precipitosa, dei malvagi che avevano cercato di provocare la rovina del Principe.

### **Igor' Stravinskij, *L'Oiseau de feu***

Suite per orchestra

"Voglio un balletto, un balletto russo. Non si è mai realizzato qualcosa di simile", scriveva nel 1909 Djagilev ad Anatolij Ljadov: dopo il successo della prima stagione dei Ballets Russes a Parigi, che aveva proposto nel 1909 opere e balletti, era maturata la decisione di rinunciare ai costosissimi spettacoli d'opera e di puntare sul balletto in una prospettiva nuova, che avrebbe trovato proprio nel progetto dell'*Oiseau de feu* il primo esempio. L'impegno inventivo e innovativo della coreografia e delle scene doveva andare molto oltre le convenzioni: la musica non doveva essere relegata al ruolo subordinato e marginale che tradizionalmente aveva nel repertorio ballettistico, i soggetti e tutti gli aspetti dello spettacolo dovevano essere improntati a un carattere russo. Un soggetto come quello scelto per *L'Oiseau de feu* aveva un esplicito significato programmatico, e l'immagine stessa del libero e fiabesco volatile del titolo poteva apparire un luminoso simbolo. Il soggetto fu firmato dall'autore della coreografia, Michail Fokin (francesizzato in Michel Fokine);

ma alla sua ideazione concorsero diverse persone della cerchia di Djagilev, che fecero riferimento a svariate fonti, in prevalenza di origine popolare russa, come *La favola del principe Ivan, dell'uccello di fuoco e del lupo grigio* (la prima di quelle raccolte da Aleksandr Afanasjev), che fu unita a racconti incentrati sulla figura del mago malvagio Kaščej. Un soggetto simile si trova nella dodicesima opera di Rimskij-Korsakov, *Kaščej l'immortale* (1902), un punto di riferimento molto importante anche per Stravinskij.

Per la musica si era inizialmente pensato a Nicolaj Čerepnin, che però rinunciò in seguito a disappori con Fokin. Djagilev si rivolse allora a Ljadov, e dopo il suo rifiuto, a Glazunov, a Sokolov e infine al giovane Stravinskij, di cui conosceva soltanto lo *Scherzo fantastique*. Interrompendo la composizione del *Rossignol*, Stravinskij colse la grande occasione; la partitura dell'*Oiseau de feu* fu iniziata nel novembre 1909 e finita il 18 maggio 1910. La prima rappresentazione a Parigi, il 25 giugno 1910, fu un trionfo per tutti, e segnò per Stravinskij la conquista della fama internazionale. Nella partitura di Stravinskij è determinante la continuità con la tradizione nazionale russa, e in modo particolare con la lezione di Rimskij-Korsakov. In una sintesi fascinosa, si assiste anche al nitido profilarsi di una personalità nuova. Secondo Prokof'ev, nulla si trovava nell'*Uccello di fuoco* che già non fosse in *Sadko*. Avrebbe dovuto citare anche altre opere di Rimskij, come *Kaščej l'immortale*, *Mlada* e *Il gallo d'oro*; ma la malevolenza dell'osservazione non toglie nulla al fascino fiabesco di una partitura che ha un posto a sé nel catalogo stravinskiano. Chi conosce l'ultima opera di Rimskij-Korsakov, *Il gallo d'oro* (finita nel 1907 e rappresentata postuma nel 1909) può

avere per molti aspetti l'impressione che l'*Uccello di fuoco* ne costituisca una sorta di ideale prosecuzione; ma l'evidentissimo legame con Rimskij e con la tradizione nazionale russa (e qualche debito assai meno rilevante con Skrjabin, Debussy, Ravel, Wagner) non soltanto rivelano aspetti determinanti della formazione del giovane Stravinskij, ma appaiono coerenti con il progetto complessivo, in cui il compositore si inserì per ultimo, lavorando su un soggetto già definito e con la necessità di rispettare tempi ed esigenze del coreografo. Non è quindi troppo sorprendente che a un solo anno di distanza *Petruška* si collochi in una prospettiva nettamente diversa. Fra i balletti di Stravinskij, soltanto nell'*Uccello di fuoco* c'è tanta immediatezza narrativa e descrittiva, in seguito ridotta o eliminata, così come verranno abbandonati i toni dell'evocazione fiabesca, i colori di un esotismo profondamente legato alla tradizione slava. Ma anche in questi aspetti risiede il peculiare fascino dell'*Uccello di fuoco*, legato alla sicurezza con cui il compositore ventisettenne si impadronisce di ciò che gli serve e lo fonde senza residui in un esito di irripetibile freschezza.

Ricordiamo brevemente la vicenda. Il principe Ivan insegue e cattura l'Uccello di fuoco, ma cede alle sue suppliche e gli restituisce la libertà, ottenendo da lui una piuma magica, pegno di una promessa di aiuto. Nel giardino incantato del mostro Kaščej, Ivan incontra poi tredici principesse e si innamora di una di loro; ma esse sono prigioniere di Kaščej, il gigante dalle dita verdi che ha il potere di pietrificare gli uomini. Ivan decide di affrontarlo, viene fatto prigioniero e verrebbe pietrificato se non intervenisse in suo aiuto l'Uccello di fuoco, che prima trascina i seguaci di Kaščej in una furiosa danza, poi li addormenta. Ivan può

allora rompere l'uovo che contiene l'immortalità del mago, uccidendolo e annientandone gli incantesimi: libera così le vittime che erano state pietrificate e può sposare la principessa.

C'era già in Rimskij-Korsakov (ma era anticipata anche nel filone fiabesco russo che inizia con *Ruslan e Ljudmila* di Glinka) la netta distinzione stilistica tra la caratterizzazione dei personaggi umani e quella dei personaggi dotati di poteri soprannaturali o stregati: la musica dei primi si vale di vocaboli diatonici improntati al folklore musicale russo, mentre agli altri si associa una inquieta ricerca armonica e cromatica. Per l'Uccello di fuoco si può far riferimento a Skrjabin e ai francesi (ma anche, osserva Richard Taruskin, a un accordo cromatico di quattro suoni frequente nelle ultime opere di Rimskij), mentre per Kaščej e il suo seguito, nella musica che a noi suona come più "stravinskiana", spesso Stravinskij si basa su una scala che aveva molto interessato Rimskij a partire da *Sadko* (1896), una scala dove si alternano toni e semitoni, che sarà importante anche in opere successive di Stravinskij.

L'introduzione è una delle pagine più affascinanti del balletto, una delle più originali, anche se può richiamare quella di *Sadko* e forse può anche fare lontanamente pensare all'inizio del II Atto del *Parsifal*. Violoncelli e contrabbassi con sordina, poi le viole eseguono su un rullo di grand-cassa un tortuoso disegno, quasi un plumbeo ostinato, dal colore oscuro, su cui si insinuano, pallidi e spettrali, i bicordi dei tromboni. La musica sembra emergere gradualmente dalle tenebre. Richard Strauss ebbe delle perplessità, se dobbiamo credere al racconto di Stravinskij, secondo cui il maestro bavarese gli avrebbe detto: "Sbagliate a cominciare in pianissimo. Il pubblico

non vi ascolterà. Bisogna prima di tutto sorprenderlo con un grande colpo da maestro". Strauss fu invece colpito dal singolare effetto evocativo ottenuto dai glissandi degli archi su suoni armonici. Il seguente "Preludio e Danza" riprende una piccola parte della prima scena tra il principe e il magico volatile; poi le "Variazioni" corrispondono alla "Danza dell'Uccello di fuoco", pagina dove la mirabile leggerezza e mobilità delle figurazioni e dei timbri ricorda Skrjabin e il fiammeggiante virtuosismo orchestrale di alcuni precedenti lavori di Stravinskij, come lo *Scherzo fantastique*. Nella breve "Pantomima I" si rielabora, accorciandola, la scena della cattura dell'Uccello di fuoco, mentre il seguente "Pas de deux: l'Uccello di fuoco e Ivan zarevič" corrisponde alla supplica dell'animale fatato. Nei tempi Adagio-Allegretto-Adagio si ascoltano nuovi temi, disegni dal sensuale sapore orientaleggiante, finché, nella breve "Pantomima II", il pennuto vola via. Lo "Scherzo" (Danza delle principesse) è di aerea leggerezza; seguono, nella "Pantomima III" i temi del principe Ivan che si mostra alle principesse. All'inizio della loro danza in tondo "Chorovod" Stravinskij rievoca, con le imitazioni dei due flauti, l'embrionale contrappunto a due voci che appartiene alle tradizioni di questa danza: seguono due temi, affidati rispettivamente ai legni e agli archi, entrambi di origine popolare. Sulla ripetizione circolare di questi elementi si basa l'intero pezzo, che nella sottile eleganza e nella grazia melodica si collega esplicitamente alla musica del secolo XIX, a Rimskij-Korsakov e a Čajkovskij.

Omettendo pagine di grande interesse, la suite crea un violento contrasto con lo scatenarsi della "Danza infernale". In questo punto culminante del balletto, Stravinskij si ricordò di un tema che

appartiene a *Mlada* di Rimskij-Korsakov: un debito tanto più significativo in una pagina tra le più originali del balletto, per l'asprezza dell'invenzione timbrica, per la crudezza delle dissonanze, per il procedere quasi a blocchi ossessivamente ripetuti, per la scansione rigida e martellata, che esalta lo scatenamento ritmico. Anche il lirismo della seguente "Berceuse", sebbene rimandi a certe evocazioni leggendarie di Rimskij, o forse al "Vecchio castello" dai *Quadri* di Musorgskij, ha una asciuttezza personalissima nel definire uno statico incanto. Segue, nella suite, il gioioso Finale, che crea una sorta di luminoso crescendo a partire dall'inizio in cui il primo corno, intonando una melodia popolare russa, dissolve ogni ombra sinistra. Anche di questa pagina si riconosce l'appartenenza a una tradizione nazionale, di cui si trova l'esempio già in *Una vita per lo Zar* di Glinka. Al posto delle campane a festa che si incontravano in Glinka, troviamo qui un'evocazione più suggestiva e inventiva, perché a quelle sonorità si allude, trasfigurandole, con il timbro degli ottoni.

La suite del 1945 è la terza (dopo quelle del 1911 e 1919) e, come quella del 1919, riduce sensibilmente l'organico rispetto all'originale. Le rielaborazioni di Stravinskij tendono a prosciugare e a rendere più essenziale il sontuoso colorismo della grande orchestra impiegata nel 1910.

*Paolo Petazzi*

## JURAJ VALČUHA

direttore d'orchestra

Nato a Bratislava, vi ha studiato composizione e direzione d'orchestra, perfezionandosi poi a San Pietroburgo con Il'ja Musin e a Parigi, dove nel 2006 debutta con l'Orchestre National de France. Lo stesso anno inizia la carriera italiana al Comunale di Bologna con *La bohème*. Da allora è salito sul podio delle orchestre più prestigiose, quali i Münchner e i Berliner Philharmoniker, la Gewandhausorchester di Lipsia, la Staatskapelle di Dresda, l'Orchestra del Royal Concertgebouw di Amsterdam, la hr-Sinfonieorchester di Francoforte, la NDR Elbphilharmonie Orchester di Amburgo, l'Orchestra della Radio Svedese, le orchestre di Pittsburgh, Los Angeles, San Francisco, Chicago, Cleveland, la National Symphony Orchestra, la New York Philharmonic, la Philharmonia di Londra, la Filarmonica della Scala e l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Dall'ottobre 2016 è Direttore musicale del Teatro di San Carlo di Napoli, nonché Primo Direttore ospite della Konzerthausorchester di Berlino. Inoltre dal 2009 al 2016 è stato Direttore principale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, con la quale è stato in tournée al Musikverein di Vienna, alla Philharmonie di Berlino, a Colonia, Monaco, Zurigo, Abu Dhabi e al Festival Enescu di Bucarest. Nel 2018-2019 tornerà a dirigere la New York Philharmonic, l'Orchestre Symphonique de Montréal, le Orchestre di San Francisco e di Pittsburgh, la BBC Symphony Orchestra, i Wiener Symphoniker, la Konzerthausorchester a Berlino e in tournée nelle capitali baltiche, nonché le Orchestre di Santa Cecilia e dell'OSN Rai. In campo operistico, ha diretto, tra l'altro, *Parsifal* all'Opera di Budapest, *Jenůfa*, *Peter Grimes* e *Salome* al Comunale di Bologna, *L'amore delle tre melarance* e *Faust* all'Opera di Firenze, *Turandot*, *Elektra*, *La fanciulla del West*, *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, *Káťa Kabanová*, *Die Walküre* e *Cavalleria rusticana* al San Carlo. Nel 2018 gli è stato attribuito il Premio Abbiati al migliore direttore d'orchestra.

## EMANUELE ARCIULI

pianista

Nato a Galatone (Lecce), si è diplomato al Conservatorio "N. Piccinni" di Bari. Ha suonato con le orchestre più prestigiose in Italia e all'estero, tra cui l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, il Maggio Musicale Fiorentino, le orchestre della Fenice di Venezia, del Comunale di Bologna e del Petruzzelli di Bari, *laVerdi* di Milano, la Filarmonica di Rotterdam e quella di Bruxelles, l'Orchestra della RSI di Lugano, la Brucknerorchester di Linz, la Tonkünstler-Orchester di Vienna (al Musikverein, per Wien Modern), la Filarmonica di San Pietroburgo. Collabora con direttori quali Roberto Abbado, Andrej Borejko, Dennis Russell Davies, Diego Fasolis, Yoel Levi, Brad Lubman, Wayne Marshall, James MacMillan, Kazushi Ono, Zoltán Peskó, Jonathan Stockhammer. Impegnato nella musica contemporanea, suona regolarmente nelle maggiori rassegne, quali Milano Musica, la Biennale di Venezia, Nuova Consonanza a Roma. Attivo anche in ambito cameristico, si esibisce spesso con Sonia Bergamasco e Andrea Rebaudengo.

Accanto al repertorio tradizionale, suona moltissima musica del nostro tempo. Ha eseguito in prima assoluta oltre quindici nuovi concerti per pianoforte e orchestra, molti dei quali scritti per lui. Più di cinquanta sono le pagine pianistiche composte per lui da autori come George Crumb, Milton Babbitt, Frederic Rzewski, Michael Nyman, Michael Daugherty, William Bolcom, John Harbison, Aaron Jay Kernis. Ha partecipato al progetto "Round Midnight", sostenuto dal College-Conservatory of Musica dell'Università di Cincinnati.

Nel 2011 gli è stato conferito il Premio Abbiati come miglior solista dell'anno. Insegna pianoforte contemporaneo all'Accademia di Pinerolo. Docente di pianoforte al Conservatorio "Piccinni" di Bari, tiene regolarmente workshop in varie università degli Stati Uniti, dove si reca dal 1998 e ha tenuto oltre quaranta tournée. È autore del volume *Musica per pianoforte negli Stati Uniti* (Torino 2010).

## ANDREA REBAUDENGO

pianista

Nato a Pesaro, ha studiato pianoforte con Paolo Bordini, Lazar Berman, Alexander Lonquich e Andrzej Jasiński e composizione con Danilo Lorenzini. Il suo repertorio spazia da Bach ai giorni nostri, con una particolare predilezione per la musica scritta negli ultimi cento anni; viene invitato anche in progetti che lo coinvolgono come improvvisatore in Italia e all'estero. Ha suonato come solista con importanti orchestre e ensemble, tra cui l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali e *laVerdi* di Milano, la Filarmonica di Torino e gli Ottoni della Scala. È il pianista dell'ensemble Sentieri selvaggi, con il quale si è esibito, tra l'altro, all'Accademia di Santa Cecilia di Roma, alla Bang-on-a-can Marathon di New York, al Festival Sacrum Profanum di Cracovia, a MiTo Settembre Musica e alla Biennale di Venezia, presentando spesso prime esecuzioni di autori contemporanei e collaborando con compositori quali Louis Andriessen, Michael Nyman, David Lang, James MacMillan, Julia Wolfe, Mark-Anthony Turnage, Luca Francesconi, Ivan Fedele e Fabio Vacchi. In duo con Cristina Zavalloni si è esibito alla Carnegie Hall di New York, al Music Center at Strathmore, al Teatro della Maestranza di Siviglia, ai Concerti del Quirinale, al Teatro Rossini di Pesaro e in numerosi festival, tra cui quelli jazz di Berchidda, Roccella Jonica e Parmajazz Frontiere. Suona in duo con la violista Danusha Waskiewicz, con l'oboista Fabien Thouand, con il percussionista Simone Beneventi, con il pianista Emanuele Arciuli; è il pianista dell'Ensemble del Teatro Grande di Brescia e di *Solo Goldberg Improvisation*, spettacolo coreografico di Virgilio Sieni in cui esegue le *Variazioni Goldberg* di Bach. Con Klaidi Sahatçı e Sandro Laffranchini ha fondato l'Altus Trio, che ha debuttato nel 2010 al Teatro alla Scala di Milano. Insegna al Conservatorio "G. Verdi" di Milano.



## 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. Dall'ottobre 2016 James Conlon è il nuovo Direttore principale, 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 Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Mstislav Rostropovič, Myung-Whun Chung, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yuri Ahronovitch, Valery Gergiev, Marek Janowski, Semyon Bychkov, Kirill Petrenko, Vladimir Jurowski, Riccardo Chailly, Gerd Albrecht, Hartmut Haenchen, Mikko Franck, Fabio Luisi e Christoph Eschenbach. 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 importanti commissioni e prime esecuzioni. Esempio, dal 2004, la rassegna di musica contemporanea Rai NuovaMusica.

L'Orchestra tiene regolari stagioni concertistiche e cicli speciali a Torino dal 2013 ha partecipato anche ai festival estivi di musica classica organizzati dalla Città di Torino. È spesso ospite di importanti festival in Italia ed è impegnata annualmente in eventi particolarmente significativi, come i concerti di Natale ad Assisi (trasmessi in mondovisione) e in Senato e le celebrazioni per la Festa della Repubblica.

Numerosi e prestigiosi anche gli impegni all'estero: oltre a varie tournée internazionali, nel 2006 l'Orchestra ha suonato a Salisburgo nel concerto conclusivo del

Festival e alla Philharmonie di Berlino nel concerto per l'ottantesimo compleanno di Hans Werner Henze; nel 2011 si è esibita negli Emirati Arabi Uniti e ha debuttato al Musikverein di Vienna; nel 2012 ha debuttato al Festival RadiRo a Bucarest e nel 2013 al Festival Enescu, sempre a Bucarest. Nel dicembre 2016 ha eseguito la *Nona Sinfonia* di Beethoven alla Royal Opera House di Muscat (Oman) e nel 2017 ha suonato al Konzerthaus di Vienna.

Durante l'estate del 2019 ha partecipato alla "Maratona Beethoven" al Teatro di San Carlo a Napoli con Juraj Valčuha e alle celebrazioni per Matera Capitale europea della Cultura 2019 con James Conlon; inoltre ha suonato al Rossini Opera Festival di Pesaro, di cui è l'orchestra principale dal 2017, con Michele Mariotti sul podio. In settembre ha preso parte al Festival Dvořák a Praga con Christoph Eschenbach, prima del ritorno a MiTo Settembre Musica, diretta da John Axelrod, e alla Biennale di Venezia, diretta da Clemens Schuldt. La primavera del 2020 la vedrà impegnata, con il suo Direttore principale James Conlon, in una tournée di quattro date in Spagna.

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 si occupa, inoltre, delle registrazioni di sigle e colonne sonore dei programmi televisivi Rai; dai suoi concerti dal vivo sono spesso ricavati CD e DVD. Svolge un'ampia e articolata attività educativa, con spettacoli, concerti introdotti dagli stessi musicisti e masterclass.

Coleridge coglie l'immagine  
allegorica di una velocità statica,  
al limite di misteriosi abissi.  
Utilizzando consapevolmente  
iterazioni e ritmi popolari, evoca  
l'idea di un tempo circolare.  
La velocità è irreali, sospesa  
nell'aria come l'immagine immobile  
di due bambini trasportati  
in un cerchio di danza.

LUCA FRANCESCONI,  
su *Time, Real and Imaginary*

**Gallerie d'Italia - Piazza Scala**

Sala Mattioli

martedì 12 novembre 2019

ore 19

**Emanuele Torquati** pianoforte**Niccolò Castiglioni** (1932-1996)*In Principio era la Danza* (1989) - 1'26"**François Couperin** (1668-1733)da *Pièces de Clavecin* (1713-1730)*La Couperin* (21e ordre) - 4'**George Benjamin** (1960)*Piano Figures* (2004) - 14'

Ten Short Pieces for Piano

**François Couperin**da *Pièces de Clavecin* (1713-1730)*Les Barricades Mystérieuses* (6e ordre) - 2'**Francesco Filidei** (1973)*Berceuse* (2018) - 7'30"**François Couperin**da *Pièces de Clavecin* (1713-1730)*Les Ombres errantes* (25e ordre) - 4'**Maurice Ravel** (1875-1937)*Valses nobles et sentimentales*

(1911) - 15'

in collaborazione con

**Gd'I**  
GALLERIE D'ITALIA  
PIAZZA SCALA  
MILANO

## L'Anima e la Danza

"Il moto è causa di ogni vita", scrive Leonardo. Danzare, dunque, rappresenta la forma più vitale d'espressione, come Niccolò Castiglioni, maestro d'ironia e d'eleganza, ha intuito perfettamente. *In principio era la danza*, una piccola raccolta di lavori aforistici per pianoforte del 1989, inquadra il tema prendendo spunto da un paio di minuscoli valzer trasfigurati, lampi di mondo viennese incorniciati da due gesti di natura improvvisatoria, uno meditativo e uno pieno di slancio. Castiglioni, con l'assoluta libertà espressiva raggiunta negli ultimi anni, racchiude in un paio di minuti di musica un tema gigantesco e mahleriano qual è il rapporto tra natura e civiltà. L'istinto vitale porta l'uomo, fin dalle origini, a esprimersi misurando lo spazio con il movimento del corpo. Nell'età barocca la danza, grazie alla passione di Luigi XIV, diventa il perno attorno al quale ruota il palazzo del potere, metafora della monarchia assoluta. La danza genera le forme della musica strumentale, che col tempo si distacca dal mondo del balletto e conquista la propria autonomia. François Couperin segna il momento culminante di questo processo di separazione. I quattro libri della sua *Musique de clavecin* rappresentano una sbalorditiva *comédie humaine*, formata da oltre 200 pezzi per cembalo riuniti in 27 *ordres* pubblicati tra il 1713 e il 1730, un grandioso affresco di personaggi e di situazioni dipinto nella speranza, secondo le parole di Couperin, di meritare "une immortalité chimerique". Dal quarto *Livre* vengono *La Coupe- rin* (XXI *Ordre*), un omaggio alla propria consorte,

e la dolcemente meditativa *Les Ombres Errantes* (XXV *Ordre*), mentre dal secondo è tratta l'enigmatica *Les Barricades Mysterieuses* (VI *Ordre*), una forma di *rondeau* in cui si manifesta in maniera chiara il cosiddetto *style brisé*, una forma ciclica e ripetitiva tipica della musica liutistica. La loro tessitura espressiva è animata da un sottile contrappunto poetico fornito da due autori d'oggi d'indole profondamente diversa, George Benjamin e Francesco Filidei. Il primo nasce come pianista, e le pagine dedicate al suo strumento sono innervate da un istinto virtuosistico, anche quando il lavoro è espressamente destinato alle mani di giovani pianisti come nel caso di *Piano Figures*. Sono dieci sintetiche immagini di figure musicali, sviluppate con il massimo rigore economico come altrettanti studi sulla gestualità pianistica. Il lavoro, scritto nel 2004 per Pierre-Laurent Aimard, riecheggia un altro ciclo di Benjamin dello stesso anno, *Dance Figures*, che in nove episodi rende omaggio alla grande storia del balletto del Novecento. Filidei, invece, coltiva un rapporto manuale con la musica tramite una tastiera diversa, quella dell'organo. Forse questo punto d'osservazione particolare è la causa della sua tendenza a esplorare il linguaggio musicale dentro le pieghe della scrittura e a scavare oltre la superficie del testo. A prima vista, la sua *Berceuse* per pianoforte appare di una semplicità disarmante: esili filamenti di note sgranate su quattro o cinque ottave, gocce di suono distillate nel vuoto che galleggiano nel silenzio. Lentamente que-

ste particelle informi si aggregano, acquistando corpo, movimento e intensità attorno alle dodici scale del sistema armonico, messo in luce da alcune note "guida" accentate dall'esecutore fino a presentare tutte le note delle scale.

L'epilogo di questo viaggio musicale nel sogno della danza sono le *Valses nobles et sentimentales* di Maurice Ravel, nate sul pianoforte nel 1911 e trascritte per orchestra l'anno successivo. Il titolo, secondo le parole dell'autore, indica "la mia intenzione di comporre una serie di valzer sul modello di Schubert". Il riferimento a Schubert comprende in realtà un omaggio all'intera tradizione del valzer viennese, una sorta di ossessione per Ravel, che dopo la Guerra ritorna sul tema con tinte assai più livide nella *Valse*. Qui, invece, l'eleganza della scrittura si annida nelle pieghe della danza viennese, animando con fantasia imprevedibile le forme squadrate del *valzer*. Le *Valses* segnano una nuova tappa nella definizione di un linguaggio pianistico moderno e antiromantico, che Ravel non cerca più nello scintillante e infernale virtuosismo di *Gaspard de la nuit* bensì nelle forme più dissimulate della maschera e dell'ironia, in anticipo sulla stagione neoclassica. Ravel ammanta la semplice forma del valzer di una veste armonica raffinata, ma resa pungente da un nervosismo ritmico quasi cubista. Il ciclo si chiude con una ripresa trasfigurata e onirica della prima *Valse*, che rivela il carattere metaforico del lavoro.

*Oreste Bossini*

## EMANUELE TORQUATI

pianista

Si è diplomato presso il Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze sotto la guida di Giancarlo Cardini, specializzandosi in musica da camera con Franco Rossi e con il Trio di Trieste e approfondendo il repertorio solistico con Konstantin Bogino. Suona regolarmente in Europa, Canada, America e Africa in sedi prestigiose quali l'Alte Oper di Francoforte, la Columbia University di New York, il Teatro Colón di Buenos Aires, MiTo Settembre Musica, i Concerti del Quirinale, il Maggio Musicale Fiorentino, la Biennale di Venezia, il Festival Musica a Strasburgo. Le sue esecuzioni sono state trasmesse da numerose emittenti europee. Recentemente si è esibito come solista con l'Orchestra Filarmonica di Buenos Aires, l'Orchestra Regionale della Toscana, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Lituania, l'Orchestra Haydn di Trento e Bolzano e l'Avanti! Chamber Orchestra. Nominato due volte artista in residenza presso il Banff Centre (Canada), è stato invitato dall'Istituto Italiano di Cultura di Parigi nel quadro del programma "Les Promesses de l'Art". Vanta un'ampia discografia che comprende, tra l'altro, l'integrale di Albert Roussel, di Alexander Zemlinsky e di Charles Griffes. La sua passione per la musica contemporanea lo ha portato a interpretare diverse opere in prima esecuzione assoluta e a lavorare intensamente con compositori del calibro di Peter Ablinger, Salvatore Sciarrino, Francesco Filidei, Sylvano Bussotti, Wolfgang Rihm, Kaija Saariaho, Beat Furrer, Jonathan Harvey, Brett Dean, Magnus Lindberg, Thomas Larcher e Matthias Pintscher. Insegna pianoforte presso il Conservatorio "G. F. Ghedini" di Cuneo. È tra gli autori del programma di Rai Radio3 Lezioni di Musica e direttore artistico dal 2010 della stagione concertistica di music@villaromana.

This page of the musical score contains the following parts and markings:

- Oboe (ob.):** Features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.
- Clarinet (cl.):** Similar rhythmic patterns to the oboe.
- Bassoon (fag.):** Similar rhythmic patterns to the oboe.
- Trumpet (tr.):** Includes dynamic markings *sf* and *sfpp*.
- Horn (cr.):** Includes dynamic markings *sf* and *sfpp*.
- Trombone (trb.):** Includes dynamic markings *sf* and *sfpp*.
- Harp (Arpa):** Includes dynamic markings *sf* and *sfpp*.
- Piano (pf):** Includes dynamic markings *p*, *sf*, and *sfpp*. Includes the instruction *(pizz.)*.
- Maracas (MAR.):** Includes dynamic markings *f* and *sfpp*.
- Violin (Vln.):** Includes dynamic markings *sf* and *sfpp*. Includes the instruction *arco*.
- Flute Solo (fl. solista):** Includes dynamic markings *sf* and *sfpp*. Includes the instruction *obsc.*.
- Flute 1 (fl. 1):** Includes dynamic markings *sf* and *sfpp*. Includes the instruction *(Arco)*.
- Flute 2 (fl. 2):** Includes dynamic markings *sf* and *sfpp*. Includes the instruction *(Pia)*.
- Viola (v.):** Includes dynamic markings *sf* and *sfpp*. Includes the instruction *ARCO*.
- Cello (cl.):** Includes dynamic markings *sf* and *sfpp*. Includes the instruction *ARCO*.
- Contra Bass (cb.):** Includes dynamic markings *f*, *mf*, and *sfpp*.

**Teatro Elfo Puccini**

Sala Shakespeare

lunedì 18 novembre 2019

ore 20.30

**Ensemble "Giorgio Bernasconi"  
dell'Accademia Teatro alla Scala****Renato Rivolta** direttore**Ruben Mattia Santorsa** chitarra elettrica**Luca Francesconi** (1956)Secondo concerto per oboe ed ensemble  
(1991) – 14'30"**Prima esecuzione in Italia****Magnus Lindberg** (1958)*Jubilees* (2002/2003) – 16'

per ensemble

**Prima esecuzione in Italia****Luca Francesconi***Zero formula II* (2019) – 20'

Concerto per chitarra elettrica ed ensemble

**Prima esecuzione assoluta**

Trasmissione radiofonica in differita su Rai Radio3

in coproduzione con



in collaborazione con



con il sostegno di

IntercettAzioni - Centro di Residenza Artistica della Lombardia  
progetto di Circuito CLAPS e Milano Musica, Teatro delle  
Moire, Zona K, Industria ScenicaCENTRO DI RESIDENZA ARTISTICA DELLA LOMBARDIA  
**INTERCETTazioni**

## Francesconi, Lindberg

L'oboe è uno strumento molto amato da Luca Francesconi, così come lo era stato per Maderna, che dedicò a questo strumento tre concerti, il primo nel 1963, il secondo nel 1968, il terzo nel 1973: "Maderna amava molto l'oboe, e adoro il suo modo di usarlo. L'oboe è uno degli strumenti più antichi, è nato insieme all'uomo e alla sua voce". Non a caso *Plot in fiction* (1986), una delle prime composizioni di Francesconi ad affermarsi nel repertorio strumentale contemporaneo, è un pezzo per oboe (e corno inglese) ed ensemble, e rappresenta anche una svolta nell'evoluzione del linguaggio musicale del compositore milanese, per la ricerca di un filo narrativo all'interno di una trama trasparente e rigorosa, capace di generare grande energia dipanandosi attraverso una "foresta di simboli quotidiani", che danno all'ascoltatore punti di riferimento inequivocabili. Cinque anni dopo vede la luce il *Secondo Concerto per oboe e ensemble*, scritto su commissione del festival olandese Nieuwe Muziek ed eseguito per la prima volta ad Amsterdam il 29 giugno 1991 dall'oboista Ernest Rombout con lo Xenakis Ensemble. Secondo le intenzioni del compositore, questo concerto comincia là dove finiva il *Terzo concerto* di Maderna, e, come faceva Maderna, tende a mettere in risalto i caratteri espressivi dell'oboe, non fa "niente di più che lasciare risuonare la voce umana su questo strumento". Pur avendo avuto meno fortuna rispetto a *Plot in fiction*, questo concerto ne sviluppa gli stessi congegni formali in maniera naturale e coinvolgente, in una struttura che combina le due anime del compositore (e due differenti concezioni del tempo musicale): quella speculativa e quella dionisiaca, legata al ritmo e all'influenza della musica etnica. L'organico, più ampio rispetto a *Plot in fiction*, comprende quattro legni, tre ottoni, quintetto d'archi, arpa, pianoforte, vibrafono, Glockenspiel, marimba e grancassa, mentre il so-

lista alterna musette (versione sopranina dell'oboe, paragonabile al clarinetto piccolo), oboe e corno inglese. La prima parte è dedicata alla musette, che, dopo una lunga introduzione fatta di sorde turbolenze, pizzicati, elementi pulsanti, sibili acuti dei legni, emerge come una lenta melopea. Questa linea, imperniata su una lunga corda di recita, è punteggiata da una trama fragile e sospesa di arpa, vibrafono, marimba, cui si aggiungono via via gli archi, e che alla fine si fa più densa e brulicante. Nella seconda parte viene alla ribalta l'oboe, con una scrittura estremamente virtuosistica, fatta di figure staccate, fulminee, proiettate nel registro acuto, su una *texture* orchestrale pulsante, che via via si articola in disegni che sembrano echeggiare quelli del solista. Alla fine entra in scena il corno inglese, con un fraseggiare malinconico e "parlante", inizialmente accompagnato solo da pianoforte, vibrafono e marimba e da brevi interiezioni del contrabbasso. Poi la linea del solista si fa più movimentata e la sua energia viene trasmessa a tutta l'orchestra, in un frenetico gioco di ribattuti, con un epilogo dai tratti fiammeggianti.

Nelle sue composizioni per strumento solista e orchestra, Francesconi si è rivolto anche alla chitarra, prima con *Concertante* (1982), poi con *A fuoco* (1995), il quarto dei suoi "Studi sulla memoria", dove l'energia del flamenco si innestava in percorsi labirintici, che sviluppano i materiali su più livelli. La chitarra, questa volta elettrica, ritorna in *Zero formula*, concerto elaborato in due diverse versioni: la prima, per chitarra e orchestra, eseguita per la prima volta a Lisbona nel settembre del 2019, la seconda, che fa il suo debutto a Milano Musica, con un organico d'ensemble che comprende quattro legni (flauto, oboe, clarinetto e fagotto), tre ottoni (corno, tromba e trombone), percussioni (due interpreti) e quattro archi (due violini, viola e contrabbasso





Luca Francesconi ad AGON, 1990.

a cinque corde). È un pezzo aggressivo, con la parte solistica che riprende molti degli stilemi e dei gesti tipici della chitarra elettrica, ma lo fa in una prospettiva "lachenmanniana", partendo da una dimensione di instabilità molecolare, rumoristica, di musica concreta strumentale. Da qui Francesconi crea una progressione, una stratificazione di materiali tra loro sfasati, generando un processo di saturazione, che porta a una sorta di *katastrophé*, e che apre un nuovo mondo sonoro. La prima parte di *Zero formula* è dunque dominata da una *texture* di tipo rumoristico, sospesa, frammentata, timbricamente molto varia, come un pulviscolo caleidoscopico, con materiali puntiformi del solista, il quale sfrutta molteplici effetti della chitarra elettrica (*chorus*, *flanger*, *vibrati* e *scoop* ottenuti con la leva), accompagnato da soffi dei fiati, lievi incursioni degli archi che si

muovono su registri estremi e punteggiature colorate delle percussioni. Poi la parte solistica si fa più veemente, con rapidi glissati, corde graffiate, *tapping*, armonici, distorsioni, su una trama orchestrale fitta e dissonante, che aggrega le molecole sonore dell'inizio in strutture più compatte, timbricamente omogenee, movimentate da raffiche di suoni ribattuti e incalzanti scale ascendenti. Dopo un grande crescendo, pieno di frizioni, la seconda parte del concerto è caratterizzata dall'alternarsi di pannelli timbrici distinti (fasce armoniche sospese, fitte trame rumoristiche, masse glissate, episodi pulsanti e percussivi) sui quali la chitarra sviluppa la sua parte più virtuosistica, come una sorta di ricapitolazione ordinata e articolata di tutto il materiale sonoro esplorato nella prima parte. Infine la sua Cadenza (*lento*), che attacca con tremolo glissato in *pianissimo*

(dolcissimo, lontano) accompagnato da scarse linee dell'ottavino, del corno e dei violini, si anima in un gioco febbrile, improvvisativo, che trascina con sé tutta l'orchestra, fino a un grande glissato discendente collettivo, che chiude il concerto su suoni "bruitistici" e impalpabili del solista.

Un compositore che ha seguito, per un certo periodo (a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta), una linea di ricerca simile a quella di Luca Francesconi è Magnus Lindberg. Nel 2000, per celebrare i 75 anni di Pierre Boulez, il compositore finlandese ha scritto un piccolo pezzo pianistico, che è stato poi integrato in un ciclo di sei miniature intitolato *Piano Jubilees*. Questo ciclo ha segnato una nuova via di ricerca per Lindberg, basata sull'esplorazione di piccole forme, capaci di costituire insieme "un'entità armoniosa": la prima miniatura introduce il materiale che viene poi esplorato da varie prospettive nelle altre cinque, con i movimenti dispari veloci, quelli pari lenti e progressivamente più lunghi, e i movimenti estremi più complessi e più sviluppati rispetto ai quattro centrali. *Piano Jubilees*, che nella sua scrittura pianistica richiama un po' le *Études* debussiane, è un lavoro molto amato da Lindberg, il quale, da valente pianista, lo ha anche spesso eseguito in concerto, e nel 2002 lo ha adattato per orchestra da camera. Così è nato *Jubilees*, per sedici strumenti, eseguito per la prima volta il 7 aprile 2003 dall'Ensemble InterContemporain. Profondo conoscitore di Ravel e delle sue trascrizioni orchestrali di brani pianistici, Lindberg ha cercato di andare oltre la semplice orchestrazione, trasformando l'originale scrittura idiomatica per

tastiera in una *texture* orchestrale altrettanto idiomatica, creando un discorso musicale fluente, pieno di sonorità accattivanti, e accentuando il carattere contrastante dei sei movimenti. Il primo è basato su una sequenza di campi armonici, esposti nelle prime 16 battute, poi ripetuti e trasformati in configurazioni sempre nuove, come episodi timbrici distinti ma fluidamente concatenati, in un percorso movimentato e irrequieto. Il secondo e il quarto sono due movimenti lenti: il carattere cupo del secondo viene impresso sin dall'inizio dal lugubre *bicinium* dei due corni; il quarto si apre con un gesto esitante di vibrafono, marimba e arpa, e prosegue poi con un incedere sospeso misterioso, con qualche bucolico arabesco dei legni e una trama sospesa che via via si raddensa e acquista slancio, fino alla solenne chiusa. Il terzo e il quinto sono movimenti rapidi: il terzo, leggero, scherzoso, puntillistico, si basa su disegni staccati e su un sapiente divisionismo timbrico; il quinto è un moto perpetuo per soli fiati, dalla scrittura appuntita e leggera. Il movimento finale di *Jubilees* è avviato da una semplice concatenazione accordale, straniente, che si proietta gradualmente verso l'acuto. A partire da una linea drammatica intonata da fagotto, trombone e archi gravi si innesca poi un processo di accumulo che sfocia in una grande armonia spettrale (*maestoso*) e quindi in un corale spoglio, ieratico, che sembra provenire da un altro mondo (archi con sordina e "flautando"), e che si spegne gradualmente in un pianissimo (*pppp*) seguito da un drastico gesto di chiusura dei fiati.

Gianluigi Mattietti

## RENATO RIVOLTA

direttore d'orchestra

Renato Rivolta ha compiuto studi classici, insieme a quelli musicali presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano, proseguendo poi con Sándor Végh per la musica da camera e con Peter Eötvös per la direzione. Giovanissimo, ha suonato in orchestra con direttori quali Claudio Abbado, Lorin Maazel, Seiji Ozawa, Riccardo Muti, Leonard Bernstein, Carlo Maria Giulini, Riccardo Chailly, prima di dedicarsi alla direzione. Ha un repertorio vasto e diversificato, che spazia dalle polifonie del XV secolo alle sperimentazioni contemporanee, passando per la grande letteratura classica e romantica. Dal 1992 al 1997 è stato Direttore dell'ensemble Nuove Sincronie di Milano; dal 1996 al 1999, direttore assistente presso l'Ensemble InterContemporain di Parigi, lavorando con Pierre Boulez e i più grandi compositori contemporanei, e dirigendo concerti in Francia e in Europa. A tutt'oggi è l'unico italiano che abbia fatto parte del prestigioso ensemble parigino. Dal 2000 al 2004 è stato Direttore ospite dell'orchestra Musica Nova di Tel Aviv, costituita da membri della Israel Philharmonic Orchestra. Nel 2000 è stato chiamato da Piero Farulli alla Scuola di musica di Fiesole a dirigere l'Orchestra Giovanile Italiana, con la quale ha tenuto numerosi concerti fino al 2016. Dal 2009 al 2011 è stato Direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Valle d'Aosta. Dal 2008 a oggi collabora con l'Ensemble e con l'Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala. Ha diretto come ospite le orchestre più prestigiose e tutti gli ensemble più importanti in Italia e in Europa. È apparso più volte come direttore nel cartellone del Festival Milano Musica. Ha registrato innumerevoli volte per la Rai e per le principali emittenti radiofoniche europee e inciso diversi CD. Ha collaborato con il Conservatorio di Parigi per masterclass e concerti. Insegna Direzione d'orchestra presso la Civica Scuola di Musica di Milano "Claudio Abbado".

## RUBEN MATTIA SANTORSA

chitarrista

Nato a Berna, è un chitarrista classico ed elettrico italiano. Ha studiato con Walter Zanetti al Conservatorio di Bologna, con Yaron Deutsch agli Internationales Ferienkurse für Neue Musik a Darmstadt e con Elena Casoli alla Hochschule der Künste di Berna, dove ha frequentato il Master come solista. La musica contemporanea rappresenta il fulcro del suo lavoro artistico. È fermamente convinto che attraverso di essa si possa veicolare un messaggio di apertura, accoglienza e rinnovamento sociale, politico e culturale sempre più necessario nella società di oggi. Ha tenuto concerti e conferenze in Europa, negli Stati Uniti e Sud America, in sedi quali la Northwestern University di Chicago, il Conservatorio di Parigi, l'Elbphilharmonie di Amburgo, il KKL di Lucerna e l'Istituto Italiano di Cultura di Vienna. Fondamentale per la sua crescita artistica è il lavoro con giovani compositori quali Giulia Lorusso e Yesid Fonseca, e con figure quali Helmut Lachenmann, Rebecca Saunders e Chaya Czernowin. Ha suonato con direttori quali Simon Rattle, Enno Poppe, Matthias Pintscher e Peter Eötvös, e con orchestre ed ensemble quali la Lucerne Festival Academy Orchestra, il Mosaik Ensemble, l'MDI Ensemble e l'ensemble Contrechamps. Nel 2019 suonerà con la Radio-Symphonieorchester Wien diretta da Marin Alsop, con la Lucerne Festival Academy Orchestra diretta da George Benjamin e, come solista, con l'Orchestra Metropolitana de Lisboa diretta da Pedro Amaral. Ha collaborato a varie incisioni, tra cui Set7 con musiche di Maurizio Pisati.

## ENSEMBLE DA CAMERA "GIORGIO BERNASCONI" DELL'ACCADEMIA TEATRO ALLA SCALA

L'Accademia Teatro alla Scala, oggi presieduta da Alexander Pereira e diretta da Luisa Vinci, è considerata fra le istituzioni più autorevoli per la formazione di tutte le figure professionali che operano nello spettacolo dal vivo, in ambito artistico, tecnico e manageriale. La proposta didattica si articola in quattro dipartimenti (Musica, Danza, Palcoscenico-Laboratori, Management) per una trentina di corsi, frequentati ogni anno da oltre

1.600 allievi. Il percorso formativo affianca alle lezioni teoriche e pratiche in aula un'intensa attività "sul campo", secondo la filosofia del *learning by doing*, attraverso concerti, spettacoli, esposizioni, produzioni operistiche, non solo sul territorio nazionale. La docenza è affidata ai migliori professionisti del Teatro alla Scala e ai più qualificati esperti del settore. L'Ensemble "Giorgio Bernasconi", che dal 2012 si avvale del coordinamento artistico di Marco Angius, è un originale progetto didattico che permette agli allievi del Corso biennale per professori d'orchestra del Dipartimento Musica di approfondire una letteratura raramente affrontata durante il periodo di formazione. L'obiettivo è quello di avvicinare gli allievi da un lato al Novecento storico, con l'esecuzione di capisaldi della letteratura moderna, e dall'altro alle ricerche musicali più interessanti e significative dei compositori di oggi. Il percorso formativo prevede la preparazione di programmi musicali sotto la guida di noti direttori specializzati in tale repertorio, con l'ausilio delle Prime Parti dell'Orchestra del Teatro alla Scala, e comprende un'intensa attività concertistica presso il Teatro alla Scala e in altre sedi prestigiose. A tutt'oggi, sotto la guida di Giorgio Bernasconi, Francesco Angelico, Marco Angius, Francesco Bossaglia, Olivier Cuendet, Georges-Elie Octors, Fabián Panisello, Renato Rivolta, Jonathan Stockhammer, Yoichi Sugiyama, Tito Ceccherini, l'Ensemble ha tenuto concerti in importanti teatri e nell'ambito di festival di richiamo, proponendo anche prime esecuzioni italiane: si è esibito, tra l'altro, a MiTo Settembre Musica, alla Biennale Musica di Venezia, a Milano Musica e alla Società del Quartetto di Milano, al Palazzo del Quirinale per i concerti Euroradio e all'Accademia Filarmonica Romana a Roma, al Teatro Ponchielli di Cremona e alle Wiener Festwochen a Vienna. Fra gli impegni recenti più significativi, *The Yellow Shark* di Frank Zappa al Festival di Stresa sotto la direzione di Kristjan Järvi, al Piccolo Teatro di Milano, all'Auditorium Parco della Musica di Roma per il Romaeuropa Festival e al Teatro Valli di Reggio Emilia nell'ambito del Festival Aperto, sotto la direzione di Peter Rundel.



Luca Francesconi e Luciano Berio, Tanglewood, 1982.

**Gallerie d'Italia - Piazza Scala**

Sala Mattioli

martedì 19 novembre 2019

ore 19

**Emanuele Torquati** pianoforte**Morton Feldman** (1926-1987)*Palais de Mari* (1986) - 25'**Luciano Berio** (1925-2003)da *Six Encores**Erdenklavier* (1969) - 2'*Wasserklavier* (1965) - 2'**Eric Satie** (1866-1925)*Danses de travers* I, II e III (1897) - 6'**Luciano Berio**da *Six Encores**Luftklavier* (1985) - 2'*Feuerklavier* (1989) - 2'**Karol Szymanowski** (1882-1937)da *Metope* op. 29*Calypso - Nausicaa* (1915) - 12'

in collaborazione con

**Gd'I**  
GALLERIE D'ITALIA  
PIAZZA SCALA  
MILANO

## Musica: respiro delle statue

In apparenza, l'immobilità della materia sembra il polo opposto della vitalità della danza. L'arte della scultura, in realtà, cattura il movimento nella luce. L'abilità dell'artista consiste proprio nell'animare la materia attraverso il dialogo tra luce e ombra nelle cavità della forma, suscitando la meraviglia negli occhi degli spettatori. In maniera analoga, la musica ha talvolta la facoltà di fingere dimensioni contrarie alla propria natura, per esempio di essere un fenomeno statico e non in divenire nel tempo. Uno dei maggiori maestri di quest'anamorfoosi del suono è stato Morton Feldman, il quale ha sperimentato in musica le scoperte fatte in pittura dai contemporanei artisti americani. Oltre a John Cage, i principali interlocutori di Feldman, infatti, sono stati i rappresentanti dell'espressionismo astratto come Mark Rothko, Franz Kline, Philip Guston, che aspiravano a rendere il *continuum* di colore ricoprendo di pittura ogni centimetro della tela. In maniera analoga, Feldman mira a spandere sui suoi lavori una superficie di suono liscia e priva di eventi, per sradicare dall'orecchio del pubblico l'attesa di un punto d'arrivo, l'ansia di una meta da raggiungere. *Palais de Mari*, dedicata a un artista italiano trapiantato a New York, Francesco Clemente, è un lavoro del 1986, quindi dell'ultima fase della produzione di Feldman. Il titolo prende spunto da una fotografia vista al Louvre dei resti di un antico palazzo orientale. La ripetizione di elementi frammentari, dalle sonorità estremamente flebili - l'intero pezzo è da suonarsi in *ppp* - crea un'impressione di staticità e di disfacimento del tempo. La musica di Feldman si muove sempre su un crinale stretto tra razionale e irrazionale, tra l'abbandono a un ascolto "verticale", privo di orizzon-

ti speculativi, e la tentazione di fissare relazioni razionali all'interno del lavoro. In quest'ambiguità si annida il fascino misterioso delle sue partiture, che si collocano negli spazi intermedi tra diverse categorie di pensiero (*Between Categories* s'intitola, non a caso, un suo importante lavoro per ensemble).

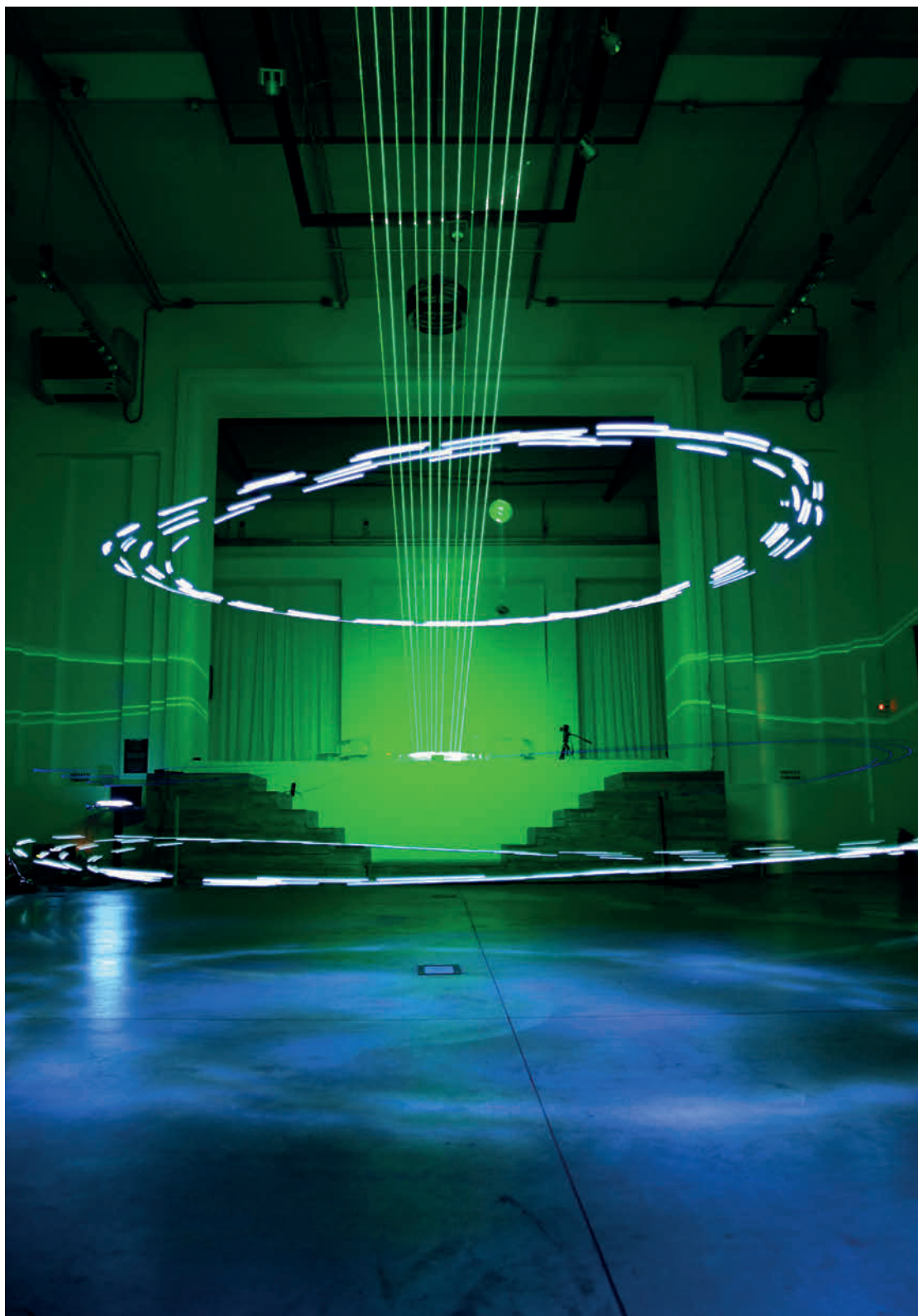
Tra il 1965 e il 1990 Luciano Berio scrive un ciclo di brevi lavori pianistici intitolato *Six encores*. Nonostante l'origine eterogenea, i *Six encores* formano un ciclo, per la sostanziale continuità della ricerca sulla scrittura pianistica. Quattro di essi includono nel titolo un riferimento alle sostanze primordiali della materia secondo Empedocle: acqua, terra, aria e fuoco (in tedesco, *Wasser, Erde, Luft e Feuer*). Berio, ovviamente, non era interessato a descrivere gli elementi in maniera pittorica, bensì a cercare una moderna *correspondence* tra musica e natura tramite una scrittura pianistica modellata sulla forma rizomatica del suo pensiero musicale. *Wasserklavier*, il più antico dei quattro, scritto nel 1965 per il suo vecchio compagno di conservatorio Antonio Ballista, indaga l'acqua come fenomeno del tempo e custode della memoria. Berio attinge da ricordi della grande letteratura pianistica, come *l'Impromptu* in fa minore dell'op. 142 di Schubert e *l'Intermezzo* in si bemolle minore dell'op. 117 di Brahms, per riformulare il materiale in una forma diafana e sfumata del tempo. Qualche anno dopo, nel 1969, Berio scrive una "pastorale", *Erdenklavier*, dedicata al critico musicale Thomas Willis, che invece esplora le risonanze del pianoforte. Il gioco degli armonici, sviluppati dall'uso del pedale, risponde in molteplici modi alla percussione sulle corde. *Luftklavier* e *Feuerklavier*, rispettivamente del

1985 e del 1989, in apparenza sembrano più vicini a un'idea di pittura musicale, ma in realtà sono soprattutto segnati 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 territori ancora inesplorati. La scrittura a fasce di *Luftklavier* sembra annullare il tempo di decadimento del suono del pianoforte, così come l'aria sembra ignorare la legge di gravità della materia. *Feuerklavier*, dedicato all'amico pianista Peter Serkin, è invece il virtuosismo della luce, che cangia continuamente e si rifrange sulla materia sonora con riflessi imprevedibili e bagliori lampeggianti.

Nel marzo del 1897 Erik Satie scrive a Parigi due brevi cicli di tre pezzi pianistici ciascuno, riuniti sotto il titolo di *Pièces froides*. "Freddi" è un'ironica allusione al gelido scantinato di Montmartre in cui Satie era ridotto a vivere per l'estrema miseria, ma potrebbe indicare, forse, il desiderio di smascherare il calore ipocrita della musica d'arte del suo tempo. Il secondo gruppo è formato da tre *Dances de travers*, che tutto sono tranne che forme di danza. Non c'è un'indicazione dinamica, né di velocità. La scrittura scorre uniforme come uno sfondo neutro, solo lievemente cangiante nella tinta armonica. Le didascalie riportano indicazioni espressive assurde come *Blanc*, *Du coin de la main*, *Être visible un moment*, *Un peu cuit*, eccetera, chiaramente polemiche verso l'ipertrofico soggettivismo della musica tardo-romantica. Uno dei grandi temi della cultura europea, prima e dopo la Grande guerra, è stato il recupero del mito nel mondo moderno. Le statue respirano, secondo la felice espressione coniata agli inizi del Novecento dal poeta Rainer Maria Rilke (*An die*

*Musik*, v. 1), e il loro respiro è la musica. Quest'ultima ha svolto il tema del mito in molteplici forme, e Karol Szymanowski è stato uno dei suoi interpreti più raffinati nell'ambito della musica strumentale. Per molti artisti del Nord, il viaggio in Italia ha significato la scoperta e la rivelazione del mondo antico. In Sicilia, a contatto con le silenziose armonie architettoniche del tempio di Selinunte, Szymanowski s'immerge nel potente mondo narrativo di Omero, e scrive nel 1915 un polittico per pianoforte incentrato su alcune figure femminili dell'*Odissea*. Il titolo, *Métopes*, mette in luce il desiderio dell'autore di trasfigurare il mito nella leggenda, eliminando qualsiasi riferimento a un naturalismo narrativo. Anche per Szymanowski, come per la poesia simbolista, il mito è un mezzo per esprimere la realtà dei sentimenti a un livello sublime, irraggiungibile dal linguaggio comune. *Calypso* e *Nausicaa* (la prima metopa è *L'isola delle sirene*) sono due volti opposti e complementari del mondo erotico femminile, la prima oscuramente seduttiva e la seconda ingenua e inesperta. Il complesso linguaggio musicale di Szymanowski dipinge questi due archetipi con una scrittura pianistica opulenta, disposta su tre pentagrammi e spinta ai limiti delle possibilità fisiche dell'esecutore. Cromatismo, bitonalità e complessità contrappuntistica avvolgono l'armonia in una sorta di nebbia, dentro la quale i riferimenti tonali si distinguono in maniera molto sfumata. L'utopia di Szymanowski è raccontare il mito sostituendo l'orchestra con il pianoforte-mondo, capace di cavare dal suo possente polmone nero ogni sfumatura del suono e ogni colore del timbro.

*Oreste Bossini*



*Arpa di Luce*  
Foto di Jacopo Manghi



## Basilica di San Celso

dal 12 ottobre al 25 ottobre 2019

### **Arpa di Luce a San Celso**

a cura di Angela Madesani

Installazione interattiva  
di Gianpietro Grossi e Pietro Pirelli  
Scultura di luce e strumento musicale  
Sviluppo software AGON

L'installazione sarà aperta al pubblico da martedì  
a domenica (ore 17-21).  
Ingresso libero

sabato 12 ottobre 2019  
ore 18.30

### **Performance inaugurale**

dell'*Arpa di Luce* a San Celso  
da un'idea di Alessio Fornasetti

*Col nettare divino, anche la gioia...*

da un frammento di Saffo

**Pietro Pirelli** arpa laser

**Alda Caiello** voce

Produzione  
AGON acustica informatica musica

in collaborazione con  
Basilica di San Celso

con il sostegno di



SIAE - CLASSICI DI OGGI  
2018/19

**SIAE** DALLA  
PARTE  
DI CHI  
CREA

## Arpa di Luce a San Celso

Installazione di Pietro Pirelli con Gianpietro Grossi, a cura di Angela Madesani

La performance di Pietro Pirelli ha luogo nella basilica di San Celso, uno spazio carico di significati, di spiritualità, di intrinseca forza architettonica.

L'artista, musicista raffinato, sperimentatore dinamico, ha deciso di creare un'opera sul e nel vuoto. Durante l'inaugurazione, con *Arpa di Luce* Pirelli trasformerà la basilica in un grande strumento musicale e la cantante Alda Caiello reciterà cantando, o suonerà anch'essa. Oggetto del loro operare è un frammento della poetessa greca arcaica Saffo (630-570 a.C.).

Qui a San Celso lo spazio è inglobato, coinvolto in una ricerca che ha al centro la luce e il tempo, che giunge agli archetipi della nostra civiltà.

Pirelli spiega: "È una grande scultura di luce, in grado di attraversare per intero ampi spazi, come ora la basilica di San Celso, ma è anche un raffinato strumento musicale che suono con una tecnica particolare. Con Gianpietro Grossi, che l'ha inventata, e con il contributo di AGON, quest'opera di luce e suono si è affinata nel corso degli anni. Le sue corde di luce laser vanno a colpire un veloce sensore fotoelettrico, che trasforma le azioni che compio sulle corde in una varietà di accadimenti musicali. Un grande pendolo può lambirne le corde, dipingendo il suono nel vuoto".

Al centro della basilica è appeso un lungo pendolo, che viene lanciato a produrre una melodia infinita grazie a un software creato da AGON, appunto. È la leggerezza del moto che provoca un suono, ipoteticamente infinito. Chi è in scena duetterà con arpa e pendolo, dando vita a uno spettacolo in cui vista e suono sono coprotagonisti.

Quello di Pirelli è un tentativo di coinvolgimento del pubblico attraverso la luce e la musica con-

temporanea, un'operazione di socializzazione, che va ben oltre i limiti di un'arte che per troppo tempo è stata riassunta con la facile formula di arte pubblica.

La scelta dell'utilizzo della poesia di Saffo, e in particolare del frammento che recita:

Togli dal capo le tue sacre bende,  
e dolcemente nelle coppe d'oro,  
versa, Cipri, col nettare divino,  
anche la gioia

nasce dal sodalizio dell'artista con il vinificatore Alessio Fornasetti, che ha utilizzato un passo della poetessa di Mitilene per l'etichetta del suo vino.

Come ha affermato il musicologo Guido Barbieri: "Questa poesia è una specie di *hortus conclusus*, un viaggio in un giardino immaginario, riservato e magico, in cui ci sono tutti gli elementi, i profumi, i sapori, la bellezza delle piante, delle foglie; e conclude poi con il nettare divino, come una sorta di coronamento di questa visita in questo luogo straordinario".

Durante la serata inaugurale, Alda Caiello interpreterà il frammento in greco antico, anche azionando il pendolo sospeso nel vuoto, in un gioco musicale con Pirelli.

L'"arpa laser" vanta decine di installazioni in molte occasioni: in contesti musicali quali la Biennale Musica Venezia o accanto a un'orchestra barocca nell'opera *Japan Orfeo*, in Giappone, come pure in differenti situazioni quali spazi post-industriali, centri di ricerca scientifica, musei, in forma di scenografia teatrale. All'aperto, i suoi raggi



Foto di Jacopo Manghi

di luce hanno trasformato in arpa un ponte o si sono insinuati in luoghi selvatici fra rami e rocce. In seguito, nella basilica rimarrà l'installazione dell'arpa, scultura di luce e strumento musicale al tempo stesso. I visitatori potranno interagire con essa, lanciando il pendolo e contemplandone l'effetto musicale e visivo, "armonia delle sfere" in cui pare di poter leggere le complesse leggi matematiche del cosmo. I raggi appaiono da dietro l'altare, in una dimensione che si colloca tra la laicità dell'artista, e la santità del luogo. La luce purissima, generando suono, quasi diventa materia, in una dimensione in cui lo spettatore è libero di trovare rimandi di qualsivoglia natura.

Il performer suona rivolto verso l'alto, la musica pare arrivare da una sfera celeste. È un'elevazione. Del resto, il divino è luce. Anche il pendolo può offrire una lettura allegorica, metaforica. L'oscillazione sta alla base del ritmo e del suono, ma è anche l'oscillazione del pensiero, della conoscenza, in un tempo come il nostro per certi versi superficiale e approssimativo.

In *Arpa di Luce* pare di poter cogliere un richiamo al momento iniziale del tutto, *l'ápeiron*, con un chiaro riferimento all'aspetto dionisiaco della musica, in cui la dimensione performativa e dunque partecipativa ha un ruolo portante.

*Angela Madesani*

con la collaborazione di *Camilla Coppola*



Michele Tadini e Giacomo Manzoni ad AGON, 1995.  
Foto di Giulio Bernardi

**Teatro Franco Parenti**

Sala Grande

lunedì 25 novembre 2019  
ore 20.30

**Pietro Pirelli, *Arpa di Luce*,  
installazione sonora****Francesco Dillon** violoncello**Pietro Pirelli** percussioni**Raffaele Marsicano** trombone**Massimo Marchi** regia del suono**Michele Tadini** regia del suono**Michele Tadini** <sup>(1964)</sup>*Endecasillabo* (2019) – 15'

per Arpa di Luce ed elettronica

Commissione AGON e Milano Musica

**Prima esecuzione assoluta****Giacomo Manzoni** <sup>(1932)</sup>*Quanto oscura selva trovai*

su testi di Dante (1995) – 20'

versione per trombone, processori elettronici  
e nastri magnetici**Luca Francesconi** <sup>(1956)</sup>*Animus* (1995/96) – 15'

per trombone e live electronics

*Animus IIb* (2018) – 14'

per violoncello e computer

**Prima esecuzione in Italia****Alessandro Perini** <sup>(1983)</sup>*Novità* (2019) – 13'

Commissione AGON

**Prima esecuzione assoluta****Silvia Borzelli** <sup>(1978)</sup>*verso amnesia* (2010) – 10'

per violoncello e live electronics

**Prima esecuzione in Italia**

in coproduzione con



con il sostegno di



in collaborazione con



## Manzoni, Francesconi, Tadini, Perini, Borzelli

Nel 1995, su commissione dell'IRCAM, Luca Francesconi compose *Animus*, un pezzo per trombone ed elettronica dedicato a Benny Sluchin, che lo eseguì per la prima volta all'IRCAM nel giugno dello stesso anno. Questo pezzo, che ha come emblematico sottotitolo *A brainstorm*, si ispira alle pulsioni dell'*animus*, essenza insieme fisica e impalpabile, materia del corpo e dei sogni, cioè "ciò che possiamo immaginare come di più umano. [...] *Animus* infatti significa 'anima', nel senso dello spirito, dell'umorismo, del carattere; ma simboleggia anche il respiro vitale, il respiro, la pulsazione stessa della vita". Francesconi racchiude questa pulsione vitale in una precisa drammaturgia, pensata quasi come un racconto in musica, una storia che si svolge tra un animale (il trombonista) e un pezzo di metallo (il trombone), due corpi sonanti e respiranti, un racconto che si dipana gradualmente dal "naturale" al "culturale", e che usa l'elettronica come una sorta di zoom per esaminare e ingrandire la materia sonora di questi due personaggi. Questo rapporto fisico, gestuale, si concentra all'inizio sul respiro, come la più elementare delle scansioni temporali, con lunghi respiri del trombonista, amplificati dall'elettronica come grande ondate, poi articolati e ritmati, anche con la presenza della voce dentro lo strumento. Poi, gradualmente, si genera un fitto contrappunto tra strumento, voce, movimenti della sordina, con frammenti di melodia, contrasti estremi di registro, figure ribattute, echi elettronici, giochi di coulisse, che fanno ribollire la materia sonora, la rendono ruvida, minacciosa, a tratti nervosa e puntillistica. Questa formalizzazione (che corrisponde al passaggio dal naturale al culturale, oppure dall'oralità alla scrittura) diventa così soffocante che finisce, nella quarta e ultima sezione del pezzo, per "inibire la respirazione stessa": il respiro non esiste più e l'interprete usa la respirazione continua in uno

strumento che diventa un "polmone metallico" e genera una grande bolla sonora, partendo da un lungo ribattuto ("continuo, regolare e ossessivo, senza accenti") che inizia in *pianissimo*, si ispessisce, circondato da aloni armonici e sibili metallici, e poi si deforma fino a scomparire.

Il trombone è protagonista anche in *Quanto oscura selva trovai* di Giacomo Manzoni, con un ruolo altrettanto teatrale, ma anche chiaramente ancorato alla tradizionale associazione di questo strumento con il mondo dell'oltretomba. Si tratta di una versione da concerto ricavata dalle musiche di scena che Manzoni aveva composto per la *Commedia dell'Inferno* di Edoardo Sanguineti, messa in scena da Federico Tiezzi a Ravenna nel luglio 1995. Nel suo graffiante testo teatrale, concepito come un "travestimento dantesco", Sanguineti inanella una sequenza di monologhi e dialoghi tra personaggi chiave della *Commedia*: un collage di segmenti testuali, dove i versi di Dante si alternano con innesti di autori che hanno ispirato Dante o sono stati ispirati dal suo capolavoro (da Chrétien de Troyes ad Andrea Cappellano, da Boccaccio a Ezra Pound), passando dall'italiano dantesco al latino, dal francese antico all'inglese, in un intreccio magmatico, abrasivo, straniente, dal forte impatto sia linguistico sia sonoro. In *Quanto oscura selva trovai*, per trombone, coro da camera (registrato) ed elettronica, Manzoni ricombina alcuni dei testi originali, che vengono intonati in dense fasce polifoniche, ma anche recitati, mormorati, sussurrati o gridati, scomposti in sillabe, filtrati in sequenze vocaliche, stratificati in strutture polilinguistiche. La parte corale, sottoposta a diversi livelli di elaborazione elettronica, è poi punteggiata dagli interventi del trombone, che contribuisce a creare la dimensione espressiva di un grande recitativo drammatico. La parte del trombone, a tratti molto virtuosistica, utilizza sordine diverse, si muove con disegni

precipitati che introducono il coro parlato-gridato su frammenti di Ezra Pound (“They have brought whores for Eleusis”, dal Canto XLV, *With usura*), ricorre alla respirazione circolare prima del frammento di Andrea Cappellano (“Amor est passio quaedam innata procedens ex visione formae alterius sexus”, dal *De Amore*), sottolinea con frasi rapide e nervose il rissoso dialogo tra Mastro Adamo, “falsario di monete”, condannato all'idropisia, e il greco Sinone, “falsario di parola”, che ingannò i troiani con lo stratagemma del cavallo di legno, condannato a bruciare per la febbre (dal canto XXX dell'Inferno).

Proprio da quella *Commedia dell'Inferno* musicata da Manzoni e messa in scena da Tiezzi è nata la prima scintilla di *Endecasillabo*, il nuovo lavoro di Michele Tadini (che è stato anche allievo di Manzoni) per arpa di luce ed elettronica: “Quello spettacolo fu per me un'esperienza folgorante, con la lingua dantesca che stordiva per la sua forza e la sua bellezza”. Il compositore milanese ricorda come fu suo padre, il pittore e scrittore Emilio Tadini, a fargli scoprire la poesia di Dante e la “metrica straordinaria” dell'endecasillabo. E quando il compositore ha cominciato a pensare a un pezzo per arpa di luce, uno strumento con undici corde virtuali, l'idea dell'endecasillabo è tornata prepotentemente alla ribalta, suggerendogli di creare endecasillabi sonori in forma di arpeggi. Inventata da Gianpietro Grossi e sviluppata dal performer, musicista e artista visivo Pietro Pirelli, l'arpa di luce è costituita da undici raggi paralleli di luce laser che raggiungono altrettante fotocellule a una distanza massima di trenta metri. Gli impulsi generati dall'interruzione dei raggi, con il gesto della mano che tocca le corde o con gli oggetti che le attraversano vengono elaborati da un software e trasformati in elementi timbrici e ritmici. Per *Endecasillabo*, Tadini ha creato un nuovo sistema di generazione sonora e

controllo delle undici corde, associando al suono dell'arpa cinquantacinque suoni campionati da un *gayageum* (strumento tradizionale coreano suonato da Saeyoung Kim), che arricchiscono la tavolozza timbrica dell'arpa di luce, integrandosi con accordi microtonali di origine spettrale, e con alcuni endecasillabi danteschi, recitati e trasfigurati attraverso un *vocoder* digitale.

Dopo *Animus*, Francesconi ha proseguito la serie di esplorazioni sonore con tecniche digitali su strumenti solisti: nel 2007 ha composto per Garth Knox *Animus II*, per viola ed elettronica, sviluppando un frammento della viola tratto dal *Quartetto n. 3*; nel 2018 ne ha realizzata anche una versione per violoncello, *Animus II b*, scritta per Francesco Dillon, che mette in gioco un materiale molto ricco e differenziato, con diverse modalità esecutive (*tapping*, *flautato*, *spiccato*) in una trama che diventa sempre più articolata, virtuosistica e frenetica, con gesti capaci di accendere scintille, “particelle di luce”, su un materiale “usurato e saturo”. Anche i materiali più pacati e di carattere melodico si trasformano gradualmente in sequenze movimentate, con disegni che dialogano con l'elettronica, che assumono la fluidità ritmica di un'improvvisazione, che accelerano restringendosi intorno a poche note e trasformandosi in elettrizzanti pulsazioni, diventano brevi figure oscillanti (“come un lamento”) e alla fine si raddensano, come in una grande ricapitolazione dal carattere drammatico.

Per Dillon è stato composto anche il nuovo lavoro di Alessandro Perini. Il giovane compositore di Cantù ha studiato a Malmö con Francesconi, e da questi ha ereditato una profonda coscienza dell'armonia come struttura portante delle forme musicali. Questa sensibilità si coniuga, nel lavoro di Perini, con un'attitudine radicalmente sperimentale; alcuni suoi lavori incorporano lo spazio come parte integrante della composizio-



Francesco Dillon e Luca Francesconi, in occasione del concerto dell'Orchestra I Pomeriggi Musicali al Teatro Dal Verme, nel contesto del Festival Milano Musica Helmut Lachenmann, 2011.  
Foto di Vico Chamla



ne, mirano a creare un ibrido tra l'elemento naturale, l'oggetto architettonico e lo strumento musicale. Perini lavora anche come *sound artist*, realizzando installazioni, anche interattive, con luci, video, e multimedia. Queste esperienze sono sfociate nell'idea di "suono tattile", che è diventato il cuore dei suoi interessi di compositore, attraverso la progettazione di nuovi dispositivi che ridefiniscono la pratica del *live electronics* (guanti acustici; altoparlanti contatto, capaci di indurre vibrazioni su altre superfici; microfoni a contatto, usati come "microscopi sonori"). Questo approccio ha cambiato il suo rapporto con la composizione: "All'inizio comporre era per me una specie di attività da laboratorio, molto astratta, e anche sofferta, senza contatto con gli strumentisti. Tutto è cambiato quando sono stato a Darmstadt nel 2014. Ero arrivato con un pezzo per contrabbasso ed elettronica molto studiato. Lo abbiamo provato per dieci giorni, ma non funzionava. Poi, in una serata, lavorando insieme a un contrabbassista sullo strumento, ho scritto un nuovo pezzo, *Perturbance*, che ha avuto grande successo e che è tuttora spesso eseguito". *Perturbance* usa uno speaker tattile, attaccato al contrabbasso, che fa vibrare lo strumento e le sue corde, trasformando le azioni del performer che tocca le corde in una sorta di elemento perturbante. Quest'idea del "perturbante" freudiano, della macchina (o della bambola meccanica) che prende vita, che sembra reagire con una propria volontà, è alla base anche del suo nuovo pezzo per violoncello ed elettronica, insieme ad altre idee maturate in precedenti lavori per archi come *Steel String Quartet* (2017), dove le corde suonate reggono altalene sulle quali sono seduti gli strumentisti, o *On that day my left ear became a frog* (2018), dove l'archetto del violino ha agli estremi due microfoni a contatto, che ne amplificano il suono e il movimento lineare. Nel nuovo

pezzo, il violoncello è usato come un'interfaccia tra l'interprete e un sintetizzatore, e le sue corde sono veri e propri conduttori di elettricità, parte di un più complesso circuito che produce suoni. L'uso del *live electronics* applicato al violoncello appare molto più tradizionale in *verso amnesia* (2010) di Silvia Borzelli, che però appartiene a una fase creativa ormai superata dalla compositrice romana (anche lei allieva di Francesconi all'Accademia di Malmö). Interessata ai meccanismi della percezione, la Borzelli ha lavorato a lungo sul concetto di amnesia e sul processo di trasformazione e ricodificazione della memoria, scrivendo tra il 2009 e il 2012 cinque pezzi per diversi organici (*amnesia cycle*), ciascuno dei quali ruota attorno alla problematica ricostruzione di qualcosa che è stato dimenticato. Il secondo pezzo di questo ciclo, *verso amnesia*, gioca su tre diversi significati della parola "verso": come direzione del moto, come sinonimo di contrario, di opposto, ma anche come unità metrica della poesia, intorno all'idea di un "verso melodico" concentrato. La forma, simile a quella degli altri pezzi dello stesso ciclo, prende avvio da un breve frammento ("sopravvissuto") molto caratterizzato, facilmente riconoscibile dal punto di vista timbrico, ritmico e armonico: un violento pizzicato alla Bartók seguito da un lieve effetto tamburellato e da un bicordo tenuto, fortemente riverberato. A ogni ripetizione, questo frammento diventa più lungo, si trasforma attraverso gesti violenti, pulsazioni sorde, risonanze misteriose, accentuate dai *delays* e dai riverberi del *live electronics*. Dal bicordo si generano via via profili intervallari, quasi frammenti di canto, sempre ancorati a precise corde di recita; questi processi di trasformazione culminano alla fine in strutture ripetitive e ipnotiche (come "incantesimi meccanici"), avvolte in grandi aloni armonici, che sembrano gravidi di reminiscenze.

Gianluigi Mattietti

System 1 of the musical score. It features four staves: Voice, Trbn. (Trumpets), and Sord. (Sordani). The Voice staff contains vocal lines with lyrics: T K K T K T K, T K, FT, T FT T K T, FT. The Trbn. staff shows rhythmic patterns with slurs of 10 and 5. The Sord. staff includes dynamic markings *pp* and *ffff*.

System 2 of the musical score. It features four staves: Voice, Trbn., and Sord. The Voice staff contains vocal lines with lyrics: TK, FTFTT, TKT. The Trbn. staff shows rhythmic patterns with slurs of 5. The Sord. staff includes dynamic markings *ffff* and *pp*.

System 3 of the musical score. It features four staves: Voice, Trbn., and Sord. The Voice staff contains vocal lines with lyrics: TKT, PT, T, K, T. The Trbn. staff shows rhythmic patterns with slurs of 5. The Sord. staff includes dynamic markings *ffff* and *pp*.

System 4 of the musical score. It features four staves: Voice, Trbn., and Sord. The Voice staff contains vocal lines with lyrics: F, TKT, TK. The Trbn. staff shows rhythmic patterns with slurs of 5. The Sord. staff includes dynamic markings *pp* and *ffff*.

138717

## Giacomo Manzoni

### *Quanto oscura selva trovai*

su testi di Dante, Sanguineti, Pound e altri

Corsivo: coro parlato, mormorato, gridato e sim.,  
senza articolazione ritmica, ovvero elaborato su CD

Per me si va nella città dolente  
per me si va nell'eterno dolore  
per me si va tra la perduta gente  
papé Satan papé Satan aleppe

*Per lontiam autor potest intelligere lyncem, per quam  
figurat luxuriam. Luxuria consistit in pelle, quia in  
apparentia pulchritudinis exterioris.*

*Potes etiam per lontiam intelligere pantheram: nam  
panthera suo halitu odorifero attrahit ad se alia  
animalia cum vult pasci, et illa, quae eligit, sibi vorat:  
ita et foemina, sicut et magnes ferrum, attrahit ad se  
homines, et quos sibi eligit, consumit.*

*Per leonem figurat superbiam; nam leo rugito suo  
cetera animalia terret et obstupefacit.*

*Hic autor describit tertiam feram, scilicet lupam, idest  
avaritiam, quam ultimo ponit, quia cum, adveniente  
senectute, cetera vitia senescant, sola avaritia  
iuvenescit. Et merito figurat avaritiam per lupam, quae  
est animal vorax et rapax, et cuius ventris ingluvies  
est insatiabilis.*

\*

Ultima regna canam fluvido contermina mundo,  
spiritibus que lata patent, que premia solvunt.  
Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.

*Came not: contra naturam:  
they have brought whores for Eleusis:  
corpses are set to banquet,*

\*

Alberigo...

\*

Amor est passio quaedam innata procedens ex visione  
formae alterius sexus

\*

Per me si va nella città dolente  
per me si va nell'eterno dolore  
per me si va tra la perduta gente  
papé Satan papé Satan aleppe

\*

*mezzo dir era nel dí ch'io è nostra  
del poco che la selva era e pensier  
selva diritta dirò quanto oscura  
vita trovai è cose ch'io v'ho e sta  
qual che ritrovai è che nel ben ma aspra  
trattar dura smarrita da una per l'altre forte scorte rinnova  
cammin selvaggia vi più paura  
a tanto per via che dal amara morte de cosa mi...*

\*

ADAMO - Ancor che mi sia tolto  
lo muover, per le membra che son gravi,  
ho io il braccio a tal mestiere sciolto -  
SINONE - quando tu andavi al fuoco, non  
l'avei tu così presto,  
ma sí e più l'avei quando conivi -

ADAMO - tu dí ver, di questo:  
ma tu non fosti sí ver testimonio,  
là ove del ver fosti a Troia richiesto -  
SINONE - s'io dissi falso, e tu falsasti il conio:  
e son qui per un fallo,  
e tu per piú ch'alcun altro demonio -

ADAMO - ricorditi, spergiuro, del cavallo,  
e siéti reo che tutto il mondo sallo -

SINONE - e te sia rea la sete, onde ti criepa  
la lingua, e l'acqua marcia  
che il ventre, innanzi alli occhi, sí t'assiepa

ADAMO - così si squarcia  
la bocca tua, per tuo mal, come suole:  
ché s'io ho sete e omor mi rinfarcia,  
tu hai l'arsura e il capo che ti duole,  
e per leccar lo specchio di Narcisso,  
non avresti a invitar molte parole.

## FRANCESCO DILLON

violoncellista

Nato a Torino, si diploma sotto la guida di Andrea Nannoni a Firenze, perfezionandosi con Anner Bijlsma, Mario Brunello, David Geringas e Mstislav Rostropovich e studiando composizione con Salvatore Sciarrino. Nel 1993 è tra i fondatori del Quartetto Prometeo. Nel corso della sua brillante carriera internazionale come solista si è esibito nelle sedi più importanti del mondo, collaborando con direttori d'orchestra quali Giuseppe Sinopoli, Susanna Mälkki, Luciano Berio, Peter Rundel, Johannes Kalitzke. È inoltre membro stabile dell'ensemble Alter Ego, con il quale viene regolarmente invitato nei maggiori festival di musica contemporanea in tutto il mondo. La sua passione per la musica da camera lo ha portato a esibirsi con interpreti quali Irvine Arditti, Mario Brunello, Giuliano Carmignola, Piero Farulli, Veronika Hagen, Alexander Lonquich, Jean-Guihen Queyras. Coltiva un profondo interesse per la musica contemporanea, che lo ha portato a costruire solide collaborazioni con i maggiori compositori del nostro tempo, tra i quali Gavin Bryars, Ivan Fedele, Francesco Filidei, Luca Francesconi, Stefano Gervasoni, Philip Glass, Vinko Globokar, Sofija Gubajdulina, Toshio Hosokawa, Giya Kancheli, Alexander Knäfel, Helmut Lachenmann, David Lang, Arvo Pärt, Steve Reich, Terry Riley, Fausto Romitelli, Kaija Saariaho, Salvatore Sciarrino, e con musicisti sperimentali di culto come Matmos, Pan Sonic, William Basinsky e John Zorn.

All'attività concertistica affianca anche esperienze didattiche in istituzioni prestigiose quali il Royal College di Londra o l'Accademia Chigiana di Siena. Dal 2010 è direttore artistico del Festival di musica contemporanea "Music@villaromana" di Firenze e dal 2019 riveste lo stesso incarico presso il Festival Castelcello a Castel Fontana (Brunnenburg) presso Tirolo, in Alto Adige.

## PIETRO PIRELLI

artista e performer

Artista eclettico, che non si può circoscrivere in un ambito definito. Musicista, creatore di installazioni, performer, negli ultimi anni ha allestito anche mostre personali, dove espone le sue *Idrofanie*, istantanee fotografiche generate facendo vibrare l'acqua. Ha composto musica di scena, musica elettroacustica e concreta. Di formazione percussionista e compositore, ha svolto ricerche sul suono di vari elementi, anche naturali. Ha esplorato a fondo la voce della pietra, portando in scena le sculture sonore di Pinuccio Sciola. Nel corso degli anni ha maturato un interesse per lo spazio come fonte primaria di ispirazione, sviluppando installazioni in ambienti naturali e spazi architettonici di varie dimensioni. In alcune occasioni ha esplorato l'interazione con il pubblico, in forma assai originale. Nell'ultimo decennio ha incluso la luce, suonandola, nelle sue performance-installazioni. Artista assolutamente originale, è chiamato in tutto il mondo a proporre le sue opere in contesti spesso inconsueti per l'arte contemporanea, tra cui la piazza di Nazareth, le strade di Mumbai, i templi della Corea e del Giappone. È tra i fondatori del centro di ricerca musicale AGON di Milano.

## RAFFAELE MARSICANO

trombonista

Diplomato in trombone, strumentazione per banda e composizione presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano, la sua duplice natura di trombonista e compositore lo ha portato negli anni a creare un progetto in cui le sue diverse anime artistiche coesistono simultaneamente su più livelli: il progetto *Pensare, Classificare, Comporre*, che si avvale della collaborazione dei Conservatori di Milano e Firenze e dell'Orpheus Institute di Gand. È stato invitato a presentare il suo lavoro in diversi convegni internazionali, tra cui l'AEC European Platform for Artistic Research in Music (EPARM) del 2018 a Porto (il cui tema era "Play! A Common Ground for Artistic Research and Teaching the Arts"), la prima International Conference on Artistic Research in Performance del Royal Northern College of Music a Manchester, sempre nel 2018 (dove è stato anche ospite per due settimane come stagista), gli Incontri di ricerca del Conservatorio di Milano (sul progetto "Nuova didattica degli ottenni"). Ha collaborato con MDI Ensemble, con Divertimento Ensemble e con m2c, l'Istituto di Musica Moderna e Contemporanea del Conservatorio di Milano. Si è esibito da solista in vari festival di musica contemporanea, tra cui l'EMUfest di Roma e gli Internationales Ferienkurse für Neue Musik a Darmstadt, dove ha anche seguito i corsi di composizione (2016) e di trombone (2018), confrontandosi con musicisti quali Mike Svoboda, Marco Blaauw (dell'ensemble Musikfabrik), Georges Aperghis e Brian Ferneyhough. Ha frequentato masterclass di composizione tenute da Mauro Lanza, Cristian Morales, Marco Stroppa, Pierluigi Billone, Yan Maresz, Philippe Leroux, José Manuel López López, Fabien Lévy.

## AGON acustica informatica musica

Milano, Teatro alla Scala, maggio 1990: con la produzione delle parti di musica elettronica, regia sonora e spazializzazione del suono dell'opera *Blimunda* di Azio Corghi si affaccia sulla scena della produzione artistica contemporanea una nuova realtà, AGON, centro di produzione, ricerca e sperimentazione che diventa rapidamente un punto di riferimento nell'ambito delle nuove tecnologie elettroniche e informatiche applicate alla musica e all'arte. Fondato nel gennaio 1990 da Luca Francesconi con Azio Corghi, Pietro Pirelli, Mimma Guastoni, Mauro Bonifacio, Mario Pascucci, e Hubert Westkemper, in quasi trent'anni di vita l'attività del centro si è ampliata su più fronti: produzione musicale, produzione di progetti multimediali e multidisciplinari, programmazione di festival, sviluppo e ricerca applicata, formazione, documentazione, pubblicazioni.

*Il suono della guerra dei suoni*, in collaborazione con Castagna & Ravelli, realizzato per le celebrazioni del centenario del Futurismo su commissione dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Milano, vincitore del Best Event Award 2009 per il miglior evento pubblico, selezionato per il Compasso d'Oro 2011, è un ottimo esempio della qualità dei progetti e delle produzioni di AGON, che in questi decenni di attività ha investito la propria professionalità nella più ampia gamma di interventi artistici. Si va da sedici radiofilm per Rai Radio3 (1994), lavori di teatro musicale espressamente pensati per il mezzo radiofonico, ai Festival Regola Gioco con i cicli di lezioni-concerto (1998), per introdurre il pubblico nello spettacolo della manipolazione e trasformazione dei suoni; da *Anima di luce* (1999), opera musicale con luci del compositore Michele Tadini realizzata per la rassegna dell'ENEL "Luce sull'economia", alle produzioni delle colonne sonore dei film di Ermanno Olmi con la musica di Fabio Vacchi, *Il mestiere delle armi* (2000), *Cantando dietro i paraventi* (2003) e *Centochiodi* (2006); da *Schegge - Exit Trailers*

(2002), undici produzioni sperimentali diversissime (dal concerto per laptop a un teatrino digitale per bambini), a *Vertical & Circular* (2005), performance musicale di Pietro Pirelli creata per Domus ed eseguita alla Torre 4 dello stadio di San Siro da una ventina di percussionisti.

Sono solo pochi esempi attinti da un curriculum di oltre trecento produzioni e progetti che AGON ha ideato, prodotto e realizzato in Italia ma anche all'estero, dove ha collaborato con istituzioni prestigiose come il Living Theatre di New York, l'IRCAM di Parigi, lo STEIM di Amsterdam, il Conservatoire de Strasbourg, l'Electronic Music Stockholm.

Nel 2009-2010 AGON ha ospitato e prodotto tre cantieri creativi: *Magà*, progetto multiculturale del compositore israeliano Yuval Avital; *Audioscan Milano*, mappa sonora della città e installazione-performance ideata da Giorgio San Cristoforo, che è stata scelta dal Comune di Milano come sonorizzazione del padiglione di Milano all'EXPO 2010 di Shanghai; *About the Head*, concerto in 3D del collettivo Crackerjack. Nel 2012 è la volta di *Turing, A staged case history* di Maria Elisabetta Marelli, un importante evento performativo-multimediale sulla figura di Alan Turing, nel centenario della nascita, in cartellone al Piccolo Teatro di Milano nella stagione 2012-2013. La *case history* dello spettacolo è stata presentata nell'aprile 2014 in forma di *lecture* al Symposium on the Future of Art and Computing nel contesto del convegno per il cinquantenario della Society for Artificial Intelligence and Simulation of Behaviour (AISB) alla Goldsmiths University di Londra.

Nel 2015, l'anno dell'EXPO, si ripete l'unione con lo studio Castagna & Ravelli per *L'età d'oro di Milano: XV sec. (The Golden Age of Milan: XV cent.)*, una nuova grande installazione audio-video su tutta la facciata di Palazzo Reale, visibile nei mesi di maggio e giugno, in contemporanea con la mostra dedicata all'arte a Milano nel periodo dei Visconti e de-

gli Sforza. Le musiche originali sono di Pietro Pirelli, Roberto Andreoni, Giorgio San Cristoforo e Antonello Raggi.

Sempre nel 2015 AGON produce per il Festival Transart una nuova opera multimediale, *Duello*, basata sulla finalissima del campionato mondiale di scacchi a Merano nel 1981, con musiche di Michele Tadini, video di Angelisa Scalera e Federico Campana, con Massimo Marchi, Roberto Dani alla scacchiera, pianoforte e percussioni, Paolo Casiraghi al clarinetto basso e Caterina Cantoni al violoncello.

Nel 2016 AGON inaugura il progetto *A voce alta* e le residenze degli ensemble Matita e Reihe Laptop Ensemble. Matita è un quintetto composto da piano elettrico e quattro disegnatori ritmici. Il disegno viene effettuato su un tavolo microfonato, che amplifica il suono di matite, penne, pennarelli. L'atto di disegnare si trasforma quindi in un gesto ritmico visivo e sonoro. Il Reihe Laptop Ensemble, interamente dedicato alla musica con la tecnologia, è diretto da Giorgio San Cristoforo. La residenza artistica sviluppa il tema dell'interazione gestuale tra computer ed esecutore, e si propone di costituire uno specifico repertorio per questo nuovo particolare organico strumentale e nuove modalità di esecuzione dello strumento computer. Gli appuntamenti di *A voce alta* sono una serie di "provocazioni" di alto profilo condotte dal compositore Francesco Paradiso: letture, immagini, ascolti, itinerari nel multiforme flusso ininterrotto del musicale-sonoro nella cornice della Libreria dello Spettacolo di Milano.

Nel 2017 si inaugurano gli AGON Action Lab, progetto di workshop e concerti ideato da Michele Tadini. Nel settembre 2017 ha avuto luogo la prima esecuzione assoluta della nuova produzione di AGON al Festival delle Nazioni: "...e immediatamente diventando sapiente" per voce recitante, soprano, flauti e live electronics di Francesco Paradiso su testo di Guido Barbieri, ispirato alle visioni di Hildegard von Bingen.

# musica

19 sept

Strasbourg

— 6 oct 2018



# Catalogo delle opere di Luca Francesconi

## Teatro musicale

### Scene

opera in due atti  
1985

**TESTO** Umberto Fiori

**UNPERFORMED**

**DURATA** 120'

### In ostaggio

opera da camera per quartetto  
d'archi, soprano, attore  
ed elettronica  
1989

**TESTO** Umberto Fiori

**COMMISSIONE** Festival Musica '900, Trento

**PRIMA RAPPRESENTAZIONE**  
Trento, 1989

**ATTORE** Paolo Bessegato

**SOPRANO** Sabina Macculi

**DURATA** 34'

### Striaz

video-opera per 4 cori femminili  
ed elettronica  
1996

**COMMISSIONE** Mittelfest

**PRIMA ESECUZIONE**  
Mittelfest, Cividale del Friuli, luglio 1997

**DURATA** 180'

### Ballata

opera in due atti  
1996-1999

**LIBRETTO DI** Umberto Fiori  
da *The Rime of the Ancient Mariner*  
di Coleridge

**COMMISSIONE** Théâtre de La Monnaie

**PRIMA RAPPRESENTAZIONE**  
Bruxelles, La Monnaie, 29 ottobre 2002

Orchestra Sinfonica e Coro Théâtre de La  
Monnaie, Marco Beasley (Vecchio Marinaio)

**DIRETTORE** Kazushi Ono

**REGIA** Achim Freyer

**ELETRONICA** IRCAM

**DURATA**

ATTO I 70'

ATTO II 72'

### La vida es sueño

di Calderón de La Barca  
musiche di scena di Luca Francesconi  
2000

**COMMISSIONE** Piccolo Teatro di Milano

**PRODUZIONE** Piccolo Teatro di Milano

**PRIMA RAPPRESENTAZIONE**  
Milano, Teatro Strehler, 21 gennaio 2000

**REGIA** Luca Ronconi

**DURATA** 180'

### Buffa opera

su un testo originale  
di Stefano Benni  
2002

**PRIMA RAPPRESENTAZIONE**  
Milano, Teatro Strehler, 15 maggio 2002  
Buffa Orchestra

Ensemble Vocale Kammerton

**VOCE RECITANTE** Antonio Albanese

**DIRETTORE** Luca Francesconi

**COSTUMI E SCENE** Elisabetta Gabbioneta

**DURATA** 1h 30' ca.

### Gesualdo Considered as a Murderer

opera for the Concert Hall  
2004

**LIBRETTO DI** Vittorio Sermonti

**PRIMA RAPPRESENTAZIONE**  
Amsterdam, Docklands, ZaterdagMatinee,  
5 giugno 2004

Alda Caiello (Silvia), Davide Damiani  
(Carlo Gesualdo), Eberhard Francesco  
Lorenz ('O prevete), Nederlands Blazers  
Ensemble, Hilliard Ensemble

**DIRETTORE** Etienne Siebens

**REGIA** Giorgio Barberio Corsetti

**DURATA** 70'

### Quartett

opera in dodici scene e un epilogo  
2010

**LIBRETTO DI** Luca Francesconi  
dall'omonima *pièce* teatrale di Heiner  
Müller, liberamente tratta da *Les liaisons  
dangereuses* di Pierre-Ambroise-François  
Choderlos de Laclos

**COMMISSIONE** Fondazione Teatro alla Scala  
in coproduzione con Wiener Festwochen  
e in collaborazione con IRCAM Paris

**PRIMA RAPPRESENTAZIONE**  
Milano, Teatro alla Scala, 26 aprile 2011  
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala,  
Allison Cook (Marquise de Merteuil),  
Robin Adams (Vicomte de Valmont)

**DIRETTORE** Susanna Mälkki

**REGIA** Alex Ollé

**DURATA** 85'

### Terra

oratorio scenico per soli,  
coro e orchestra  
2011

**TESTO** Valeria Parrella

**COMMISSIONE** Fondazione Teatro di San Carlo

**PRIMA ESECUZIONE**  
Napoli, Teatro di San Carlo,  
30 settembre 2011

Orchestra e Coro del Teatro di San Carlo

**DIRETTORE** Jonathan Webb

**DURATA** 60'

### Trompe-La Mort

opera in due atti da Balzac  
(in francese)  
2016

**LIBRETTO DI** Luca Francesconi

**COMMISSIONE** Opéra national de Paris

**PRIMA RAPPRESENTAZIONE**  
Parigi, Palais Garnier, 13 marzo 2017  
Orchestra e Coro dell'Opéra national  
de Paris, Thomas Johannes Mayer (Carlos  
Herrera/Trompe-la-mort/Jacques Collin)

**DIRETTORE** Susanna Mälkki

**REGIA** Guy Cassiers

**DURATA** 105'



## Composizioni per orchestra

anche con solisti vocali o strumentali e/o coro

### Passacaglia

per grande orchestra  
1982

#### PRIMA ESECUZIONE

Den Haag, 7 settembre 1984  
Nederlands Balletorkest

**DIRETTORE** Otto Ketting

**DURATA** 11'

### In nuce

per 3 soprani e orchestra  
1983

#### PRIMA ESECUZIONE

Buenos Aires, 1988

#### DIRETTORE

Daniel Mazza

**DURATA** 10'

### Interplay

per oboe, violino, arpa,  
contrabbasso e orchestra  
1983

#### UNPERFORMED

**DURATA** 22'

### Suite 1984

per orchestra, percussionisti  
africani e quartetto jazz  
1984

**COMMISSIONE** Orchestra dell'Ente Lirico  
di Cagliari

#### PRIMA ESECUZIONE

Cagliari, maggio 1984

#### DIRETTORE

Luca Francesconi

**DURATA** 60'

### Vertige

per orchestra d'archi  
1985

#### PRIMA ESECUZIONE

Strasburgo, Salle Joséphine, l'Orangerie,  
Festival A. Schweitzer, 27 luglio 1985  
Orchestra of the Nations

**DIRETTORE** Matthia Boudewijn Dulack

**DURATA** 11'

### Trama

per sassofono e orchestra  
1987

#### PRIMA ESECUZIONE

registrazione discografica gennaio 1992  
con l'Orchestra della Radio di Bucarest

**SOLISTA** Arno Bornkamp

**DIRETTORE** Barry Webb

#### PRIMA ESECUZIONE PUBBLICA

Reykjavik, 25 settembre 1997  
Orchestra Sinfonica di Reykjavik

**SOLISTA** Arno Bornkamp

**DIRETTORE** Barry Webb

**DURATA** 20'

### Les barricades mystérieuses

per flauto e orchestra  
1989

**COMMISSIONE** I Pomeriggi Musicali di Milano

#### PRIMA ESECUZIONE

Milano, Conservatorio "G. Verdi",  
28 aprile 1990

Orchestra I Pomeriggi Musicali

**SOLISTA** Renato Rivolta

**DIRETTORE** Daniele Gatti

**DURATA** 15'

### Memoria

per orchestra  
1990

#### COMMISSIONE

Orchestra Regionale della Toscana

#### PRIMA ESECUZIONE

Firenze, Rassegna "Caro Mozart",  
14 aprile 1991

Orchestra Regionale Toscana

**DIRETTORE** Hans Graf

**DURATA** 11'

### Mittel

per 5 bande in movimento  
1991

**COMMISSIONE** Mittelfest 1991

#### PRIMA ESECUZIONE

Cividale del Friuli, Piazza Paolo Diacono,  
Mittelfest, 19 luglio 1991

Fanfara della Brigata Alpina "Julia", Banda  
della Brigata Meccanizzata "Mantova",  
Banda "Città di Cividale", Banda di Povoletto,  
Banda titolare di Orzano

**DIRETTORE** Luca Francesconi

**DURATA** 30'

### Caduta libera

per orchestra da camera  
1992

#### PRIMA ESECUZIONE

L'Aquila, 1992

Orchestra Sinfonica Abruzzese

**DURATA** 19'

### Trama II

per clarinetto, orchestra  
e live electronics  
1993

#### PRIMA ESECUZIONE

Osnabrück, 26 maggio 1993

Osnabrücker Symphonieorchester

**SOLISTA** Paolo Beltrami

**DIRETTORE** Jean François Monnard

**DURATA** 20'

### Memoria II

per orchestra  
1998

#### PRIMA ESECUZIONE

Caen, Festival, 27 marzo 1999

Orchestre de Caen

**DIRETTORE** Pascal Rophé

**DURATA** 11'

## Wanderer

per grande orchestra  
1998-1999

### COMMISSIONE

Filarmonica della Scala

### PRIMA ESECUZIONE

Milano, Teatro alla Scala, 17 gennaio 2000  
Filarmonica della Scala

**DIRETTORE** Riccardo Muti

**DURATA** 26'

## Cobalt, Scarlet - Two Colours of Dawn

per grande orchestra  
1999

**COMMISSIONE** Oslo Filharmoniske Orkester,  
Göteborgs Symfoniker, Denmarks Radio

### PRIMA ESECUZIONE

Oslo, 11 maggio 2000

Oslo Filharmoniske Orkester

**DIRETTORE** Marek Janowsky

**DURATA** 25'

## Cobalt and Scarlet

per grande orchestra  
2000

### PRIMA ESECUZIONE

Torino, Settembre Musica,  
Chiesa di San Filippo, 21 settembre 2003  
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

**DIRETTORE** Pascal Rophé

**DURATA** 17' ca.

## Terre del rimorso

per soli (mezzosoprano e voce  
recitante), coro misto e orchestra  
2000-2001

**TESTI** Eschilo, De Martino, Lorca, Buttitta,  
canti popolari pugliesi, siciliani, calabresi  
e sardi, liberamente tradotti ed adattati  
dall'autore

**COMMISSIONE** Commande d'État 2000  
pour Musica Strasbourg 2001

**DEDICA** Alla memoria di Ernesto De Martino

### PRIMA ESECUZIONE

Strasburgo, Palais de la musique et des  
congrès, Festival Musica, 6 ottobre 2001

SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart,  
SWR Vokalensemble Stuttgart

**SOLISTA** Françoise Kubler

**VOCE RECITANTE** Luciano Roman

**DIRETTORE** Peter Eötvös

**DURATA** 40'

## Tardo meriggio

per orchestra  
2003

**COMMISSIONE** I Pomeriggi Musicali di Milano

**DEDICA** a Aldo e Silvio Ceccato

### PRIMA ESECUZIONE

Milano, Teatro Dal Verme, 8 maggio 2003

Orchestra I Pomeriggi Musicali

**DIRETTORE** Aldo Ceccato

**DURATA** 6'

## Rest

per violoncello e orchestra  
2003-2004

**COMMISSIONE** Orchestra Sinfonica Nazionale  
della Rai di Torino

**DEDICA** Luciano Berio in memoriam

### PRIMA ESECUZIONE

Torino, Stagione Sinfonica 2003/4,  
Auditorium Gianni Agnelli (Lingotto),  
5 febbraio 2004

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai  
di Torino

**SOLISTA** Anssi Karttunen

**DIRETTORE** Jukka-Pekka Saraste

**DURATA** 25'

## Etymo II

per soprano, elettronica  
e grande orchestra  
2005

**TESTI** Charles Baudelaire

### PRIMA ESECUZIONE

Torino, Rai Nuova Musica, Auditorium Rai,  
10 marzo 2006

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

**SOLISTA** Alda Caiello

**DIRETTORE** Peter Rundel

**DURATA** 24'

## Hard Pace

concerto per tromba e orchestra  
2007

**COMMISSIONE** Accademia Nazionale di  
Santa Cecilia in coproduzione con Zaterdag  
Matinee, Göteborg Symfoniker, Bergen  
Philharmonic Orchestra, Festival MiTo  
Settembre Musica Torino/Milano

**DEDICA** Tony Pappano - scritto per Håkan  
Hardenberger

### PRIMA ESECUZIONE

Roma, Auditorium Parco della Musica,  
26 aprile 2008

Orchestra dell'Accademia Nazionale  
di Santa Cecilia

**SOLISTA** Håkan Hardenberger

**DIRETTORE** Sir Tony Pappano

**DURATA** 25'

## Fresco

per 5 bande in movimento  
2007-2008

### COMMISSIONE VERSIONE EUROPEA

Ländsmusiken i Stockholm for the Swedish Wind Ensemble and four amateur wind orchestras with the support of Swedish Arts Council

### PRIME ESECUZIONI

- **VERSIONE EUROPEA** Stoccolma, Stockholm New Music, Nordiska museet, 16 febbraio 2008

Stockholms Läns Blåsarorkester  
(Swedish Wind Ensemble) e quattro  
ensemble di fiati non professionisti,

**DIRETTORE** Hans Åkesson

- **VERSIONE VENEZIA** Venezia, 52ª edizione Biennale Musica di Venezia, 18 ottobre 2008

Banda Musicale della Marina Militare,  
Gruppo Bandistico Città di Mira, Orchestra  
di Fiati del Veneto (Santa Maria di Sala),  
Banda Musicale Cittadina di Eraclea,  
Banda Musicale Città di Spinea

- **VERSIONE EXPO2015** Milano, Anteprima per Expo in Città 24ª Festival Milano Musica, domenica 4 ottobre 2015

Civica Orchestra di Fiati di Milano,  
Orchestra di Fiati del Conservatorio  
G. Verdi di Milano, Banda S. Damiano  
e S. Albino di Brugherio, Banda Valtellina  
di Sondrio, Banda giovanile Anbima  
Lombardia

**DIRETTORE** Luca Francesconi

**DURATA** 30' ca.

## Sirènes

per coro misto in cinque gruppi,  
orchestra ed elettronica  
2009

**TESTO** Umberto Fiori

**COMMISSIONE** IRCAM-Centre Pompidou

### PRIMA ESECUZIONE

Parigi, Agora Festival, Cité de la musique,  
13 giugno 2009

Brussels Philharmonic,  
Choeur de la Radio Flamande

**DIRETTORE** Michel Tabachnik

**DURATA** 35'

## Una Atopía

per voce recitante,  
coro e orchestra  
2012

**COMMISSIONE** ORCAM - Fundación Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid - Fundación BBVA

### PRIMA ESECUZIONE

Madrid, Auditorio Nacional de Música,  
Sala Sinfónica, 19 giugno 2012

Orquesta de la Comunidad de Madrid

**VOCE RECITANTE** Carmelo Di Gennaro

**DIRETTORE** José Ramón Encinar

**DURATA** 25'

## Piano Concerto

per pianoforte e orchestra  
2013

**COMMISSIONE** Casa da Música, Oporto

### PRIMA ESECUZIONE

Oporto, Casa da Música, 19 ottobre 2013

Orchestra Sinfónica do Porto Casa da Música

**SOLISTA** Nicolas Hodges

**DIRETTORE** Jonathan Stockhammer

**DURATA** 24'

## Duende. The Dark Notes

per violino e orchestra  
2013

**COMMISSIONE** Swedish Radio Symphony Orchestra - Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino - BBC Symphony Orchestra

**DEDICA** a Leila Josefowicz e Susanna Mälkki

### PRIMA ESECUZIONE

Stoccolma, 21 febbraio 2014

Swedish Radio Symphony Orchestra

**SOLISTA** Leila Josefowicz

**DIRETTORE** Susanna Mälkki

**DURATA** 26'

## Dentro non ha tempo

per grande orchestra  
2014

**COMMISSIONE** Fondazione Teatro alla Scala

**DEDICA** Luciana Pestalozza in memoriam

### PRIMA ESECUZIONE

Milano, Teatro alla Scala, 14 giugno 2014

Orchestra del Teatro alla Scala

**DIRETTORE** Esa-Pekka Salonen

**DURATA** 15'

## Vertical Invader

concerto grosso for reed quintet  
and large orchestra  
2015

**COMMISSIONE** Stichting Omroep Muziek/  
NTR ZaterdagMatinee e The Royal  
Concertgebouw

### PRIMA ESECUZIONE

Amsterdam, Concertgebouw,  
23 maggio 2015

Radio Filharmonisch Orkest,  
Calefax Reed Quintet

**DIRETTORE** Osmo Vänskä

**DURATA** 25'

## Macchine in echo

concerto per 2 pianoforti e orchestra  
2015

**COMMISSIONE** Westdeutscher Rundfunk  
Köln, for the Series Musik Der Zeit Musica,  
Festival International des Musiques  
d'aujourd'hui de Strasbourg, Wiener  
Konzerthaus - supported by the Ernst  
von Siemens Foundation

### PRIMA ESECUZIONE

Colonia, Philharmonie, 2 ottobre 2015

WDR Sinfonieorchester Köln,  
GruSchumacher Piano Duo

**DIRETTORE** Peter Rundel

**DURATA** 25'

## **Bread, Water and Salt**

per soprano, coro misto e orchestra  
2015

**TESTO** Luca Francesconi da Nelson Mandela

**COMMISSIONE** Accademia Nazionale di Santa Cecilia e Radio France

**PRIMA ESECUZIONE**

Roma, Auditorium Parco della Musica,  
3 ottobre 2015

Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale  
di Santa Cecilia

**SOLISTA** Pumeza Matshikiza

**DIRETTORE** Sir Tony Pappano

**DURATA** 15'

## **das Ding singt**

per violoncello e orchestra  
2017

**COMMISSIONE** Lucerne Festival

**PRIMA ESECUZIONE**

Lucerna, Lucerne Summer Festival, KKL,  
2 settembre 2017

Lucerne Festival Academy Orchestra

**SOLISTA** Jay Campbell

**DIRETTORE** Matthias Pintscher

**DURATA** 20'

## **Vertigo**

per violino solo e orchestra d'archi  
2018

**PRIMA ESECUZIONE**

Firenze, Maggio Musicale Fiorentino,  
Opera di Firenze, 21 maggio 2018

Contempoartensemble

**SOLISTA** Duccio Ceccanti

**DIRETTORE** Vittorio Ceccanti

**DURATA** 13'

## **Zero formula**

per chitarra elettrica e orchestra  
2019

**COMMISSIONE**

Metropolitan Orchestra di Lisbona

**PRIMA ESECUZIONE**

Lisbona, 29 settembre 2019

Metropolitan Orchestra di Lisbona

**SOLISTA** Ruben Mattia Santorsa

**DIRETTORE** Pedro Amaral

**DURATA** 18'

## Composizioni per ensemble

anche con solisti vocali o strumentali e coro

### Viaggiatore insonne

per soprano e cinque strumenti  
1983

**TESTO** Sandro Penna

**PRIMA ESECUZIONE**

Firenze, Maggio Musicale Fiorentino,  
10 giugno 1983  
Ensemble del Musicus Concertus

**SOLISTA** Jean-Marie Regan

**DIRETTORE** Luca Francesconi

**DURATA** 9'

### Notte

per mezzosoprano e 19 strumenti  
1983-1984

**TESTI** Sandro Penna

**PRIMA ESECUZIONE**

Bruxelles, Maison de la Radio,  
Festival Ars Musica, 27 febbraio 1993  
Xenakis Ensemble

**SOLISTA** Marie Duisit

**DIRETTORE** Diego Masson

**DURATA** 13'

### Da capo

per nove strumenti  
1985-1986

**PRIMA ESECUZIONE**

Città di Castello, Festival delle Nazioni,  
6 settembre 1988

Gruppo Musica Insieme di Cremona

**DURATA** 12'

### Onda sonante

per otto strumenti  
1985

**PRIMA ESECUZIONE**

Cagliari, SpazioMusica, 10 ottobre 1985

Nieuw Ensemble

**DIRETTORE** Ed Spanjaard

**DURATA** 12 ca.

### Finta-di-nulla

per mezzosoprano  
e diciannove strumenti  
1985

**TESTO** Umberto Fiori

**PRIMA ESECUZIONE**

Middelburg Festival, Centrum Nieuw Muzik,  
29 giugno 1991

Xenakis Ensemble

**SOLISTA** Marie Duisit

**DIRETTORE** Diego Masson

**DURATA** 14'

### Encore/Da capo

per nove strumenti  
1985-1995

**PRIMA ESECUZIONE**

Bruxelles, 5 giugno 1995

Ictus Ensemble

**DIRETTORE** Luca Francesconi

**DURATA** 12'

### Plot in fiction

per oboe-corno inglese  
(o clarinetto) e gruppo da camera  
1986

**DEDICA** a Franco Donatoni

**PRIMA ESECUZIONE**

**(VERSIONE PER OBOE-CORNO INGLESE)**

Trento, Festival Musica '900,  
26 maggio 1986

Ensemble Musique Oblique

**SOLISTA** Diego Dini Ciacci

**DIRETTORE** Sandro Gorli

**PRIMA ESECUZIONE (VERSIONE PER CLARINETTO)**

Milano, AGON Festival Regola/Gioco  
12 novembre 1999

Ensemble Musica 20

**SOLISTA** Rocco Carbonara

**DIRETTORE** Luca Francesconi

**DURATA** 10'

### La voce

folksong per soprano  
e tredici strumenti  
1988

**TESTO** Umberto Fiori

**PRIMA ESECUZIONE**

Trento, Festival Musica '900,  
14 novembre 1988

**SOLISTA** Gabriella Munari

**DIRETTORE** Maurizio Dini Ciacci

**DURATA** 6'

### Aeua

per baritono e dodici strumenti  
1989

**TESTO** Jacopone da Todi

**PRIMA ESECUZIONE**

Cremona, 28 ottobre 1989

Gruppo Musica Insieme

**SOLISTA** Gastone Sarti

**DIRETTORE** Pietro Antonini

**DURATA** 7'

### Piccola trama

per saxofono (o viola)  
e otto strumenti  
1989

**PRIMA ESECUZIONE (VERSIONE PER SAXOFONO)**

Brescia, Conservatorio, 28 ottobre 1989

Gruppo Nuovi Spazi Sonori

**SOLISTA** Enzo Filippetti

**DIRETTORE** Simone Fontanelli

**PRIMA ESECUZIONE (VERSIONE PER VIOLA)**

Malmö, 1° aprile 2000

Ensemble Ars Nova

**SOLISTA** Markus Falkbring

**DIRETTORE** Harald Eikaas

**DURATA** 10'

## Richiami II

1° studio sulla memoria  
per ensemble amplificato  
1989-1992

### PRIMA ESECUZIONE

Rotterdam, 15 febbraio 1993

Asko Ensemble

**DIRETTORE** Guido Guida

**DURATA** 20'

## Secondo Concerto

per oboe (musette - corno inglese)  
e ensemble  
1991

### PRIMA ESECUZIONE

Amsterdam, 29 giugno 1991

Xenakis Ensemble

**SOLISTA** Ernest Rombout

**DIRETTORE** Diego Masson

**DURATA** 15' ca.

## Riti neurali

3° studio sulla memoria  
per violino e otto strumenti  
1991

### PRIMA ESECUZIONE

Parigi, Radio France, 14 gennaio 1992

Asko Ensemble

**SOLISTA** Irvine Arditti

**DIRETTORE** Denis Cohen

**DURATA** 18'

## Islands

concerto per pianoforte  
e ensemble  
1992

### PRIMA ESECUZIONE

Bruxelles, Maison de la Radio,  
Festival Ars Musica, 1° aprile 1992

Xenakis Ensemble

**SOLISTA** Geoffrey Madge

**DIRETTORE** Diego Masson

**DURATA** 15'

## Miniature

per sedici strumenti  
1992

### COMMISSIONE

Ars Musica per i Danze Musiciens

### PRIMA ESECUZIONE

Bruxelles, Atelier S. Anne, 5 marzo 1993

Ictus Ensemble

**DIRETTORE** Georges-Elie Octors

**DURATA** 13'

## Aria

per ottetto di fiati in due cori  
1993

### COMMISSIONE

Nederlands Blazers Ensemble

### PRIMA ESECUZIONE

Anversa, 18 aprile 1993

Nederlands Blazers Ensemble

**DIRETTORE** Luca Francesconi

**DURATA** 18'

## Risonanze d'Orfeo

suite strumentale per orchestra  
di fiati dall'*Orfeo* di Claudio  
Monteverdi  
1993

### PRIMA ESECUZIONE

Anversa, 18 aprile 1993

Nederlands Blazers Ensemble

**DIRETTORE** Luca Francesconi

**DURATA** 35'

## Plot II

per saxofono (s. e. c.) e 15 strumenti  
1993

### COMMISSIONE

Biennale di Venezia

### PRIMA ESECUZIONE

Venezia, Teatro La Fenice, Biennale Musica  
di Venezia, 14 giugno 1993

Ensemble Modern

**SOLISTA** Wolfgang Stryi

**DIRETTORE** Markus Stenz

**DURATA** 10'

## Etymo

per soprano, elettronica  
e orchestra da camera  
1994

**TESTI** Charles Baudelaire

### PRIMA ESECUZIONE

Parigi, Cité de la Musique,  
25 novembre 1994

Ensemble InterContemporain

**SOLISTA** Luisa Castellani

**DIRETTORE** Pascal Rophé

**REGIA DEL SUONO** Luca Francesconi

**DURATA** 23'

## A fuoco

4° studio sulla memoria,  
per chitarra e ensemble  
1995

### PRIMA ESECUZIONE

Ginevra, Salle Patifio, Festival Archipel,  
12 marzo 1995

Ensemble Contrechamps

**SOLISTA** Magnus Andersson

**DIRETTORE** Olivier Cuendet

**DURATA** 15'

## Inquieta limina

per ensemble con fisarmonica.  
Un omaggio a Luciano Berio  
1996

### COMMISSIONE

Milano Musica

### PRIMA ESECUZIONE

Milano, Piccolo Teatro, Festival Milano  
Musica, 9 ottobre 1996

Ensemble Edgard Varèse

**DIRETTORE** Renato Rivolta

**DURATA** 7'

## Sirene/Gespenster

oratorio pagano per coro femminile  
in 4 cantorie, ottoni, percussioni  
ed elettronica  
1996-1997

**TESTI** Umberto Fiori

**COMMISSIONE** Westdeutscher Rundfunk  
Köln, Vara Radio Amsterdam, IRCAM  
Paris per Asko Ensemble, Chor des  
Süddeutschen Rundfunks e Nederlands  
Kamerkoor

**PRIMA ESECUZIONE DELLA I VERSIONE**  
Witten (Colonia), 25 aprile 1997

Asko Ensemble, Chor des Süddeutschen  
Rundfunks

**DIRETTORE** Stefan Asbury

**TECNICA** IRCAM

**REGIA DEL SUONO** Luca Francesconi

**PRIMA ESECUZIONE DELLA II VERSIONE**  
Amsterdam, Concertgebouw,  
10 maggio 1997

Asko Ensemble, Nederlands Kamerkoor

**DIRETTORE** Jonathan Nott

**TECNICA** IRCAM

**REGIA DEL SUONO** Luca Francesconi

**PRIMA ESECUZIONE DELLA VERSIONE FINALE**  
Parigi, Théâtre du Châtelet, 27 giugno 1997  
Asko Ensemble, Nederlands Kamerkoor

**DIRETTORE** Jonathan Nott

**TECNICA** IRCAM

**REGIA DEL SUONO** Luca Francesconi

**DURATA** 44'

## Lips, Eyes Bang

per ensemble, attrice/cantante,  
audio e video in tempo reale  
1998

**PRIMA ESECUZIONE**  
Amsterdam, febbraio 1998

Nieuw Ensemble, AGON, Studio Azzurro

**VOCE** Phyllis Blandford

**PRODUZIONE** AGON, Studio Azzurro,  
STEIM Amsterdam

**DURATA** 20'

## Aria Novella

per doppio quartetto  
2001

**COMMISSIONE** Ensemble Itinéraire

**DEDICA** A Michael Lévinas e Fausto Romitelli

**PRIMA ESECUZIONE**  
Parigi, IRCAM, Espace de projection,  
26 marzo 2001

Ensemble Itinéraire

**DURATA** 15'

## Lontananza e ora, qui

per ensemble  
2002

**COMMISSIONE** Ensemble InterContemporain

**PRIMA ESECUZIONE**  
Parigi, Cité de la Musique, 23 ottobre 2002

Ensemble InterContemporain

**DIRETTORE** Jonathan Nott

**DURATA** 18'

## Controcanto. Counter Phrases

per ensemble  
2003

**COMMISSIONE** Ictus Ensemble

**PRIMA ESECUZIONE**  
Bruxelles, Palais des Beaux Arts,  
13 marzo 2003

Ictus Ensemble

**DIRETTORE** George-Elie Octors

**DURATA** 5'

## Kubrick's Bone

concerto per cimbalom e ensemble  
2005

**PRIMA ESECUZIONE**  
Anversa, deSingel, Concert Hall,  
18 gennaio 2007

Spectra Ensemble

**SOLISTA** Luigi Gaggero

**DIRETTORE** Filip Rathé

**DURATA** 25'

## Body Electric

per violino con live electronics  
e doppio ensemble  
2006

**COMMISSIONE**  
Orkest de Volharding e Doelen Ensemble

**DEDICA** Fausto Romitelli in memoriam

**PRIMA ESECUZIONE**  
Amsterdam, Muziekgebouw  
Hard Target, 21 aprile 2006

Orkest de Volharding e Doelen Ensemble

**SOLISTA** Irvine Arditti

**DIRETTORE** Jussi Jaatinen

**DURATA** 25'

## Strade parallele

per sei strumenti,  
elettronica (video e audio)  
2007

**PRIMA ESECUZIONE**  
Roma, Festival della Filosofia "Confini",  
Auditorium Parco della Musica,  
10 maggio 2007

Ensemble Alter Ego

**PRIMA ESECUZIONE DELLA VERSIONE RIVEDUTA**  
Strasburgo, Festival Musica,  
23 settembre 2009

Ensemble Accroche Note

**DURATA** 10'

## Da capo II

per otto strumenti  
2007

**PRIMA ESECUZIONE**  
Angera, Rocca Borromeo, Settimane  
Musicali di Stresa, 29 agosto 2007

Ensemble Bit20

**DIRETTORE** Jonathan Stockhammer

**DURATA** 12'

## Unexpected End of Formula

per violoncello, ensemble ed elettronica

2008

**COMMISSIONE** ZKM, Kunststiftung NRW und musikFabrik

**DEDICA** a Helmut Lachenmann

### PRIMA ESECUZIONE

Colonia, musikFabrik im WDR Funkhaus am Wallrafplatz

Klaus von Bismarck Saal, 25 maggio 2008  
musikFabrik

**SOLISTA** Dirk Wietheger

**DIRETTORE** Christian Eggen

**ELETRONICA** ZKM Live-Elektronik

**DURATA** 25'

## Attraverso

per soprano e ensemble  
2009

**COMMISSIONE** Teatro Ponchielli di Cremona, per il Music Across Festival della Regione Lombardia e Festival di Cremona Claudio Monteverdi

### PRIMA ESECUZIONE

Milano, Teatro Dal Verme, Music Across Festival, 8 marzo 2010

musikFabrik

**DIRETTORE** Peter Rundel

**DURATA** 20'

## Jeu de Musica (JDM)

per ensemble  
2010

**DEDICA** a Jean-Dominique Marco

### PRIMA ESECUZIONE

Strasburgo, Cité de la Musique et de la Danse, Festival Musica, 22 settembre 2010

**FLAUTO** Mario Caroli

**CLARINETTO** Armand Angster

**FISARMONICA** Pascal Contet

**VIOLONCELLO** Marc Coppey

**PIANOFORTE** Florent Boffard

**PERCUSSIONE** Jean-Paul Bernard

**DIRETTORE** Pascal Rophé

## Encore/Da capo II

versione per sei strumenti  
2011

### PRIMA ESECUZIONE

Montréal, McGill University,  
Tanna Schulich Hall, 4 marzo 2012

Ensemble Transmission

**DURATA** 12'

## La scena che verrà. Gesualdo in memoriam (400 anni)

per quintetto vocale, ensemble ed elettronica  
2013

**TESTO** Vittorio Sermoni

### PRIMA ESECUZIONE

Milano, Auditorium San Fedele,  
25 novembre 2013

Ensemble Sincronie, I solisti del Madrigale

**DIRETTORE** Renato Rivolta

**DURATA** 12'

## Linee di forza

per ensemble  
2014

**COMMISSIONE** Ex Novo Ensemble e Teatro La Fenice

### PRIMA ESECUZIONE

Venezia, Teatro La Fenice, Sale Apollinee,  
Maratona Contemporanea, 11 luglio 2014

Ex Novo Ensemble

**DURATA** 4'

## Honk to Monk

jazz homage for 7 instruments  
2014

**COMMISSIONE** Ensemble Lucilin

### PRIMA ESECUZIONE

Neimënster, Autumn Leaves Festival 2014,  
16 ottobre 2014

Ensemble Lucilin

**DURATA** 15'

## Insieme II

per ensemble  
2016

### PRIMA ESECUZIONE

Milano, Teatro Elfo Puccini  
Stagione Sentieri Selvaggi 2016,  
22 febbraio 2016

Sentieri Selvaggi

**DIRETTORE** Carlo Boccadoro

**DURATA** 11'

## Dia-Ballein

per ensemble  
2016

### PRIMA ESECUZIONE

Milano, Teatro Litta, 18 gennaio 2017  
Divertimento Ensemble

**DIRETTORE** Sandro Gorli

**DURATA** 7'

## Sans

per ensemble  
2017

**COMMISSIONE** Phace & Wiener Konzerthaus

**DEDICA** à Reinhard Fuchs

### PRIMA ESECUZIONE

Vienna, Wiener Konzerthaus, Berio-Saal,  
13 giugno 2017

Ensemble Phace-Le marteau sans maître

**DIRETTORE** Simeon Pironkoff

**DURATA** 3'

## Daedalus

per flauto e ensemble  
2017

**COMMISSIONE** Daniel Barenboim Stiftung

### PRIMA ESECUZIONE

Berlino, Boulez Saal, 26 gennaio 2018

Boulez Ensemble

**FLAUTO** Emmanuel Pahud

**DIRETTORE** Daniel Barenboim

**DURATA** 27'



## **We Wept**

per mezzosoprano e ensemble  
2018

**TESTO** Dolly Shephered

**COMMISSIONE** Co-commissioned by 14-18 NOW: WW1 Centenary Commissions and London Sinfonietta, with support from the National Lottery through Arts Council England and Heritage Lottery Fund, and by the Department of Digital, Culture, Media and Sport with special thanks to Embassy of the Federal Republic of Germany.

First presented as part of BBC Proms 2018

**PRIMA ESECUZIONE**

Londra, BBC Proms, Roundhouse,  
21 luglio 2018

London Sinfonietta

**DIRETTORE** George Benjamin

**SOLISTA** Susan Bickley

**DURATA** 6' ca.

## **Time Flow**

per ensemble  
2018

**PRIMA ESECUZIONE**

Venezia, Teatro la Fenice, Sale Apollinee,  
17 novembre 2018

Ex-Novo Ensemble

**DURATA** 6'

## **Trauma Etudes**

per ensemble  
2018

**COMMISSIONE** Dina Koston e Roger Shapiro  
Fund, Library of Congress

**PRIMA ESECUZIONE**

Washington DC, Library of Congress,  
15 marzo 2019

Ensemble Signal

**DIRETTORE**

Brad Lubman

**DURATA** 21'

## **Zero formula II**

versione per chitarra elettrica  
e ensemble  
2019

**PRIMA ESECUZIONE**

Milano, Festival Milano Musica,  
Teatro Elfo Puccini, 18 novembre 2019

Ensemble "Giorgio Bernasconi"  
dell'Accademia Teatro alla Scala

**SOLISTA** Ruben Mattia Santorsa

**DIRETTORE** Renato Rivolta

**DURATA** 20'

## Musica vocale e strumentale da camera (fino a cinque strumenti)

con o senza elettronica

### Musica per quattro archi

Quartetto per archi n. 1  
1977

#### PRIMA ESECUZIONE

Como, Teatro Comunale, 2012

Quartetto d'archi della Scala

**DURATA** 17'

### Quartetto per archi n. 2 *L'abisso*

1985

**DURATA** 16'

### Impulse II

per violino, clarinetto e pianoforte  
1985 - revisione 1995

#### PRIMA ESECUZIONE

Strasburgo, 26 settembre 1995

Solisti del Conservatorio di Strasburgo

**DURATA** 11'

### Tracce

per flauto  
1985-1987

#### PRIMA ESECUZIONE

1986, Parigi

**FLAUTO** Pierre-Yves Artaud

**DURATA** 7'

Versioni anche per sassofono contralto  
(anche s., t., bar., b.), clarinetto basso,  
corno di bassetto, due tromboni, recorder

### Mambo

per pianoforte solo  
1987

#### PRIMA ESECUZIONE

Bruxelles, 1993

**SOLISTA** Jean-Luc Plouvier

**DURATA** 8'

### Respiro

per trombone solo  
1987

#### PRIMA ESECUZIONE

Rotterdam, Rotterdamse Kunststichting,  
30 novembre 1989

**SOLISTA** Michele Lomuto

**DURATA** 7' ca.

### Attesa

per quintetto di fiati\*  
1988

**COMMISSIONE** Quintetto Arnold

#### PRIMA ESECUZIONE

Darmstadt, 10 agosto 1988

Quintetto Arnold

**DURATA** 13'

\*Esiste una versione con spazializzazione:

*Attesa nello spazio*

### Inizio di Duolon

per violino solo  
1990

#### PRIMA ESECUZIONE

Darmstadt, 10 agosto 1990

**DEDICA** à Irvine Arditti

**DURATA** 3'

### Charlie Chan

per viola  
1990

**DURATA** 3' 30"

### Fil rouge

per flauto e violino  
1991

#### PRIMA ESECUZIONE

Roma, Villa Medici, 1991

**INTERPRETI** Irvine Arditti, Manuel Zurria

**DURATA** 18'

### Voci

per soprano, violino amplificato  
ed elettronica  
1992

**TESTO** Umberto Fiori

#### PRIMA ESECUZIONE

Milano, AGON "La bottega elettronica"  
7 luglio 1993

**SOPRANO** Maria Agricola

**VIOLINO** Cinzia Barbagelata

**DURATA** 8'

### Quartetto per archi n. 3

#### *Mirrors*

1993

**COMMISSIONE** Festival Antwerpen '93

**DEDICA** ad André Hebbelink  
e al Quartetto Arditti

**DURATA** 24'

### Animus

per trombone e live electronics  
1995-1996

**COMMISSIONE** IRCAM for Benny Sluchin

#### PRIMA ESECUZIONE

Parigi, IRCAM, 15 giugno 1996

**SOLISTA** Benny Sluchin

**TECNICA** IRCAM

**REGIA DEL SUONO** Luca Francesconi

**DURATA** 15'

### Respondit

due madrigali di Gesualdo trascritti  
per 5 strumenti ed elettronica  
1997

**COMMISSIONE** Milano Musica 1997

#### PRIMA ESECUZIONE

Milano, Teatro dell'Arte, Festival Milano  
Musica, 13 ottobre 1997

Ensemble Musica 20

**DIRETTORE** Luca Francesconi

**ELETRONICA** AGON

**DURATA** 8'

### Respondit II

per quintetto d'ance  
1997-2007

**COMMISSIONE** Calefax Reed Quintet

#### PRIMA ESECUZIONE

Amsterdam, Internationale Gaudeamus  
Muziekweek 2007, 26 settembre 2007

Calefax Reed Quintet

**DURATA** 8' ca.

## **Quartetto per archi n. 4 I voli di Niccolò**

2004

**COMMISSIONE** "Paganiniana 2004"  
del Comune di Genova

### **PRIMA ESECUZIONE**

Genova, Casa Paganini, Paganiniana 2005,  
26 ottobre 2005

Quartetto Arditti

**DURATA** 21'

## **Accordo**

reed quintet, per quintetto d'ance  
2005

**COMMISSIONE** Calefax Reed Quintet

### **PRIMA ESECUZIONE**

Amsterdam, Muziekgebouw  
22 dicembre 2005

Calefax Reed Quintet

**DURATA** 13'

## **Animus II**

per viola e elettronica  
2007

### **COMMISSIONE**

Françoise e Jean-Philippe Billarant

### **PRIMA ESECUZIONE**

Parigi, IRCAM Espace de projection,  
Festival Agora

**SOLISTA** Garth Knox

**REGIA DEL SUONO** Luca Francesconi

**DURATA** 14'

## **Animus III**

per tuba e live electronics  
2008

### **PRIMA ESECUZIONE**

Cologna, WDR, 25 maggio 2008,  
Funkhaus am Wallrafplatz

Klaus von Bismarck Saal

**SOLISTA** Melvyn Poore

**ELETRONICA** ZKM Live-Elektronik

**DURATA** 11'

## **Impulse III**

per violino, violoncello e pianoforte  
2008

### **PRIMA ESECUZIONE**

Latina, Campus Internazionale di Musica,  
6 novembre 2008

Trio Magritte

**DURATA** 11'

## **Time, Real and Imaginary**

per mezzosoprano  
e quattro strumenti  
2009

**TESTO** Samuel Taylor Coleridge

### **PRIMA ESECUZIONE**

Strasburgo, Festival Musica,  
23 settembre 2009

**SOLISTA** Françoise Kubler

**ENSEMBLE** Ensemble Accroche Note

**DURATA** 15'

## **Chem Trails**

per violino e pianoforte  
2014

### **PRIMA ESECUZIONE**

Milano, Teatro Elfo Puccini febbraio 2016

**SOLISTI** Piercarlo Sacco,  
Andrea Rebaudengo (Sentieri selvaggi)

**DURATA** 9'

## **Insieme**

per ensemble  
2014

**COMMISSIONE** Teatro Massimo di Palermo

### **PRIMA ESECUZIONE**

Palermo, Teatro Massimo,  
Festival di Musica Contemporanea-Nuove  
Musiche 2014

Ex Novo Ensemble

**DURATA** 11'

## **Strano non abitare più questa terra**

per voce e pianoforte  
2014

**TESTI** Rainer Maria Rilke

**DEDICA** a Luigi Pestalozza

**PRIMA ESECUZIONE** Milano, 2014

**DURATA** 9'

## **Rafale**

per pianoforte  
2014

**COMMISSIONE** Casa da música Porto

### **PRIMA ESECUZIONE**

Porto, 2015

**SOLISTA** Jonathan Ayerst

**DURATA** 2'

## **Arawak**

2016

**COMMISSIONE** Milano Musica

### **PRIMA ESECUZIONE**

Milano, Festival Milano Musica,  
15 ottobre 2016

**SOLISTA** Geneviève Strosser

**DURATA** 8'

## **Driven by Tears**

per pianoforte  
2016

**COMMISSIONE** Borletti-Buitoni Trust,  
scritto per Beatrice Rana

### **PRIMA ESECUZIONE**

Firenze, Teatro della Pergola,  
18 febbraio 2017

**SOLISTA** Beatrice Rana

**DURATA** 11'

## **Animus II b**

per violoncello e computer  
2018

**DEDICA** scritto per Francesco Dillon

### **PRIMA ESECUZIONE**

Strasburgo, Salle de la Bourse,  
Festival MUSICA, 30 settembre 2018

**SOLISTA** Francesco Dillon

**ELETRONICA** Tom Mays

## Composizioni per coro a cappella

### Spiccato il volo

per violino solo  
2018

**COMMISSIONE** HarrisonParrott, Londra

**PRIMA ESECUZIONE**

Zurigo, Tonhalle, 12 novembre 2018

**SOLISTA** Patricia Kopatchinskaja

**DURATA** 3' ca

### Moscow Run

per vibrafono, marimba  
e 2 pianoforti  
2019

**PRIMA ESECUZIONE**

Mosca, Conservatorio Tchaikovsky  
8 giugno 2019

Studio for New Music Ensemble Soloists

**DURATA** 11'

### Al di là dell'oceano famoso

per 8 voci  
1985

**COMMISSIONE** Dutch Radio

**PRIMA ESECUZIONE**

Amsterdam, 1989

Nederlands KamerKoor

**DURATA** 7'

### Sea Shell

per coro misto  
2006

**TESTO** Alceo (traduzione di Salvatore  
Quasimodo)

**COMMISSIONE** Swedish Radio Berwaldhallen/  
P2 Music Radio

**DEDICA** a Eric Ericsson

**PRIMA ESECUZIONE PUBBLICA**

Stoccolma, Baltic Sea Festival,  
25 agosto 2007

Swedish Radio Choir

**DIRETTORE** Kaspars Putnins

**DURATA** 7'

### Let Me Bleed

per coro misto a cappella  
2001

**TESTI** Attilio Bertolucci e di Luca  
Francesconi

**COMMISSIONE** Isabel Nisbet for the 20th  
Anniversary of the New London Chamber  
Choir

**DEDICA** quasi a Requiem in memoriam Carlo  
Giuliani

**PRIMA ESECUZIONE**

Royaumont, Abbazia di Royaumont,  
18 settembre 2004

New London Chamber Choir

**DIRETTORE** James Wood

**DURATA** 22'

### Herzstück

per ensemble vocale on the  
original text by Heiner Müller  
2012

**COMMISSIONE** Eclat-Stuttgart for the Neue  
Vocalsolisten

**DEDICA** to Christine Fischer

**PRIMA ESECUZIONE**

Stoccarda, Festival ECLAT, Theaterhaus  
Stuttgart, 2 novembre 2012

Neue Vocalsolisten Stuttgart

**DURATA** 26'

## Opere radiofoniche e cinematografiche

### **Ballata del rovescio del mondo**

radiofilm su testi di Umberto Fiori

1994

**PRIMA TRASMISSIONE**

Rai Radio3, autunno 1994

**PRODUZIONE** AGON, Milano in coproduzione con Rai Radio3

**INTERPRETI** Paolo Bessegato, Luisa Castellani, Nicholas Isherwood

**DURATA** 34'

### **Venti Radio-Lied**

tre cicli di microfilm radiofonici su testi poetici di Umberto Fiori

1996

**PRIMA TRASMISSIONE**

Rai Radio3, estate/autunno 1996

**PRODUZIONE** AGON, Milano

**INTERPRETI** Moni Ovadia, Phillis Blanford

**DURATA** 80'

### **Il mnemonista**

musiche per il film di Studio Azzurro

2000

**SOGGETTO E SCENEGGIATURA** Lara Fremder, Paolo Rosa

**REGIA** Paolo Rosa

**FOTOGRAFIA** Fabio Cirifino

**COORDINAMENTO EFFETTI SPECIALI**

Stefano Roveda

**ATTORI** Sandro Lombardi, Roberto Herlitzka, Sonia Bergamasco, Sergio Bini, Cristina Proserpio, Pietro Lombardi, Ermanna Montanari

**DURATA:** 107'



Foto di Roberto Masotti  
© Casa Ricordi, Milano

# Indice

- 15 *Velocità del tempo*  
di Cecilia Balestra
- 17 *Nota su Luca Francesconi*  
di Marco Mazzolini
- 21 *Luca Francesconi: forme e instabilità della materia sonora*  
Intervista di Gianluigi Mattietti
- 33 *Spiriti liberi*  
Riflessioni di Luca Francesconi
- 45 Programma generale**
- 59 Quartett di Luca Francesconi**
- 62 *Settantasei volte Quartett*  
Testo di Gianluigi Mattietti
- 67 Concerti sinfonici e cameristici,  
musica elettronica**
- 69 Inaugurazione. Testo di Paolo Petazzi
- 83 Concerti 2 e 3. Testo di Gianluigi Mattietti
- 95 Concerto 4. Testo di Luciana Galliano
- 101 Concerto 5. Testo di Paolo Petazzi
- 107 Concerto 6. Testo di Antonio Pileggi
- 113 Concerti 7, 8, 9. Testo di Cesare Fertonani
- 123 Concerto 10. Testo di Gianluigi Mattietti
- 129 Concerto 11. Testo di Gianluigi Mattietti
- 135 Spettacolo 12. *DALL'ALTO*
- 141 Concerti 13 e 14. Testo di Luciana Galliano
- 153 Concerto 15. Testo di Gabriele Manca
- 159 Concerto 16. Testo di Paolo Petazzi
- 169 Concerto 17. Testo di Oreste Bossini
- 173 Concerto 18. Testo di Gianluigi Mattietti
- 179 Concerto 19. Testo di Oreste Bossini
- 183 *Arpa di Luce* a San Celso. Testo di Angela Madesani
- 187 Concerto 20. Testo di Gianluigi Mattietti
- 197 Catalogo delle opere di Luca Francesconi**

**Edizioni del Teatro alla Scala**

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

DIRETTORE EDITORIALE

Franco Pulcini

IL VOLUME È A CURA DI

Cecilia Balestra

Arianna Ghilardotti

Marco Mazzolini

REDAZIONE

Anna Paniale

Giancarlo Di Marco

PROGETTO GRAFICO

Dinamomilano

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





FONDAZIONE CARIPLO | STORIE DI LUOGHI E DI PERSONE | DAL 1816

Fondazione  
**CARIPLO**

TUTE SERVARE MUNIFICE DONARE • 1816



LA VEDI  
LA VIVI  
LA VERDI

  
laVerdi  
ORCHESTRA SINFONICA  
di Milano



**SCEGLI IL TUO ABBONAMENTO:  
8, 12, 16 CONCERTI**

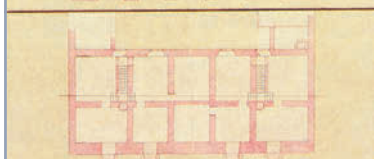
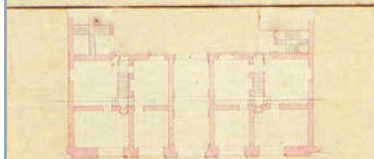
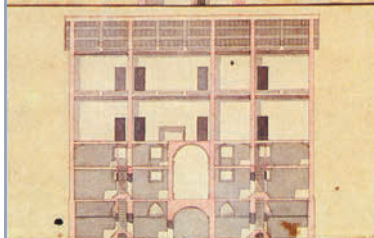
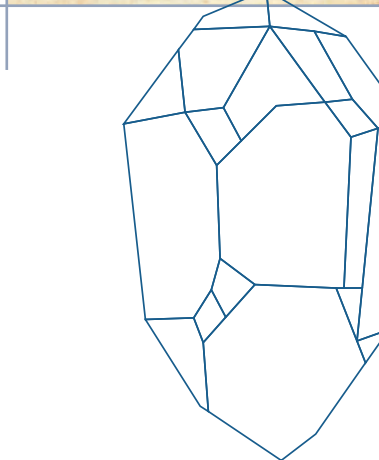
**INFO E BIGLIETTERIA**

Largo Gustav Mahler - martedì/domenica 10-19 - T. 02.83389.401/402



[laverdi.org](http://laverdi.org)

# 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 e Beneficenza, dell'Educazione Istruzione e Formazione, dello Sviluppo Locale ed Edilizia Popolare Locale, dell'Arte Attività e Beni Culturali, nonché della Ricerca Scientifica e Tecnologica, della Protezione e Qualità Ambientale, e della Salute Pubblica Medicina Preventiva e Riabilitativa. Perseguendo esclusivamente scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico opera con la funzione, diretta o mediata, di far crescere la società civile, di prevenire, correggere e migliorare aspetti specifici della realtà sociale, di affrontare bisogni emergenti della vita comunitaria.*

**Aldo Poli**  
Presidente della  
Fondazione  
Banca del Monte  
di Lombardia



**FONDAZIONE  
BANCA DEL MONTE  
DI LOMBARDIA**

**Daniel Steegmann Mangrané**

***A Leaf-Shaped Animal Draws The Hand***

12 settembre 2019 – 19 gennaio 2020

A cura di Lucia Aspesi e Fiammetta Griccioli



**Pirelli HangarBicocca**

Via Chiese 2, Milano giovedì-domenica 10-22 [pirellihangarbicocca.org](http://pirellihangarbicocca.org) INGRESSO GRATUITO

Daniel Steegmann Mangrané, *Mano con hojas*, 2013. Courtesy l'artista, KADIST collection.



FILARMONICA DELLA SCALA

# 19 20

## Stagione

### Concerti al Teatro alla Scala

Lunedì 4 novembre 2019

*Inaugurazione*  
Riccardo Chailly

Lunedì 13 gennaio 2020

Constantinos Carydis  
Magdalena Kožená, mezzosoprano

Lunedì 3 febbraio 2020

Ottavio Dantone

Lunedì 17 febbraio 2020

Fabio Luisi  
Beatrice Rana, pianoforte

Lunedì 2 marzo 2020

Marc Albrecht  
Kian Soltani, violoncello

Lunedì 16 marzo 2020

Pablo Heras-Casado  
Renaud Capuçon, violino

Lunedì 6 aprile 2020

Collegium Vocale Gent  
Philippe Herreweghe

Lunedì 11 maggio 2020

Riccardo Chailly  
Leonidas Kavakos, violino

Lunedì 25 maggio 2020

Valery Gergiev

Domenica 11 ottobre 2020

Myung-Whun Chung

### Abbonamenti

biglietteria@filarmonica.it  
tel. +39 02 72023671  
www.filarmonica.it



MAIN PARTNER



# Luca Francesconi

Quartett (2010/11)

das Ding singt (2017)

Etymo II (1994/2015)

Tracce (1986/88)

Duende. The Dark Notes (2013)

Macchine in echo (2015)

I voli di Niccolò (2004)

Insieme II (2016)

Da capo II (2007)

Time, real and imaginary (2009)

Daedalus (2017)

Secondo concerto per oboe (1991)

Zero formula II (2019)

Animus (1995/96)

Animus IIb (2018)

*Claudio Ambrosini*

*Oscar Bianchi*

*Franco Donatoni*

*Vinko Globokar*

*Giacomo Manzoni*

*Riccardo Nova*

*Iannis Xenakis*



**MUSICA PER I  
TUOI OCCHI**



in collaborazione con  
**INTESA**  **SANPAOLO**

# Valle dell'Acate

## Sette terre per sette vini



*'Messages in a bottle'*  
*Raggiungono le persone meglio delle parole*



VALLE DELL'ACATE

Contrada Bidini - 97011 Acate (Rg) - ITALIA  
[www.valledellacate.it](http://www.valledellacate.it) • [info@valledellacate.it](mailto:info@valledellacate.it)

[S](https://www.instagram.com/valle.dellacate) [valle.dellacate](https://www.instagram.com/valle.dellacate) [f](https://www.facebook.com/pages/Valle-dellAcate) [pages/Valle-dellAcate](https://www.facebook.com/pages/Valle-dellAcate) [t](https://www.twitter.com/VdaWinery) [VdaWinery](https://www.twitter.com/VdaWinery)





# Costruire con la musica

**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](mailto:costruireconlamusica@milanomusica.org)  
[info@sistemalombardia.eu](mailto:info@sistemalombardia.eu)

**[www.musicfund.eu](http://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

  
VALLE DELL'ACATE  
Vini di Sicilia

  
SONG  
THE  
SISTEMA  
LOMBARDIA

[www.sistemalombardia.eu](http://www.sistemalombardia.eu)

Milano Musica è partner per l'Italia di

 **MusicFund**  
give music a chance

Finito di stampare nel mese di settembre 2019  
presso Pinelli Printing Srl

© Copyright 2019, Teatro alla Scala

Prezzo del volume € 10,00 (IVA inclusa)



