



traiettorie³³

FONDAZIONE
PROMETEO

XXXIII Rassegna Internazionale di Musica Moderna e Contemporanea

Parma, 23 marzo - 29 novembre 2023

Casa della Musica • Teatro Farnese • CPM Toscanini • Casa del Suono

traiettorie³³

XXXIII Rassegna Internazionale di
Musica Moderna e Contemporanea

1991
2023

TRENTATRÉ ANNI
DI MUSICA
CONTEMPORANEA
IN ITALIA

Traiettorie ha ricevuto il XXX Premio della critica musicale
“Franco Abbiati” come migliore iniziativa del 2010 per i meriti
acquisiti durante i primi vent’anni della sua attività.

In copertina:
The Time of Trees (1997) ©Stuart Franklin/Magnum/Contrasto

Per l'uomo capace questo mondo non è muto.

Johann Wolfgang von Goethe

FONDAZIONE PROMETEO

Con il contributo di



Comune di Parma



fondazione svizzera per la cultura
prohelvetia

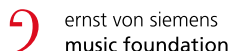
Con la collaborazione di



casa della musica



Main partner



Sponsor



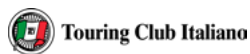
Media partner



Sponsor tecnici



Convenzioni



Traiettorie è partner di Italiafestival e ha ricevuto l'EFTE Label Award 2022/2023



traiettorie³³

XXXIII Rassegna Internazionale di
Musica Moderna e Contemporanea

Direttore artistico

Martino Traversa

Promotore

Fondazione Prometeo

Istituzioni

Ministero della Cultura

Regione Emilia-Romagna

Comune di Parma

Casa della Musica di Parma

Complesso Monumentale della Pilotta

Fondazione "Arturo Toscanini"

Università degli Studi di Parma

Pro Helvetia, Fondazione svizzera per la cultura

Partner

Fondazione Cariparma

Fondazione Monteparma

Chiesi Farmaceutici

Ernst von Siemens Music Foundation

Fondazione Nuovi Mecenati - Fondazione franco-italiana di sostegno alla
creazione contemporanea

Symbolic

Media partner

Rai Radio3

Magazzini Sonori

Sponsor tecnici

Hotel Sina Maria Luigia

Macrocoop – Servizi per la comunicazione

Convenzioni

Touring Club Italiano

FAI - Fondo Ambiente Italiano

Calendario dei concerti

23/03 Casa della Musica

Garth Knox

Dwyer, Lim, Kurtág, Knox, Ligeti

06/04 Casa della Musica

Andrea Rebaudengo

Bartók, Kurtág, Ligeti, Dutilleux

14/04 Casa della Musica

Salvatore Castellano - *Mini concert*

Bach, Vassena, Gentilucci

14/04 Casa della Musica

Anna Freschi / Luca Benatti - *Mini concert*

Sargenti, Saariaho, Vetrano, Benatti

20/04 Casa della Musica

Chisato Taniguchi

Vincitrice del secondo premio del 15° Concours international de piano d'Orléans
Lutoslawski, Stockhausen, Schönberg, Xenakis, Gondai

08/05 Centro di Produzione Musicale "Arturo Toscanini"

Accroche Note

Eötvös, Berg, Bartók, Aperghis, Bertrand, Šenk, Ligeti

17/05 Casa della Musica

Stefan Keller / Andreas Fischer

Poppe, Keller, Traversa

23/05 Casa della Musica

Marco Riccelli

Berg, Szymanowski, Dallapiccola, Lachenmann, Schumann

05/06 Casa della Musica

Michele Marco Rossi

Hosokawa, Gander, Gardella, Ligeti, Huber, Aperghis

11/09 Centro di Produzione Musicale "Arturo Toscanini"

Ensemble recherche

Kurtág, Schumann, Muntendorf, Rihm, Schönberg

- 18/09 Teatro Farnese
Neue Vocalsolisten
 Stockhausen
- 23/09 Teatro Farnese
Florent Boffard
 Webern, Beethoven, Ligeti, Bartók
- 27/09 Casa della Musica
Minguet Quartett
 Holz, Widmann, Rihm, Webern, Ruzicka, Mahler, Ligeti
- 18/10 Casa della Musica
Ensemble Prometeo
 Schumann, Webern, Berg, Debussy, Ustvolskaya
- 25/10 Casa della Musica
Pietro Ceresini
 Berg, Ullmann, Ligeti, Chopin, Mishory, Szymanowski
- 04/11 Casa della Musica
Peter Pichler / Giulia Zaniboni
 Hindemith, Genzmer, Sala, Dohle/Pichler, Purcell
- 09/11 Casa della Musica
Hae-Sun Kang / Allievi del Conservatorio di Parigi
 Bach, Acar, Jolas, Donatoni, Stroppa, Saariaho
- 22/11 Casa del Suono
Simone Beneventi
concerto in collaborazione con AGON acustica informatica musica
 Paradiso, Nova
- 29/11 Casa della Musica
Laura Faoro / Roberta Gottardi
 Huber, Zimmermann, Platz, Eötvös, Stockhausen



Credit: Lucio Rossi

Casa della Musica

La Casa della Musica ha sede in Palazzo Cusani, eretto nella seconda metà del XV secolo e riaperto nel 2002 a seguito di un accurato restauro a cura del Comune di Parma.

È composta da molteplici spazi: una Sala Concerti, un Auditorium, una Biblioteca - Mediateca, l'Archivio Storico del Teatro Regio di Parma. Ogni spazio è stato pensato e realizzato per una funzione particolare, così da rendere l'edificio sede abituale di diversi eventi musicali o spettacolari, convegni, seminari, presentazioni, proiezioni video, incontri culturali, attività didattiche, esposizioni. Al suo interno è situato il Museo dell'Opera che prende spunto dalla tradizione della città per raccontare quattro secoli di storia del teatro d'opera italiano. Il Cortile d'Onore, inoltre, permette di poter ospitare eventi musicali all'aperto durante i mesi estivi.

La Casa della Musica comprende inoltre importanti realtà quali il Museo Casa Natale Arturo Toscanini e la Casa del Suono: la Casa Natale Arturo Toscanini si presenta oggi come un luogo dedicato alla memoria e agli oggetti appartenuti al Maestro e nello stesso tempo alla riflessione; la Casa del Suono, che ha sede nel suggestivo spazio dell'ex-chiesa di Santa Elisabetta (metà del sec. XVII), nasce con l'ambizione di riflettere sul nostro modo di ascoltare e intendere la musica, ed è dedicata a un pubblico vastissimo, vale a dire a tutti coloro che oggi ascoltano musica e suoni trasmessi da strumenti tecnologici. Il percorso che la Casa del Suono propone è quello della storia e della evoluzione di tali strumenti per giungere alla situazione di oggi (dal fonografo al grammofo, dalla radio al magnetofono, dal compact disc all'iPod) e gettare uno sguardo verso il futuro. Al suo interno accoglie una preziosa raccolta di fonoriproduttori, nonché strutture dotate di innovativi impianti di riproduzione sonora e servizi dedicati alla ricerca scientifica e artistica, alla didattica e alla divulgazione.

Casa della Musica
Casa del Suono

Garth Knox

Viola

Benjamin Dwyer (1965)

I. Chloran

II. St John's Well

III. Rutland

da *images obesae et aspectui ingratae* (2013), 12'

Liza Lim (1966)

Amulet (1992), 6'

György Kurtág (1926)

- Perpetuum mobile (a)

- Doloroso

- In memoriam Blum Tamás

- Hommage à John Cage

- Perpetuum mobile (b)

da **Jelek, játékok és üzenetek [Segni, giochi e messaggi]** (1961-2005), 10'

Garth Knox (1956)

Quartet for One (2020), 6'

1. Viola solo, nervoso

2. Cello and Viola duo, espressivo

3. Trio, gently sentimental waltz

4. Quartet, Grand finale virtuoso

Intervallo

György Ligeti (1923-2006)

Sonata (1991-1994), 22'

I. Hora lungă

II. Loop

III. Facsar

IV. Prestissimo con sordino

V. Lamento

VI. Chaconne chromatique

La musica di Ligeti è come il cubo di Rubik: sono entrambi ungheresi e se ne viene a capo solo se si pensa a tutte le facciate contemporaneamente. L'oggetto della musica di Ligeti è infatti lo spazio, non inteso come spazio reale, non uno spazio in cui le fonti sonore sono dislocate, ma uno spazio immaginativo, apparente, uno spazio in cui i fenomeni sonori sono statici, non vanno da nessuna parte, non raccontano, sono congelati, e si presentano così all'ascolto nello stesso momento in ognuna delle loro parti. È una musica fatta di colori in un'atmosfera sospesa, senza una logica consequenziale.

Per questo obiettivo Ligeti non si è precluso alcun linguaggio, anche dalla musica del passato o da uno strumento ha sempre preso ciò che gli serviva per realizzarlo. Nella quarta corda della viola sosteneva di sentire qualcosa di rauco, un retrogusto di legno e acido tannico, un sapore che ha ricercato nel primo movimento della Sonata per viola, una "danza lenta" (*Hora lungă*, in realtà canti gitani dei Carpazi) da suonare proprio su quella corda, con piccole deviazioni d'intonazione che fanno di arcaico. C'è in effetti in questa Sonata una certa nostalgia di passato, come nell'ultimo Debussy, ma Ligeti non rumina mai il passato, semmai lo usa. E infatti quando appaiono frammenti melodici vengono o frustrati nella ripetizione (*Hora lungă* e *Prestissimo*), o deflagrati in forze che si scontrano (*Chaconne*), o trasformati in struttura e armonia (*Facsar*, parola ungherese che si riferisce alla sensazione al naso prima di piangere), o centrifugati in variazioni di ritmo e velocità (*Loop*, primo segmento della Sonata scritto da Ligeti ed eseguito per la prima volta proprio da Knox nel 1991). È così evitata ogni sensazione di attesa e di svolgimento, tutto resta sospeso, eppure ne esce una Sonata enigmatica e attraente, antica e moderna come solo sapeva fare questo compositore nato cent'anni fa che oggi appare sempre più un vero colosso del Novecento.

Anche di Kurtág un giorno si dirà la stessa cosa. E anche per questo grande ungherese vale la regola del cubo di Rubik, ma inteso come gioco. Per Kurtág la musica è prima di tutto libertà dell'immaginazione, e in quanto giochi i suoi brevi pezzi, che non sono miniature ma microcosmi autonomi in cui si sintetizza un pensiero, possono essere selezionati dalle loro raccolte e ricombinati in nuovi significati. I cinque pezzi qui da *Segni, giochi e messaggi* richiamano qualcosa della Sonata di Ligeti, nel *mood* e nella tecnica (i *Perpetuum mobile* – il secondo è una variazione del primo – con il "Prestissimo"; le corde multiple del *Doloroso* con quelle del "Lamento"; la voce rauca e pausata di Cage con "Hora lungă") e ne risulta un percorso fatto di esitazioni, ferocia, malinconie, ironie.

C'è ironia anche nel *Quartet for One* che Knox ha scritto durante il lockdown immaginando di fare sulla sola viola un quartetto per archi per un pubblico che non c'era, in uno spazio immaginario che è divenuto reale solo durante la registrazione nella Royal Festival Hall di Londra, ovviamente vuota. La viola improvvisa su ogni corda per ciascun movimento, in un tour de force virtuosistico in cui simula ora un violoncello, ora un violino, ora sé stessa nervosa ma non priva di umorismo, e infine tutto il quartetto.

Una viola che si fa materia, come nella musica di Benjamin Dwyer, irlandese come Knox, che ama far emergere nella propria musica i conflitti delle forze ancestrali. In *images obesae et aspectui ingratae* li ritrova nei bassorilievi nordeuropei medievali detti Sheela-na-gig, figure femminili in pose sessualmente esplicite, ambigue, capziose, intrise di senso di morte e rigenerazione: che si sentano graffi di corde o languide melodie, il sapore è sempre metallico e scontroso. Invece in *Amulet* dell'australiana Liza Lim l'oggetto musicale sono i timbri e le accordature della viola, che usano la fisicità dell'interprete come una cassa di risonanza. Ma anche qui è tutto un gioco di immaginazione.

Andrea Rebaudengo

Pianoforte

Béla Bartók (1881-1945)

Táncsvit [Suite di danze], Sz. 77 (1923), 15'

versione per pianoforte (1925)

- I. Moderato
- II. Allegro molto
- III. Allegro vivace
- IV. Molto tranquillo
- V. Comodo
- VI. Finale. Allegro

György Kurtág (1926)

Nyolc zongoradarab [Otto pezzi per pianoforte], op. 3 (1960), 5'

1. Inesorabile. Andante con moto
2. Calmo
3. Sostenuto
4. Scorrevole
5. Prestissimo
6. Grave
7. Adagio
8. Vivo

György Ligeti (1923-2006)

2. Cordes à vide
 4. Fanfares
 5. Arc-en-ciel
 6. Automne à Varsovie
- da **Études pour piano (Livre I)** (1985), 16'

Intervallo

Henri Dutilleux (1916-2013)

Trois Préludes (1973-1988), 13'

- I. D'ombre et de silence
- II. Sur un même accord
- III. Le jeu des contraires

Béla Bartók (1881-1945)

Szabadban [All'aria aperta], Sz. 81 (1926), 15'

I. Sippal, dobbal [Con tamburi e pifferi]

II. Barcarola

III. Musettes

IV. Az éjszaka zenéje [Musica della notte]

V. Hajsza [La caccia]

Siete un contadino (o contadina, ok) della steppa ungherese all'inizio del Novecento e venite avvicinati da un giovane elegante con un parallelepipedo metallico da cui spunta una tromba (vi dirà che è un fonografo Edison, ma è come se non lo avesse fatto), il quale vi chiede di avvicinarvi alla tromba e cantare una canzoncina che vi cantava la nonna da piccoli; voi: a) siete rustici scontroso e diffidate; b) la nonna non vi cantava canzoncine o non ricordate; c) timidamente intonate la canzoncina.

Ora ascoltate *Automne à Varsovie* di Ligeti e vi dite: a) dov'è l'autunno e soprattutto dov'è Varsavia?; b) quelle notine devono essere le foglie che cadono; c) qui c'è qualcosa sotto.

Adesso il testo di sala vi chiede di trovare l'intruso fra i compositori in programma; rispondete: a) Dutilleux; b) Bartók; c) nessuno.

Se a tutti i quesiti avete risposto c) allora siete benemeriti della musica del Novecento e ormai Traiettorie è il vostro habitat irreversibile, diversamente considerate quanto segue.

Primo: per Bartók la musica contadina coi suoi ritmi irregolari, cromatismi, scale pentatoniche e modali era stata la via di fuga dall'atonalità dominante a inizio secolo nella musica colta. Questo non vuol dire che andasse per villaggi a registrare canti popolari giusto per riversarli di peso nelle sue composizioni: ha semmai sfruttato un linguaggio antico per aprire spazi nuovi, e infatti nella *Suite di danze*, nata nel 1923 (come Ligeti) per il cinquantesimo dell'unificazione di Buda e Pest (scritta per orchestra, trascritta per piano nel 1925), i motivi sono reinventati a imitazione popolare miscelando ritmi e melodie magiare, valacche, arabe, slovacche. È musica popolare "ideale" su una tecnica compositiva moderna, sei danze unite da un ritornello, come nei *Quadri* di Musorgskij. Ma Bartók era affascinato anche da un senso magico e visionario della natura, il cui punto di contatto con la musica popolare è stata per lui la scoperta dei suoni al confine col rumore, scoperta capitale per il Novecento. Eccoli nei bassi pestati all'inizio della danza contadina nel primo pezzo di *All'aria aperta* (del 1926, anno di nascita di Kurtág). Rieccoli nella celebre *Musica della notte*: sono sparite danze, barcarole, cornamuse, cacce degli altri pezzi, rimane la natura animata senza l'essere umano. La musica penetra nel suo respiro, prova a percepirla le leggi arcane, a fermare l'incanto della materia. Gruppetti di note sembrano il gracidiare di rane, il pigolio di uccelli, il fruscio di fronde: in realtà sono l'intuizione del cuore oscuro di quell'esistenza.

Secondo: la colonna portante musicale ungherese Bartók-Ligeti-Kurtág rinfresca il Novecento in modi diversi. No, non ci sono foglie che cadono in *Automne à Varsovie*, lo scopo di Ligeti negli *Studi* è creare strati sonori di durata diversa che appaiano come velocità diverse, fermare il tempo, farli immaginare quasi visivamente all'ascoltatore (ma senza annoiarlo). Idem con gli arpeggi asincroni di *Arc-en-ciel*, le polimetrie asimmetriche di *Fanfanes* e i galleggiamenti impressionisti delle quinte di *Cordes à vide*. I titoli sono strani, a volte tecnici come questo, o evocativi come *Arc-en-ciel*, mentre osserviamo che «Autunno di Varsavia» è un festival di musica contemporanea nato nel 1956, anno peraltro fatale per l'Ungheria.

Terzo: Kurtág e Dutilleux hanno in comune Debussy. Dutilleux ne è stato l'ultimo erede diretto, vedi i lunghi armonici impressionistici nel primo dei tre *Préludes* (1973) e i timbri e risonanze nel secondo, mentre il terzo (1988) è uno studio sui processi compositivi a specchio. Di Debussy invece Kurtág ha sempre rivendicato lo stesso diritto alla libertà creativa, tanto più all'epoca dell'op. 3 quando era appena fuggito da Budapest a Parigi. Sono i suoi consueti aforismi, fatti di un'idea, di un gesto appena accennato, autonomi eppure apparentati per affinità. Assorbono le cose della realtà, inafferrabili come lo era la musica per Debussy, e per il Bartók della notte misteriosa.

NUOVE MUSICHE



All'interno del progetto triennale Polifonie (2015-2017) – ideato da Fondazione Prometeo per festeggiare il primo quarto di secolo della rassegna internazionale di musica moderna e contemporanea Traiettorie – è nata la rivista «Nuove Musiche», un originale progetto editoriale di alto profilo accademico, monograficamente dedito alla musica contemporanea. Frutto del sodalizio tra la Fondazione Prometeo di Parma e il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Palermo, la rivista – edita da Pisa University Press – è dotata di un comitato scientifico internazionale e si avvale di procedure di *peer-review*, nel rispetto dei più rigorosi standard editoriali.

Viene pubblicata in edizione multilingue, sia in versione a stampa sia digitale e suo oggetto di studio è l'intero campo mondiale della musica d'oggi, con una prospettiva privilegiata sulla situazione italiana.

Lo sguardo di «Nuove Musiche» mira alla convergenza metodologica dei vari approcci della musicologia: storico, estetico, analitico, teorico-sistematico, socio-antropologico, psico-neurologico, semiotico, mediale, economico; cioè alla convergenza tra la musicologia stessa e le altre discipline della conoscenza, nell'ideale di un umanesimo aggiornato. «Nuove Musiche» punta a integrare la riflessione sulla musica contemporanea nella vita culturale nel senso più vasto. Perciò la rivista ospita studi di taglio scientifico ma anche contributi liberi di compositori, interpreti e organizzatori, e si rivolge al pubblico della musicologia accademica internazionale ma anche agli operatori della musica contemporanea e a tutte le persone interessate.

www.nuovemusiche.it

www.facebook.com/rivistanuovemusiche

14/04

Auditorium della Casa della Musica, ore 19:30

Mini concert **Salvatore Castellano**

Sassofoni

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Partita in la minore per flauto solo, BWV 1013 (1722-1723), 15'

trascrizione per sassofono soprano

- Allemande
- Courante
- Sarabande
- Bourrée anglaise

Nadir Vassena (1970)

mute materie (2010), 7'

un preludio e due echi per sassofono contralto

Armando Gentilucci (1939-1989)

Le trame di un labirinto (1986), 8'

per sassofono contralto

Oggi è venerdì, venerdì in tedesco si dice Freitag, e Freitag si chiamava il flautista che Bach aveva a disposizione alla corte di Cöthen nei primi anni Venti del Settecento (aveva anche un nome: Johann Heinrich), anche se non è detto che la piacevolissima *Partita per flauto solo* sia stata scritta da Bach proprio in quel periodo lì e per quel flautista lì, ma è bello oggi, venerdì, pensare che sia così, e fare tutte queste rime tronche. La *Partita* è un cavallo di battaglia per molti flautisti, e la facilità di trascrizione anche per altri strumenti ne ha alimentato il successo. Quattro danze, compresa una versione in stile inglese – qualsiasi cosa intendesse Bach – di una francesissima bourrée. La trascrizione per sax contralto è più frequente ma questa per sax soprano è più vicina alla tessitura del flauto traverso – lo strumento che usava Freytag/Venerdì – anche se il timbro è più nasale e meno arcano. Intatte restano però le qualità di un pezzo in cui le risorse strumentali sono sfruttate con quella capacità che aveva solo Bach di tirare fuori apparenze contrappuntistiche anche da una linea melodica, chiedendo all'esecutore tanto fiato e tanta resistenza.

A differenza del sax soprano, che è diritto (a meno che non si usi la versione ricurva detta saxello) e traspone in si bemolle, il sax contralto traspone in mi bemolle, ha la campana ricurva, suona ovviamente più basso ma è anche più agile e incline al virtuosismo. Anche per questo il Novecento lo ha visto con maggior simpatia. I pezzi di Vassena e Gentilucci qui in programma ne capitalizzano le qualità per giocare soprattutto sui contrasti.

In *mute materie* dello svizzero Nadir Vassena sono contrasti di opposti: suono e silenzio, luce e ombra, voce ed eco, agitazione e quiete. Come nella *Partita* di Bach, la ricerca è quella di una melodia che appaia tridimensionale, polifonica, contrappuntistica. Gli echi sono il volto tranquillo, morbido, sfumato del suono, eppure solido, concreto, inaggrabile. *Le trame di un labirinto* è invece uno dei pezzi più simbolici di Armando Gentilucci, compositore, didatta, musicologo, una delle voci più singolari (e oggi un po' dimenticate) del secondo Novecento italiano. Il labirinto per Gentilucci era l'immagine ideale per definire una musica che non lascia intendere il suo percorso formale, in cui non si avverte di procedere verso un esito, che si intravede solo a cose fatte. Il labirinto è borgesiano, sperimentale, discontinuo, incerto, combinatorio, tutto fuorché onnicomprensivo: rispondeva bene alla cultura degli anni Ottanta, stava tanto in simpatia anche a Calvino e a Nono. Qui i contrasti sono dinamici, fino al silenzio, ma anche timbrici. Il labirinto porta alla notte, e ora quei gesti, quei frammenti accentuati, quei segmenti quasi cantabili sembrano prendere un senso, ma quale? Gentilucci in quegli anni aveva scoperto Kurtág, e si sente.

Mini concert

Anna Freschi / Luca Benatti

Anna Freschi, *violoncello*

Luca Benatti, *pianoforte*

Raffaele Sargenti (1980)

Sole, viole... (filastrocca per due) (2022), 5'

per violoncello e pianoforte

Kaija Saariaho (1952-2023*)

I. Dolce, leggero, libero

IV. Dolce, tranquillo

VII. Molto espressivo, energico

da **Sept Papillons** (2000), 4'

per violoncello solo

Roberto Vetrano (1982)

Ad marginem - sette cadenze per violoncello e pianoforte (2012), 8'

I. Sospeso, senza tempo...

II.

III.

IV. Distante

V.

VI.

VII. Distante

Luca Benatti (1982)

Around the loop II (2022), 8'

nuova versione per violoncello, pianoforte e loop station

***Prima esecuzione assoluta*

«Non c'è niente di più musicale del tramonto del sole» dice Monsieur Croche nel libro di Debussy, ma per Kaija Saariaho*, che è finlandese e il sole lo vede tramontare di rado, le farfalle possono supplire bene alla circostanza. No, dai, è una battuta: Saariaho vive a Parigi da una vita e si è inserita con naturalezza sulla linea che da Debussy arriva agli Spettrali passando per Messiaen, anche se la sua personale tecnica del timbro differisce sia dalle implicazioni percettive degli Spettrali, sia dai risvolti spirituali di Messiaen. Le farfalle (“papillons”) comunque non sembrano solo uno straniante poetico per la ricerca timbrica sul violoncello ottenuta attraverso l'uso di armonici (I, IV, VII), arco sul ponticello e sul tasto (I, IV) o col legno (IV), con aggiunta di suoni distorti aumentando la pressione (IV) o di glissando e trilli (I): nel primo pezzo la musica sembra veramente trasformarsi nel battito d'ali di un elegiaco lepidottero.

Per rendersi conto di quanto i principi di composizione siano cambiati in due decenni basta fare un confronto con gli altri tre pezzi in programma. Nel 2012 Roberto Vetrano in *Ad marginem* (il titolo si riferisce a un dipinto di Paul Klee, ma il dipinto e Klee non c'entrano niente) si poneva il problema non nuovo dei limiti della scrittura musicale, cioè dove finiscano le possibilità di descrivere fatti acustici che comunque esistono e non possono che rimanere delegati al solo esecutore. Il virtuosismo di queste sette cadenze in forma di variazione indaga proprio il suono al margine dei registri strumentali. Per un allievo di Ivan Fedele e di Sciarrino, una cosa così diventa necessità di guardarsi indietro, di ripercorrere il passato per azzerare i conti e cercare un nuovo linguaggio. Quello che per Saariaho era ricerca dell'inudibile, qui diventa necessità di comprendere la natura di quella dimensione.

Dieci anni dopo, cioè l'anno scorso, due compositori diversi fra loro come Raffaele Sargenti e Luca Benatti lavorano invece uno su giochi fonosimbolici, l'altro sugli effetti percettivi delle stratificazioni sonore. *Sole, viole... (filastrocca per due)* di Sargenti prende una poesia innocente di Pasolini – scritta quando era maestro durante la guerra – e ne estrapola le rime passandole agli strumenti. Le rime sono: sole/viole, cielo/velo, pianura/mura, molle/zolle, roca/fioca, ripete/liete. Tuttavia l'intenzione non è di descrivere le parole con i suoni, ma di cercare i punti di collisione fra quelle parole e la matericità degli strumenti, inserendole nel tessuto timbrico, o facendole riverberare o trasfigurandole, e sfruttando gli armonici del pianoforte, esplorando il registro acuto, creando suoni o intonazioni per analogia. In *Around the loop II* invece Luca Benatti applica al violoncello un *looper*, cioè un dispositivo elettronico che prima registra i suoni e poi li riproduce continuamente, usando il pianoforte come cassa di risonanza sullo sfondo. Il pezzo è costruito a pannelli, ognuno caratterizzato da articolazioni strumentali e aggregati sonori che dialogano a distanza, creano simmetrie, svincolano in situazioni di quiete, con il risultato di stimolare nell'ascoltatore rapporti mnemonici o immediati o a distanza, come in una stanza degli specchi. In entrambi è sottintesa l'esigenza del compositore del terzo decennio del XXI secolo: non esistono dogmi, la musica non è riducibile a dati semplicistici, è insieme spirituale e corporale e la cosa più importante è farsi ascoltare.

* Kaija Saariaho è venuta a mancare il 2 giugno 2023.

Chisato Taniguchi



*Vincitrice del secondo premio
del 15° Concours international de piano d'Orléans*

Pianoforte

Witold Lutosławski (1913-1994)

Gwa etiudy [Due Studi] (1941), 4'

I. Allegro

II. Non troppo allegro

Karlheinz Stockhausen (1928-2007)

1. Wassermann - Aquarius

2. Fische - Pisces

3. Widder - Aries

4. Stier - Taurus

da **Tierkreis** (1974-1975), 6'

Arnold Schönberg (1874-1951)

Suite, op. 25 (1921-1923), 15'

1. Präludium

2. Gavotte

3. Musette

4. Intermezzo

5. Menuett

6. Gigue

Karlheinz Stockhausen

5. Zwillinge - Gemini

6. Krebs - Cancer

7. Löwe - Leo

8. Jungfrau - Virgo

da **Tierkreis**, 6'

Iannis Xenakis (1922-2001)

Evryali (1973), 10'

Karlheinz Stockhausen

9. Waage - Libra

10. Skorpion - Scorpio

11. Schütze - Sagittarius

12. Steinbock - Capricorn

da **Tierkreis**, 7'

Atsuhiko Gondai (1965)

Cendres Lumineuses, op. 111 (2008), 13'

Prima o poi si arriva a chiederselo: Stockhausen era un pazzo o un genio? La domanda è mal posta. Quella giusta è: ci era o ci faceva? Risposta: ci faceva. Stockhausen aveva capito che nell'era dei media l'espressione diretta è destinata alla manipolazione, perciò tanto vale praticare l'enigma, il paradosso, l'iperbole, l'irrazionalità, che aprono all'interpretazione infinita e obbligano all'analisi profonda. Da qui le continue trasformazioni stilistiche di un artista curioso, che rifuggiva ogni etichetta. Anche la sua fase "mistica", che comincia proprio all'epoca di *Tierkreis*, detta così rischia solo di farne un esaltato New Age fuori dalle problematiche del suo tempo, a cui invece ha fornito risposte importanti anche quando erano provocatorie.

Per capire *Tierkreis* (Zodiaco) basta osservare che, stante un'idea del suono come atomo, maturata a séguito della sua fase "seriale integrale", è un attimo passare dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande, dall'atomo alle stelle. Occhio agli anni: da poco si era andati sulla luna, il futuro pareva a tutti l'esplorazione di un universo di certo fatto non solo per noi. *Tierkreis* era stata concepita come sezione per carillon della pièce teatrale *Musik im Bauch* (Musica nel ventre), poi Stockhausen decise di farne un ciclo autonomo (ne preparerà anche versioni per vari strumenti) in cui ogni pezzo è legato a una costellazione zodiacale e si basa su una melodia da ripetere almeno tre volte; le melodie sono create da Stockhausen in accordo alle caratteristiche dei segni dedotte dai caratteri di figli e amici (e se ascoltando il pezzo del vostro segno vi verrà da compiere verifiche su voi stessi – e succederà – farete il suo gioco). Poi si guarda dentro questa musica e ci si accorge che è costruita con accanito razionalismo: ogni pezzo basato su una nota, ogni nota su una velocità pari all'inverso della sua frequenza, ogni scala di durata su serie aritmetiche e di Fibonacci. Interprete e ascoltatori sono mediatori con il tutto: l'armonia del cosmo si fa armonia spirituale nella musica, che è principalmente numero.

Ora, questo programma diluisce tre quadrimestri zodiacali in un percorso musicale novecentesco che strizza l'occhio a Stockhausen. I due atletici Studi di Lutoslawski, d'impronta chopiniana, fanno da preludio melodico, e Stockhausen non disprezzava la melodia, anzi come ogni tradizione la considerava parte dell'unità del tutto.

E la tradizione ha un suo peso nella *Suite* op. 25, che compie un secolo quest'anno. È il primo pezzo veramente seriale di Schönberg, uno che non ha mai rinnegato il passato. In quanto suite, c'è un gusto barocco nelle danze, nei ritmi, nelle note ripercosse, nella "Musette" un po' Rameau e un po' Bach, nella passionalità dell'"Intermezzo", nelle ripetizioni e nelle simmetrie. Scatola barocca, linguaggio dodecafonico: lo Schönberg più piacevole d'ascoltare.

Contemporaneo di *Tierkreis* è il secondo pezzo per piano solo di Xenakis, *Evryali* (la sorella di Medusa), dove le sovrapposizioni di strati sonori, coagulazione delle forze brute della natura ottenute con melodie, ritmi, silenzi, calcoli probabilistici, teoria degli insiemi, generano alcuni passaggi tecnicamente ineseguibili. Perciò l'interprete deve intervenire: o viene a patti con quello che c'è scritto sullo spartito, o procede semplificando e tagliando. Il che significa coniugare antico e nuovo, certezza e soggettività, in una libertà che obbliga alla scelta.

Infine, *Cendres Lumineuses*: crepitii di note sovracute ("cendres", ceneri) alimentate con colpi di luce nel registro centrale e pedale di risonanza ("lumineuses"). È il rito inceneritorio giapponese: una musica funebre, come altre di Atsuhiko Gondai, ottimo compositore allievo di Huber, Manoury e Sciarrino, molto spirituale ma con una certa inclinazione al tetro, vedi pezzi come *Via Crucis/Via Lucis*, *Dying Project*, *La noche oscura*, *Eternal Bell*, *jhâpeta – a funeral music* – (ma poi si dev'essere tirato su di morale, perché nel 2008 è arrivato *Cosmic Sex*).

Siamo sempre in prima fila
quando si tratta di sostenere
la musica e la cultura.



Credit: Luca Pezzani

Centro di Produzione Musicale “A. Toscanini”

Il Centro di Produzione Musicale “Arturo Toscanini” è la sede de La Toscanini. Inaugurato il 25 marzo 2017 in occasione del 150° compleanno di Arturo Toscanini, il complesso sorge nel Parco ex-Eridania (Parco della Musica), vasto polmone verde a breve distanza dal centro storico di Parma. Il Centro di Produzione Musicale “Arturo Toscanini” comprende un edificio principale costituito da due grandi sale prova, una sala conferenze, archivi, uffici, magazzini, spazi tecnici e sale studio.

08/05

Sala Gavazzeni - CPM Toscanini, ore 20:30

Accroche Note



Armand Angster, *clarinetto*

Thomas Gautier, *violino*

Wilhem Latchoumia, *pianoforte*

Françoise Kubler, *soprano*

Peter Eötvös (1944)

Natascha trio (2006), 4'

per soprano, clarinetto, violino e pianoforte
dall'opera **Tri Sestry [Tre sorelle]** (scena 16)

Alban Berg (1885-1935)

Vier Stücke, op. 5 (1913), 8'

per clarinetto e pianoforte

1. Mäßig
2. Sehr langsam
3. Sehr rasch
4. Langsam

Béla Bartók (1881-1945)

Contrasts [Contrasti], Sz. 111 (1938), 20'

per violino, clarinetto e pianoforte

- I. Verbunkos [Danza del reclutamento]
- II. Pihenő [Riposo]
- III. Sebes [Veloce]

Georges Aperghis (1945)

À mi-mots (2022), 8'

per voce e clarinetto

**Prima esecuzione italiana*

Christophe Bertrand (1981-2010)

Haos (2003), 11'

per pianoforte

Nina Šenk (1982)

Beyond (2020), 11'

per clarinetto basso

**Prima esecuzione italiana*

György Ligeti (1923-2006)

Három Weöres-dal [Tre canti da Sándor Weöres] (1946-1947), 7'
per voce e pianoforte

1. Táncol a hold fehér ingben [La luna danza con una camicia bianca]
2. Gyümölcs-fürt [Grappolo di frutta]
3. Kalmár jött nagy madarakkal [Un mercante è arrivato con uccelli giganti]

C'era una volta una "nota" e serviva a costruire discorsi in musica. Sembrava andare tutto bene, ma col tempo questa nota si è stancata di fare da comparsa e si è emancipata, è diventata "suono" e ha cominciato a vivere di vita propria come un atomo. Ma così come li metti insieme adesso questi suoni, per dare un senso a quelle cose chiamate pezzi, brani, composizioni musicali?

Uno dei sistemi che piacciono di più oggi ai compositori è prendere a modello comportamenti della psicologia o della natura, concettualizzarli e applicarli ai suoni, come Christophe Bertrand che studia il meccanismo della moltiplicazione paragonandolo a un certo fiore delle Hawaii, haos, che nel giro di ventiquattr'ore cambia colore tre volte e poi muore. Anzi, prendiamola più larga: anche i brevi pezzi dell'op. 5 di Alban Berg si può dire seguano un comportamento, quello del contrastare, e per quanto – è stato notato – insieme sembrano i movimenti di una sonata classica, in realtà sono più un'esplorazione di comportamenti come il nascondersi, o lo sfiorare i confini del rumore, o il fluttuare nello spazio. Ma in fondo, la sonata non era già di suo un modello comportamentale basato sul contrasto fra velocità e caratteri?

È possibile invece che Bartók abbia chiamato *Contrasti* il suo trio del 1938 dopo averlo terminato ed essersi accorto che pianoforte, clarinetto e violino fanno fatica ad amalgamarsi, e che tutto sommato andava bene così. Del resto, quando a commissionarti l'opera sono Benny Goodman e József Szigeti, cioè il clarinetista e il violinista più celebri del momento, non stai lì a sottilizzare. E se ti chiedono bei momenti virtuosistici, ce li metti. E se ti accorgi che la prima delle due danze che hai scritto, *Verbunkos*, sa più di un allegro che di un'introduzione, ci inserisci in mezzo un pezzo lento, *Pihenő*, senza fronzoli. E così il Bartók visionario e notturno ha lasciato qui il Bartók popolareggiante – i sapori da *csárdás* di *Verbunkos*; le scordature del violino, i ritmi ungheresi e il clarinetto jazzeggiante in *Sebes* – in compagnia del Bartók più colto. Comunque anche Ligeti nelle tre poesie di Sándor Weöres (nato nell'anno dell'op. 5 di Berg) sembra muoversi su basi comportamentali fra pianoforte e voce. Siamo ancora nella fase "rumeno-ungherese" di Ligeti. Il materiale del pianoforte è ridotto all'essenziale, con figure ben riconoscibili: cluster e accordi nella prima poesia, acciaccature veloci nella seconda, salti e ribattute nella terza, che si pongono in opposizione, in accordo o in alternanza con la voce, ma alla fine risultano caratteristiche e protagoniste.

Con il nuovo millennio si è invece accentuata l'idea di comportamento come manifestazione della vita autonoma dei suoni, in analogia alle forme della natura. Viene anche da qui il profluvio di pezzi basati su sezione aurea, frattali, fenomeni vegetali e cose così. Ecco allora che la vita effimera della pianta in *Haos* di Bertrand sul pianoforte si traduce in un percorso di sovrapposizioni avvolte in un alone sonoro, apparenti stagnazioni, duplicazioni vertiginose di scale, crescendo martellanti, armonie agli estremi della tastiera fino a una tensione che si spegne nella ripetizione di una nota isolata.

Contrasti anche questi? Lo sono di certo quelli di *À mi-mots*, scritto da Aperghis per il quarantesimo di Accroche, a simboleggiare la coppia dei suoi due fondatori: un clarinetto che non suona come un clarinetto, ma grida e si dimena; e una voce morbida e pastosa. Ma i comportamenti possono essere anche questioni morali. Per esempio la crisi di un mondo superficiale, che per Nina Šenk, andrebbe interpretato in profondità, come le dieci variazioni per clarinetto basso di *Beyond*, da ascoltarsi non seguendo il tema che cambia ma le sovrapposizioni che lo arricchiscono. Quanto al brano tratto dall'opera *Tre sorelle*, Peter Eötvös ha semplicemente descritto nel suono acido degli strumenti il personaggio cechoviano di Natascha: grettezza e isteria, ovviamente comportamentali.

 APE
PARMA
MUSEO
ARTI PERFORMANCE EVENTI

in punta di
MATITA

COLLEZIONE D'ARTE AMEDEO BOCCHI DI



FONDAZIONE
MONTEPARMA

17/05

Sala dei Concerti della Casa della Musica, ore 20:30

Stefan Keller / Andreas Fischer

fondazione svizzera per la cultura
prohelvetia

con il sostegno di Pro Helvetia, Fondazione svizzera per la cultura

Stefan Keller, *tabla*

Andreas Fischer, *basso*

Luca Guidarini, *live electronics*

Enno Poppe (1969)

Verbalkleid (2011), 6'

per basso

Stefan Keller (1974)

Phoenix (2017), 15'

per tabla e live electronics

Intervallo

Martino Traversa (1960)

Epitaphios (2020), 6'

per basso

***Prima esecuzione assoluta*

Stefan Keller

Persona (2019-2020), 25'

per voce, tabla e live electronics

**Prima esecuzione italiana*

Tabla: chi era costei? Già il nome di per sé è problematico perché in italiano si usa per lo più al femminile mentre in hindi – giacché, diciamolo subito, è uno strumento a percussione di origine indiana – è maschile, si scrive *ṭablā* (la t da pronunciare con la lingua contro il palato molle) e oltretutto in origine indica solo il più piccolo e il più acuto di due tamburi che solitamente si suonano in coppia, l'altro si chiama *bāmyā* e si percuote con la mano sinistra. Ma oggi con il sostantivo tabla si usa indicare la coppia dei tamburi, uno di metallo o argilla (quello grande), l'altro di legno, dall'intonazione regolabile attraverso lacci che tengono tesa la membrana sulla faccia di percussione, provvista di un cerchio di pasta nera che produce caratteristiche risonanze sotto i colpi delle dita.

La o il tabla ha fatto il suo ingresso nella musica contemporanea con Stefan Keller. Niente a che spartire con la musica indiana, qui si rientra nell'esplorazione contemporanea delle sonorità attraverso interazioni timbriche. Nel caso di *Phoenix* interviene il live electronics sovrapponendo nuove sonorità a partire da quelle acustiche, con effetti di eco, timbri metallici e acquatici, rumorismi vari. In *Persona* invece si aggiunge la voce umana (su vari frammenti testuali, fra cui alcuni tratti da *La tana* di Kafka e intonati al contrario) creando più livelli sonori e simbolici. Grazie all'analogia fra i suoni delle percussioni e l'articolazione della voce, più l'ulteriore strato del live electronics che funziona allo stesso tempo da connessione fra tabla e voce, si producono infatti proiezioni e giustapposizioni fra le fonti sonore come maschere reciproche ("persona" in latino), moltiplicando o dissolvendo le identità timbriche: tanto più che all'inizio della seconda parte si sentono ritmi strani di drum'n'bass e, quando la voce scheggia le consonanti al limite del rumorismo, effetti di beatboxing che accentuano il dramma e l'alienazione già esasperate dall'uso di microtoni e glissando.

Comunque, tabla o non tabla, la realtà è che la voce è protagonista stasera di tre pezzi su quattro, e il suo ruolo in *Verbalkleid*, estratto dall'opera teatrale *IQ* di Enno Poppe del 2012 su testo di Marcel Beyer, conferma la linea esplorativa sul fascino ancestrale e psicologico del ritmo e del rumore verbale. Scritto in *IQ* per voce di basso e due clarinetti contrabbassi, *Verbalkleid* è stato rimaneggiato per voce sola e offerto in anteprima da Poppe a fine 2011 per il progetto poliautorale *Escalier du chant*, flash mob organizzati da Olaf Nicolai per tutto l'anno sulla scalinata della Galleria d'Arte Moderna di Monaco di Baviera.

Completa il programma la prima assoluta di *Epitaphios* di Martino Traversa: e qui si entra in un'area molto diversa, in cui il forte richiamo etico del testo e il rifiuto per la diffusa concezione di una vocalità intesa come rumore anziché come parole ne fanno una garitta per osservare tendenze musicali latenti, secondo una linea reattiva alla saturazione dei linguaggi sonori intrapresa già da qualche anno dalla musica di Traversa. Nato come preludio simbolico a un oratorio sull'immigrazione ancora in fase di scrittura, *Epitaphios* si appoggia sul testo del cosiddetto "epitaffio" di Pericle, pronunciato dallo stratego ateniese in onore dei caduti alla fine del primo anno della Guerra del Peloponneso (430 a. C.) e riportato da Tuciddide, in cui i valori civili ateniesi sono espressi nell'orgogliosa consapevolezza di essere ineguagliati portatori di liberalismo ed equità. La scrittura sottolinea la perentorietà di quell'orgoglio nel canto fluido, negli accenti congrui, negli intervalli minimi, nei pochissimi salti, nella comprensibilità del testo. Ascoltarla significa tornare alle fonti del recitativo espressivo raveliano, quello che «exalte toutes les possibilités du mot, mais non les subjuge».

23/05

Sala dei Concerti della Casa della Musica, ore 20:30

Marco Riccelli

Pianoforte

Alban Berg (1885-1935)

Sonata, op. 1 (1907-1908), 13'

I. Mäßig bewegt

Karol Szymanowski (1882-1937)

2. Calypso

da **Métopes**, op. 29 (1915), 6'

Luigi Dallapiccola (1904-1975)

Tre episodi dal balletto «Marsia» (1949), 13'

I. Angoscioso

II. Ostinato

III. Sereno

Intervallo

Helmut Lachenmann (1935)

Echo andante (1961), 12'

Robert Schumann (1810-1856)

Carnaval. Scènes mignonnes sur quatre notes, op. 9 (1834-1835), 30'

1. Prélude – 2. Pierrot – 3. Arlequin – 4. Valse noble – 5. Eusebius – 6. Florestan – 7. Coquette – 8. Réplique – 9. Sphinxes – 10. Papillons – 11. A.S.C.H.-S.C.H.A. (Lettres dansantes) – 12. Chiarina – 13. Chopin – 14. Estrella – 15. Reconnaissance – 16. Pantalon et Colombine – 17. Valse allemande – 18. Intermezzo: Paganini – 19. Aveu – 20. Promenade – 21. Pause – 22. Marche des « Davidsbündler » contre les Philistins

Nonostante il suo mondo fossero gli abeti e i laghi lisci della Carinzia dove aveva la casetta di famiglia, Alban Berg era un ammiratore di Schumann, uomo invece permeato del rude e ancestrale spirito sassone, di cui aveva difeso la profondità della costruzione musicale contro chi pretendeva di spiegarne il fascino solo attraverso l'empatia. Ci sta: era pur sempre allievo di Schönberg, uno che a lezione analizzava e chiariva tre secoli d'armonia in un momento storico che si annunciava al limite fra due mondi. Il punto è proprio questo: Schumann e Berg si muovevano sulle soglie, il primo al tramonto delle certezze della classicità, il secondo della crisi secolare di un linguaggio. Anche Szymanowski, Dallapiccola e Lachenmann si muovevano sulle soglie, ma hanno scelto di aggregarsi ai cambiamenti in atto.

Nel 1915 Szymanowski sceglie il debussismo e il ravelismo, magari senza capirli fino in fondo: ed ecco *Métopes*, un trittico come le *Images* di Debussy e *Gaspard de la nuit* di Ravel, ben ancorato al passato classico (come le *Danseuses de Delphes* di Debussy) con la scusa dell'ispirazione a frammenti di un tempio di Selinunte. Ma se il terzo pezzo, *Nausicaa*, è spudoratamente raveliano, *Calypso* è invece un trionfo di impressionismo, solo che possiede un arco drammatico, sfoggia un punto culminante che Debussy, maestro della sospensione, avrebbe accuratamente evitato.

Nel 1949 Dallapiccola, il profeta del serialismo in Italia, si appoggia anch'egli a Ravel, ma con una struttura complessa e tocchi timbrici chopiniani, nel momento in cui riduce per pianoforte tre episodi di un suo balletto di sei anni prima sul sileno Marsia spellato da Apollo – un altro che si rifugia nel mito classico.

Nel 1962 Lachenmann frequenta da cinque anni i corsi estivi di Darmstadt e, perplesso sulla sconnessione dal passato che aleggia in quelle aule, si attacca al treno di Luigi Nono che sta sperimentando nuovi legami fra suono e forma senza rifiutare la Storia. I tasti di pianoforte sgangherati sulla copertina dell'unico disco con la registrazione dello stesso Lachenmann di *Echo andante* ne rendono l'idea sonora, ma non siamo di fronte a una disconnessione: Lachenmann crea un nuovo tipo di suono usando il pedale di risonanza per addensare o rarefare il materiale musicale, creando un moto continuo variato fonicamente che plasma la forma del pezzo senza intervenire sulle figure, sui motivi, sull'armonia.

Schumann invece il suo trenino se l'è assemblato da solo. Lo ha fatto con lo sdoppiamento, la frammentazione, i codici nascosti, l'ironia. Il musicista esprime sé stesso? No: crea nuove concatenazioni della realtà. La forma sonata è spremuta? Allora inventiamoci i frammenti, collegati da legami segreti. Nel caso del *Carnaval* sono quattro note che espresse nelle lettere della notazione tedesca corrispondono al nome del paesello natale della sua prima fidanzata e sono contenute nel cognome Schumann: per sicurezza, danzano nell'undicesimo pezzo. Ma nell'allegria brigata del *Carnaval* troviamo anche i due eteronimi dei temperamenti di Schumann (il riflessivo Eusebio, l'esuberante Florestan), i suoi compositori preferiti (Paganini e Chopin, di cui omaggia lo stile), la fidanzata (Estrella), le maschere e gli amici progressisti della "Lega dei compagni di Davide", e soprattutto un'aria di valzer che unisce amore e ambizione all'assoluto. Pieno Romanticismo, certo, ma anche uno sguardo spaurito nell'inconscio. E infatti sono i temi che Freud ritrovava in quella letteratura tedesca di cui Schumann era imbevuto. Quello stesso Freud che forse Berg aveva conosciuto di persona, anche se in veste di medico condotto. La Sonata di Berg, strepitoso debutto ancora da studente, condivide con Schumann il gusto per la costruzione su pochi mattoncini sonori, però in un movimento breve di sonata classica con tutte le sue componenti al posto giusto, e con Freud un fluire armonico instabile da cui spunta qualche consapevole sprazzo di tonalità: in fin dei conti, tutti segni di crisi.

Michele Marco Rossi

Violoncello

Toshio Hosokawa (1955)

SEN II (1986/2002), 12'

Bernhard Gander (1969)

RIFF23 (2022), 9'

**Prima esecuzione italiana*

Federico Gardella (1979)

Dialogo di Finisterrae (2023), 8'

***Prima esecuzione assoluta*

György Ligeti (1923-2006)

Sonata (1948/1953), 8'

I. Dialogo

II. Capriccio

Klaus Huber (1924-2017)

Rauhe Pinselspitze (1992), 4'

per violoncello pizzicato

Georges Aperghis (1945)

Obstinate (2017-2018), 7'

versione per violoncello (2019-2022)

Ai tempi di Paganini la difficoltà tecnica esecutiva era la gran parte dello spettacolo, con Liszt quello spettacolo veniva giustificato integrandolo nella sostanza musicale, nella musica di oggi non è più uno spettacolo ma una condizione ordinaria: perciò il virtuosismo non ricade più a beneficio dell'esecutore, stante peraltro la sua pratica diffusa, semmai si configura come un effetto visibile di cause altre. *RIFF23* di Bernhard Gander presenta continui quesiti tecnici consustanziali alla sua carica energica, che finisce per inglobarli e occultarli; *Obstinate* di Georges Aperghis riporta tutto al coinvolgimento plastico con lo strumento: in entrambi la difficoltà tecnica è implicita e non determinante, mentre determinante è lo stimolo programmato rivolto a una risposta comportamentale dell'ascoltatore.

In altri casi, come *SEN II* di Hosokawa, l'incrocio di civiltà (Hosokawa ha recuperato le proprie origini culturali dopo la formazione in Germania) comporta un'inflessione consolidata da un acquisto: il gesto diventa pensiero, il che comporta una mescolanza in cui la componente della logica compositiva concede una propria quota a quella spirituale. Nella pratica, il gesto lineare e, come si dice di Hosokawa, calligrafico (*Sen* in giapponese vale "linea"), oltremodo straniato dai codici d'attesa con l'abbassamento di una terza minore della corda di *do*, si rileva anche nel distacco dell'arco dalla corda inteso come uguale momento generativo di suono, così come la penna dalla carta durante il tratteggio; il suono si configura perciò in una dimensione verticale, estinto appena pervenuto all'esistenza, e l'ascoltatore è spinto a integrare il visivo-uditivo con una quota d'immaginazione.

Rauhe Pinselspitze di Klaus Huber, uno dei maestri di Hosokawa, è invece un tentativo di creare un ponte simbolico fra Oriente e Occidente. Il pezzo è nato per kayagŭm coreano, un cordofono pizzicato a ponticelli mobili, accompagnato da un buk, percussione usata nei monasteri buddisti; riscritto per violoncello risulta un'alternanza di silenzi e violenti pizzicati da interpretare, anche psicologicamente, in negativo, dove al massimo del silenzio corrisponde cioè il massimo di densità spirituale, e viceversa.

Per quanto sembri, più che di opere aperte, cioè consegnate all'ascoltatore co-interprete, si deve parlare qui di opere in cui la definizione formale proviene da una metafora estetica – il plasmare scultoreo per Aperghis, le asperità vitalistiche di Gander, il calligrafismo di Hosokawa, il rapporto inverso fra intensità di pensiero e di sonorità, e volendo anche l'intreccio fra passato e presente obbligato dalle scelte di una crisi o svolta di linguaggio personale simbolizzata dallo strapiombo in *Dialogo di Finisterrae* di Gardella – a cui corrispondono intenzioni comunicative che permettono un'ampia possibilità di riconoscimenti o, come direbbe Umberto Eco, il campo di direzioni reversibili imposte da un gesto irreversibile.

Ciò che differenzia questi brani è semmai la reattività alla musica da una parte come pensiero (Hosokawa, Huber), dall'altra come stato energetico (Aperghis, Gander), in contrapposizione anche stilistica (Oriente di là; di qua, occidentalissimi riferimenti rock-blues su cellula ritmica reiterata in Gander o deformazione temporale prodotta dall'intreccio linguistico in Gardella). E Ligeti? La Sonata per violoncello non è ridicibile alle sue accezioni tecniche, i pizzicati-glissando e i tremoli sul tasto che ne hanno fatto un classico del violoncello contemporaneo. Il giovane Ligeti cercando una fuga dai recinti (l'occhio della censura sovietica) metabolizza lo stile altrui come metafora estetica: quello di Bartók e Kodály nella prima parte, un'elegia struggente dal ritmo incostante sulle corde suonate separatamente che si trasformano in voci maschili e femminili (è nata da un amore segreto del Ligeti venticinquenne); e nella seconda, un rigido 3/8 aggiunto su commissione cinque anni dopo, quello di Paganini, smaccatamente.

Ensemble recherche

Sarah Heemann, *flauto*

Shizuyo Oka, *clarinetto*

Melise Mellinger, *violino*

Sofia Von Atzingen Drake Cardoso, *viola*

Åsa Åkerberg, *violoncello*

Klaus Steffes-Holländer, *pianoforte*

György Kurtág (1926)

Hommage à R. Sch., op. 15/d (1990), 9'

per clarinetto, viola e pianoforte

I. Merkwürdige Pirouetten des Kapellmeisters Johannes Kreisler

II. E.*: der begrenzte Kreis...

III. ...und wieder zuckt es schmerzlich F.* um die Lippen...

IV. Felhő valék, már süt a nap... Töredék – Töredék

V. In der Nacht

VI. Abschied (Meister Raro entdeckt Guillaume de Machaut)

Robert Schumann (1810-1856)

Märchenerzählungen, op. 132 (1853), 16'

per clarinetto, viola e pianoforte

I. Lebhaft, nicht zu schnell

II. Lebhaft und sehr markiert

III. Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck

IV. Lebhaft, sehr markiert

Brigitta Muntendorf (1982)

shivers on speed (2013), 10'

per flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte

Intervallo

Wolfgang Rihm (1952)

Chiffre IV (1983-1984), 9'

per clarinetto, violoncello e pianoforte

Arnold Schönberg (1874-1951)

Kammersymphonie, op. 9 (1906-1907), 22'

trascrizione per flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte di Anton Webern (1923)

A Düsseldorf, qualche volta, veniva fuori il sole. E la facciata bianca e squadrata di Bilker Straße si allagava di luce, che spargendosi dalle monotone finestre dava l'impressione per un attimo di dissolvere l'abitudine delle stanze. Robert Schumann viveva lì da qualche mese. Non andava d'accordo con la città e mai aveva scritto tanta musica in così poco tempo. Ma è una musica che sembrava allontanarsi da lui, proprio adesso che non poteva più liberarsene, che gli rimbomberà in testa fino all'ultimo. Come si fa a immaginarsi dei "racconti fiabeschi" in quella casa? Le *Märchenerzählungen* sono il desiderio di fuggire da un mondo che non si può più reinventare, di momenti che svaniscono in un sapore antico, un vento dolce che attraversa una frase del violino o due note lunghe del clarinetto, e subito si sente riaffiorare la materia eterna e comune, la fluidità inconsapevole dei vecchi giorni. È un tempo che si conosce. Un tempo a volte sospeso e ambiguo; o rassegnato alla peggiore delle angosce, quella della soavità; o d'improvviso vivo e scattante in un passo di marcia. A un certo punto immergersi nella luce, come nella musica, non è più lo stupore di un mondo che si ricrea, ma un percorso nella memoria stanca.

È la scoperta della risonanza interiore, e per questo Schumann aleggia ancora nella musica di oggi. Kurtág lo ha capito, ha capito quel bisogno di controllare l'interiorità invadente facendola risuonare in profondità, creando associazioni, scavando uno spazio ai ricordi. I ritrattini di *Hommage à R. Sch.* cercano proprio la massima risonanza in ascoltatore e interprete col minimo dei mezzi. La strumentazione è la stessa delle *Märchenerzählungen*, svelate nella loro natura: il solito contrasto fra le personalità dello Schumann riflessivo e di quello estroverso, gli eteronimi Eusebio e Florestano usati in tanti brani e nei suoi pezzi critici, tenute in equilibrio dalla severità morale di Mastro Raro. Dopo le piroette per semitoni di un altro personaggio del microcosmo schumanniano, il Kreisler dei racconti hoffmanniani, ecco un Eusebio che gira intorno a sé stesso, e poi spazio a Florestano, salti d'umore continui, con chiari riferimenti ai *Fantasiestücke* di Schumann. Infine, il lungo brano dedicato a Mastro Raro che incontra il passato in un austero ritmo sul modello di Guillaume de Machaut, guru dell'Ars Nova trecentesca (alto artigianato musicale, dunque abbandono alla materia e al tempo: una deflagrazione più che un incontro) finisce in un ritmo pesante e quasi funereo che porta tutto nel nulla.

Per chi invece nel Novecento dalla risonanza ha tratto un fattore neurologico, l'effetto è un'irruzione inconscia nella propria enciclopedia di immagini, esperienze, sedimentazioni. *Chiffre IV* è uno studio di risonanze, più di centotrenta, con una sola lunga pausa in un assolo di accordi del pianoforte. Da sempre in antagonismo con le razionalità della Nuova Musica, Wolfgang Rihm sceglie la strada dei suoni isolati, dei silenzi, delle gamme di accordi. Compagno talora reminiscenze. La memoria qui brancola in un giardino buio che lame di luce fanno vedere per un attimo, scatenando sensazioni ignote.

Oppure, all'opposto, esperienze e associazioni innescate dai brividi della velocità (*shivers on speed*). Il pezzo di Brigitta Muntendorf, quarantenne formata negli ambienti tedeschi della poliespressività musicale, alterna suoni acuti e brevissimi a silenzi e salti improvvisi, archi tremanti, pianoforte tachicardico, da cui emergono squittii, guaiti, chiurli, cigolii, suoni incontrollabili che ambiscono a suscitare fragilità psicologica e fisica.

Ma in tutto ciò, la *Kammersymphonie*? Schönberg la considerava un punto di svolta, e giustamente, per la concentrazione, la densità polifonica, l'asprezza armonica – intatta nella trascrizione di Webern, che le dedicò anche una fitta analisi – e per la capacità di contenere ogni velleità centrifuga entro i limiti delle nebbie atonali. Come stare alle soglie di un'allucinata introspezione.



Credit: Giovanni Hänninen

Teatro Farnese

Situato al primo piano del Palazzo della Pilotta, il Teatro Farnese occupa un grande salone che era originariamente destinato a “sala d’arme”, riadattato e trasformato in teatro tra il 1617 e il 1618 su progetto dell’architetto ferrarese Giovan Battista Aleotti, detto l’Argenta. Costruito in brevissimo tempo con materiali leggeri come il legno, la cartapesta e lo stucco dipinti, usati per simulare marmi e metalli preziosi, il teatro nacque per volontà di Ranuccio I, Duca di Parma e Piacenza dal 1593 al 1622, il quale intendeva accogliere con grande sfarzo la sosta a Parma del Granduca di Toscana Cosimo II de’ Medici, in viaggio verso Milano, nel tentativo di rinsaldare i legami con la famiglia medicea attraverso un accordo matrimoniale tra le due famiglie ducali. Sfumato per motivi di salute il viaggio di Cosimo, l’inaugurazione del Teatro – già ultimato nel 1619 – avvenne solo nel 1628, in occasione delle nozze tra Margherita de’ Medici e il Duca Odoardo Farnese, con uno spettacolo allegorico-mitologico dal titolo *Mercurio e Marte* (testo di Claudio Achillini e musiche di Claudio Monteverdi) arricchito da un torneo e culminante in una spettacolare naumachia. Concepito per realizzarvi l’opera-torneo, in cui il melodramma si fonde con il gioco d’armi mimando l’evento bellico, un genere sontuoso che solo le casate principesche si potevano permettere, il teatro esprime le ultime acquisizioni tecnico-spettacolari maturate a Ferrara e in Emilia durante la seconda metà del Cinquecento. La novità, che fece del Farnese un modello per la successiva scenografia teatrale barocca, sta nella vastità e forma degli spazi. Il proscenio monumentale separa il palco dalla cavea che poteva essere riservata al pubblico o diventare arena di spettacolo e, riempita d’acqua, di battaglie navali. La notevole profondità del palcoscenico, con tre ordini di telari, gallerie superiori per il movimento e sottopalco attrezzato, permise di realizzare le prime scene mobili della cultura teatrale, mentre la cavea, a gradoni e doppio ordine di serliane, con la sua pianta a U era funzionale alla capienza, alla migliore visuale agli estremi e all’acustica. La decorazione pittorica e la presenza di due archi trionfali sormontati dalle statue equestri dei Farnese trasformano lo spazio in una piazza monumentale di epoca imperiale e alludono al centro del potere civile e militare. Utilizzato per pochi eventi eccezionali, fu colpito da un bombardamento nel 1944 e ricostruito dopo il 1956 secondo il disegno originario; le parti lignee, in origine completamente decorate, furono lasciate grezze, ad evidenziare le poche strutture originali superstiti.

18/09

Teatro Farnese, ore 20:30

Neue Vocalsolisten

Johanna Vargas, *soprano I*

Susanne Leitz-Lorey, *soprano II*

Truike van der Poel, *mezzosoprano*

Martin Nagy, *tenore*

Guillermo Anzorena, *baritono*

Andreas Fischer, *basso*

Martino Traversa, *regia del suono*

Karlheinz Stockhausen (1928-2007)

Stimmung (1968), 60'

Un uomo sta seduto per ore a fissare un tempio dei Maya, rivive nell'immaginazione cerimonie antiche e crudeli, s'immedesima fino a diventare un azteco, un maya, un tolteco, anche un conquistador spagnolo perché no, poi in febbraio va in Connecticut in mezzo al freddo e alla landa desolata e scrive un pezzo che sembra elettronico e invece è fatto per sei voci umane, umanissime al punto che è previsto sia che possano stonare un poco, sia come correggere la deviazione, il tutto mentre dall'altra parte del mondo i Beatles vanno in India a fare i fricchettoni, e all'India ci arriverà anche l'uomo che fissava i Maya, ma tre mesi dopo e non con un santone ma leggendo i testi di Aurobindo, e intanto in Europa gli studenti mandano tutto il passato a quel paese. Ce n'è abbastanza per scambiare la contemplazione del serpente piumato con lo spirito del tempo, in tutti i sensi, e invece è la storia personale di Karlheinz Stockhausen, il musicista che meglio ha compreso il proprio presente fra tutti quelli convinti che struttura significasse meccanismo e non spirito.

Ora, di spiritualità si deve parlare per Stockhausen solo dopo che ha abbandonato certe strade della Nuova Musica per imboccare quelle del misticismo? No, perché l'ambiente predispondeva. A metà Novecento tecnologia, scoperte scientifiche, psicanalisi, guerre mondiali avevano dimostrato che l'uomo non è quello del sesto giorno (soggioga e domina la terra) ma quello espulso dal Paradiso terrestre (polvere sei e polvere tornerai), cioè una materia come le altre, e perciò sulla materia non può imporsi, per esempio dando una forma ai suoni, ma solo captarne i misteriosi segnali che invia e farsene interprete. Alcuni pensavano: interpretiamone la struttura. Nonostante fosse partito con musica non ignara di Debussy e Berg, negli anni Sessanta Stockhausen approda pian piano invece alla convinzione che la materia sonora va ascoltata come l'uomo primitivo ascoltava l'armonia della natura. Da qui l'astrologia, i mantra, i templi mesoamericani, il capello sciolto, i camicioni bianchi, ma anche tanta musica difficile da ascoltare ma meravigliosa se ci si entra dalla porta giusta.

Stimmung è meravigliosa, se ci si entra dalla porta giusta, anche se dura più di un'ora. Insostenibile se non si azzecca quella porta. Per farlo, bisogna sapere com'è e come ascoltarla. È dunque il momento della fredda scheda tecnica. La composizione si basa sull'emissione di una nota (si bemolle grave) non direttamente ma cantando solo i suoni alle frequenze che la costituiscono, cioè gli armonici (i primi nove, tranne il sesto e l'ottavo). Eventuali stonature vengono corrette da un suono elettronico (eh sì: l'autotune, ma onesto). Atmosfera ovattata: alcuni suoni vanno emessi piano, altri in mezzoforte, di testa e senza vibrato. Non si rifiutano amplificazioni per far percepire bene tutto. Respiri lunghi, tranquilli. In uno schema generale di 51 sezioni, alcuni cantanti "primari" scelgono un attacco e gli altri reagiscono con oscillazioni disegnando l'intonazione (naturale, non temperata). In 29 sezioni una voce secondaria introduce un "nome magico" – per lo più aztechi, greco antichi, indiani – che costringe gli altri a ripeterlo in modo analogo fino al raggiungimento di un unisono che crea magica identità. Poi si ricomincia. Ampi margini d'improvvisazione per i cantanti che guidano e devono coniugare schema prefissato ed esperienza trascendentale, e condividere il tutto con gli ascoltatori, farlo risuonare dentro e insieme. Ascolto sociale, non soggettivo? La parola "Stimmung" in tedesco rinvia a "stato d'animo", "accordo di intervalli puri", "fluidità", "risonanze armoniose"; "Stimme" significa "voce". Risultato quasi psichedelico. Tempo abolito. Sonorità extraterrestri, che hanno anche profumi e corpo. Per goderle appieno occorre immergersi con tutti i sensi svegli, ma calmi. Stockhausen dice che così «nella bellezza dei sensi brilla la bellezza dell'eterno». Amen.

23/09

Teatro Farnese, ore 20:30

Florent Boffard

con il supporto della Fondazione Nuovi Mecenati - Fondazione franco-italiana di sostegno alla creazione contemporanea

Pianoforte

Anton Webern (1883-1945)

I. Sehr mäßig

da **Variationen**, op. 27 (1936), 2'

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

I. Vivace, ma non troppo

II. Prestissimo

da **Sonata per pianoforte n. 30 in mi maggiore**, op. 109 (1820), 6'

Anton Webern

II. Sehr schnell

da **Variationen**, op. 27, 1'

Ludwig van Beethoven

III. Andante molto cantabile ed espressivo

da **Sonata per pianoforte n. 30 in mi maggiore**, op. 109 (1820), 13'

Anton Webern

III. Ruhig fließend

da **Variationen**, op. 27, 3'

György Ligeti (1923-2006)

I. Sostenuto – Misurato – Prestissimo

II. Mesto, rigido e cerimoniale

III. Allegro con spirito

IV. Tempo di valse (poco vivace – « à l'orgue de Barbarie »)

VIII. Vivace. Energico

IX. (Béla Bartók in Memoriam) Adagio. Mesto – Allegro maestoso

X. Vivace. Capriccioso

da **Musica ricercata** (1951-1953), 15'

Béla Bartók (1881-1945)

Piano Sonata, Sz. 80 (1926), 13'

I. Allegro moderato

II. Sostenuto e pesante

III. Allegro molto

Karlheinz Stockhausen, che in questa edizione di Traiettorie alloggia in altri concerti, direbbe che in questi giorni il sole è in un segno zodiacale incline all'analisi e alla razionalizzazione, e vedi un po' che il programma di stasera è chiaramente pensato su ragioni analitiche, e ad analitiche disquisizioni smaccatamente si presta, perciò siamo autorizzati a fare un po' di ragionamenti.

Abbiamo dunque qui un parallelo da un lato fra una delle più alte sonate di Beethoven e il brano pianistico più eseguito di Webern, dall'altro fra sette degli undici pezzi di *Musica ricercata* di György Ligeti, cioè una delle composizioni per pianoforte più geniali e popolari del secondo Novecento, e l'unica sonata per pianoforte di Bartók. Solo che la scelta di alternare i movimenti dei brani di Beethoven e Webern ha intenzione di evidenziare analogie strutturali, laddove con gli altri due non è necessaria perché la parentela è prima nazionale (sono entrambi ungheresi), poi derivativa (Ligeti si è formato su Bartók) e infine stilistica.

L'analogia di struttura fra Beethoven e Webern non si ferma ai rispettivi movimenti finali costruiti a variazioni – e, nel caso di Beethoven, per la prima volta nel finale di una sua sonata – ma va estesa a una forte concentrazione di scrittura che, se in Webern non è una scoperta, nell'op. 109 tocca livelli magistrali, con il primo tema del “Vivace, ma non troppo” sbrigato in quattro battute e destinato, pochi secondi dopo, a fondere la sua riapparizione con lo sviluppo.

In entrambi i brani, i primi due movimenti assumono poi una funzione introduttiva alle variazioni: solo che Webern, che scrive in forma seriale, enuncia il tema della serie all'inizio e di fatto, sottoponendolo alle manipolazioni di rito, dimostra che la serie per sua natura non può che svilupparsi per variazioni (e qui le variazioni vere e proprie ancora non sono arrivate). Il primo movimento dell'op. 27 è tripartito a mo' di forma sonata. Tutte le specularità e canoni retrogradi e intervalli congelati fanno però parte di quel gusto geometrico da polifonista quattrocentesco che è tipico di Webern e che non si deve correre il rischio di scambiare per il contenuto della sua musica, che è invece l'ineffabile spirituale di cui la razionalità formale è solo un mezzo, e del resto anche tutta l'op. 109 di Beethoven è impiantata su intervalli di quarta, ma l'effetto è profondamente meditativo. I movimenti centrali di entrambi sono percussivi e scattanti e preparano alle morbide variazioni dove si toccano alte vette di pensiero, Beethoven con trascolorazioni, trilli, smaterializzazioni sonore, Webern con sfumature e intimismi. Ovviamente il parallelo vuol dirci che la sostanza dello spirito musicale tedesco non cambia, cioè che tutto nel mondo è variazione.

Ma anche quello ungherese ha i suoi fondamenti genetici. La Sonata di Bartók, nata nel suo magico anno 1926 (vedi il secondo concerto di Traiettorie 2023), accetta l'involucro sonatistico ma non rinuncia al piglio martellato, a quella ricerca del popolare (ritmi di danza militare nel primo movimento; rondò-variazioni – anche qui! – danzante e frenetico nel terzo), del brusio rumoristico e del mistero della natura che sono gli strumenti privilegiati da Bartók per la comprensione del mondo. Quanto a Ligeti, nonostante il pretesto formale sia autosfidante – costruire pezzi basati il primo su una sola nota, il secondo su due, e via così: risultato strepitoso – *Musica ricercata* non perde di vista questa natura ungherese, giusto il pianoforte trasformato in strumento percussivo come in Bartók (I, in parte anche nel II), i ritmi di danza (valzer IV, danza di strada nel VIII) e l'omaggio bartókiano esplicito nel IX, con musiche notturne fatte di campane, rumori, spaventati, magie di una realtà ineffabile, come quella di Webern, mentre il III pezzo, indiavolato e ironico, e il X, una ridda sabbatica, sembrano fare il paio con il “Prestissimo” di Beethoven (il mondo è proprio piccolo).

Minguet Quartett

Ulrich Isfort, *violino*

Annette Reisinger, *violino*

Aida-Carmen Soanea, *viola*

Matthias Diener, *violoncello*

Eres Holz (1977)

three minds - twisted (2023), 15'

**Prima esecuzione italiana*

Jörg Widmann (1973)

Streichquartett Nr. 4 (2004-2005), 16'

Wolfgang Rihm (1952)

Geste zu Vedova (2015), 11'

Intervallo

Anton Webern (1883-1945)

Sechs Bagatellen, op. 9 (1911-1913), 3'

1. Mäßig
2. Leicht bewegt
3. Ziemlich fließend
4. Sehr langsam
5. Äußerst langsam
6. Fließend

Peter Ruzicka (1948)

"...fragment...". Fünf Epigramme für Streichquartett (Streichquartett Nr. 2) (1970), 7'

1. Molto calmo, statico
2. Eccitato
3. Sfasciarsi
4. Movimentato
5. Indistinto

Gustav Mahler (1860-1911)

Ich bin der Welt abhanden gekommen (1905), 7'

arrangiamento per quartetto d'archi di Annette Reisinger (2011)

György Ligeti (1923-2006)

Streichquartett Nr. 2 (1968), 20'

I. Allegro nervoso

II. Sostenuto, molto calmo

III. Come un meccanismo di precisione

IV. Presto furioso, brutale, tumultuoso

V. Allegro con delicatezza

Va bene che si nasce incendiari e si muore pompieri o che “brutto in fasce, bello in piazza”, ma il genere quartetto per archi, anche se nato pensoso e colto, non è che dalla classicità alla contemporaneità potesse cambiare più di tanto la propria natura. Nel Novecento ha avuto solo una crisi fra anni '50 e '60, poi un boom nell'ultimo quarto del secolo, di cui i quartetti di Ligeti e Ruzicka in questo programma sono fra gli apripista.

Il caso di Ruzicka è interessante. “...fragment...” risale a quando era allievo di Henze ed entusiasta di Ligeti, e non ancora un musicista e operatore musicale di livello europeo. È l'inizio della sua riscoperta di Webern e Mahler. Di Mahler usa frammenti dalla decima Sinfonia, che nel quinto “epigramma” si estinguono fino a rasentare il silenzio, in un clima di foschi pensieri – il quartetto è *in mortem* di Paul Celan – ma nei precedenti una strenua compressione del materiale era esplosa in contrasti e fratture (n. 2) fino alla violenza (n. 4) o esaurita al collasso afasico (n. 3). Nel pieno del vento sessantottino il quartetto di Ruzicka rinuncia a creare linguaggi e cerca risposte nel recente passato.

E che queste risposte le potesse trovare nella contemplazione, come quella dell'uomo che ha già esplorato il mondo in *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, terzo dei *Rückert-Lieder* di Mahler, o nell'iperconcentrazione formale, antigestuale, antiritmica eppure così geometrica e sonora e leggera di Webern, che nelle sei *Bagatellen* dell'op. 9 è a uno dei suoi vertici più esemplari, è la condizione di chi è consapevole di scegliere la componente espressiva dove molti avevano visto solo quella formale.

Anche Ligeti due anni prima, e anch'egli al secondo quartetto, si era girato verso il Berg più seriale, quello della *Lyrische Suite*, e verso Beethoven (Quartetto op. 127), sbriciolandone frammenti e su quelli allestendo un falansterio di strati diversi eppure riconoscibili. È la nuova polifonia ligetiana: o eventi concomitanti percepiti nella loro immobilità timbrica, come un oggetto; o processi di trasformazione che generano figure irregolari, nel terzo movimento; o addirittura, nel quinto, sovrapposizione di pattern regolari ma diversi fra loro che stimolano il cervello a estrarre alcuni flussi generando situazioni che in partitura non esistono ma si materializzano all'ascolto.

Ora, guardando i quartetti di Widmann, Rihm e Holz, cioè tre degli ultimi vent'anni – di cui uno di otto anni fa e uno nuovissimo scritto per Minguet Quartett – cos'è oggi il quartettismo tedesco? Forse la linea-Ligeti ha ancora qualcosa da dire.

A Widmann appare la Fata della Melodia e si produce in una sonorità arcaica, esotica, ritmata da colpi d'archetto o da pizzicati che si addensano o si disperdono in soffi. Dice che è un'indagine del camminare (“Andante”) e dei passi (“Passacaglia”), con una respirazione diversa per ciascun interprete. Rihm nel 2005 scrive un pezzo che traduce lo spazio esplosivo dei gesti pittorici di Emilio Vedova in ritmi, vortici, sgarbi di luce. Entrambi si appoggiano a eventi esterni ma il linguaggio di Widmann appare più profetico e attuale.

Per un compositore come Eres Holz, background in elettronica e interesse per il rapporto fra matematica e psicologia (una cosa molto tedesca), il cambiamento sonoro determina strutture organiche e confini formali. In *three minds* si verificano deformazioni dinamiche degli eventi musicali lungo le tre “minds”, diversamente “twisted” (attorcigliate). Nella prima una melodia microtonale viene messa a fuoco gradualmente e la sonorità diventa sempre più complessa e distorta; nella seconda ruotano melodie a spirali fra gli strumenti, in colori e articolazioni cangianti; nella terza, le melodie spiraliformi si trasformano in trilli, i trilli s'intrecciano e fluttuano a diverse velocità, poi la materia si ferma, si torna alla prima “minds” nel tumulto di quanto ascoltato fin lì, come a preservare la vita, a lasciar trasparire ciò che è vivo e nascosto, prima che tutto finisca.

Iacobus TINTORETVS
SYNAS RBVS
Raphael·*alethe*
GIO.B.FIOLO
C.C.RRA
601719366

L'Art Bonus consente a privati cittadini, enti non commerciali e imprese di effettuare erogazioni liberali a sostegno delle attività di Fondazione Prometeo usufruendo di un credito d'imposta pari al 65% dell'importo donato.

Il credito d'imposta del 65% è riconosciuto alle persone fisiche (dipendenti, pensionati, lavoratori autonomi), a titolari di reddito d'impresa (imprenditori individuali e società), agli enti non commerciali (es. fondazioni bancarie, associazioni).

Beneficiario: Fondazione Prometeo

Causale: Art Bonus - FONDAZIONE PROMETEO

www.artbonus.gov.it

Ensemble Prometeo

Michele Marelli, *clarinetto*

Grazia Raimondi, *violino*

Ciro Longobardi, *pianoforte*

Robert Schumann (1810-1856)

Fantasiestücke, op. 73 (1849), 11'

per clarinetto e pianoforte

I. Zart und mit Ausdruck

II. Lebhaft, leicht

III. Rasch und mit Feuer

Anton Webern (1883-1945)

Vier Stücke, op. 7 (1910), 4'

per violino e pianoforte

1. Sehr langsam

2. Rasch

3. Sehr langsam

4. Bewegt

Alban Berg (1885-1935)

Adagio

versione per clarinetto, violino e pianoforte di Alban Berg (1935)

da **Kammerkonzert** (1923-1925), 14'

Intervallo

Claude Debussy (1862-1918)

Sonata n. 3 in sol minore (1916-1917), 15'

per violino e pianoforte

I. Allegro vivo

II. Intermède. Fantasque et léger

III. Finale. Très animé

Galina Ustvolskaya (1919-2006)

Trio (1949), 16'

per clarinetto, violino e pianoforte

I. Dolce

II. Espressivo

III. Energico

D'accordo, Webern, Berg, Schumann e Debussy sono soliti noti, sono pagnotta quotidiana i *Vier Stücke* e il *Kammerkonzert* per chi bazzica la contemporanea, i *Fantasiesstücke* alla fine sempre Schumann sono, mentre sulla terza Sonata di Debussy ci sarebbe da fare un discorso a parte, ma lo vediamo dopo. Il punto è però che fra questi un pezzo di Galina Ustvol'skaya non va visto come un fatto stravagante o secondario. Galina Ustvol'skaya è una compositrice notevolissima che ha avuto la sfortuna – o la fortuna, dipende da che parte si guarda – di vedersi presi in prestito alcuni passaggi del *Trio* per clarinetto, violino e pianoforte nientemeno che dal suo maestro di composizione Dmitrij Šostakovič, che pure lo ha ammesso senza timore, e dopo un po' addirittura sottoponeva le proprie composizioni al giudizio dell'allieva ammettendo di essere stato influenzato da lei anziché viceversa (sarà vero, o forse era una strategia acchiappona, visto che ne era innamoratissimo e si era pure dichiarato: ma lei niente, nient, *fin de non-recevoir*). Son cose belle ma che rischiano di ridurre una carriera in un aneddoto, tanto più se la carriera è soffocata da un regime che ti accusa d'avanguardismo, cioè scarsa propensione didattica per le masse, relegandoti pressoché nell'anonimato per trent'anni.

Almeno ha avuto la soddisfazione di sopravvivere all'Unione Sovietica, che ha deciso di andarsene proprio mentre lei metteva fine alla propria produzione musicale, venticinque brani in quarant'anni, in gran parte di pezzi da camera, anche se non le piaceva chiamarli "pezzi da camera". In effetti, ascoltando il *Trio*, sembra più musica della prima Era: suoni semplici, asciutti, ancestrali, segnati da ritmi possenti e irregolari. Il clarinetto è lunare sì, ma in un pianeta dove non c'è ancora nessuno. È musica che resiste all'analisi, tra l'altro la stessa Ustvol'skaya aveva pregato di astenersi dal farne, forse perché le entrate minacciose del pianoforte, certe improvvise asprezze, la polifonia rarefatta, tutto sembra riportarsi più a comportamenti inconsci che a strategie compositive.

In fondo lo stesso si può dire degli amabili *Fantasiesstücke* di Schumann – un ciclo di tre pezzi o un pezzo in tre parti, anche qui dipende come la si vuol vedere – spuntati in due giorni del grigio febbraio 1849 a Dresda: dalla nostalgia agli slanci di vitalità, non una novità per l'io diviso di Schumann. Clarinetto quasi brahmsiano ante litteram, intrecci tematici nascosti e la possibilità prevista di sostituire il pianoforte con violino e violoncello: musica da camera questa sì, nel senso da suonarsi in famiglia, fra persone che si conoscono con indulgenza.

Invece i quattro pezzi dell'op. 7 di Webern, uno dei paradigmi della concisione weberniana, sono analizzabilissimi, certo, anzi attirano l'analisi. Suoni leggeri, tempi contrastati, disposizione geometrica. A Webern però interessa di più la precisione dinamica, l'esattezza dell'arco, il suono che si stinge nel nulla, l'espressione insomma, come a un romantico del XIX secolo, come a un Alban Berg che con l'"Adagio" del *Kammerkonzert* dedicato al suo maestro Schönberg scrive un Lied strumentale che trabocca di sentimento («se si sapesse quanta amicizia, quanto amore e che mondo di relazioni umane e affettive ho qui intessuto segretamente»).

Ma si diceva della Sonata di Debussy, ultimo suo pezzo scritto ed eseguito, era già malato. Questa come le altre due, e le tre che non ha fatto in tempo a scrivere, ognuna con organico diverso, avevano il dichiarato scopo di riappropriarsi di un mondo musicale passato (certo: sono Sonate...): una fuga da sé stesso, insomma il terzo stile, la fine vicina, queste cose qui. Però nessun intento archeologico. Nell'"Intermède" c'è profumo di Fragonard ma non c'è rococò. Finale spumeggiante con variazione del tema iniziale. Il Debussy noto è ristretto a pochi arpeggi. C'era la guerra, Debussy era un nazionalista sfegatato, la Sonata è la Storia. Sembra di sentire Hugo: «Gloire à notre France éternelle!».

Pietro Ceresini

Pianoforte

Alban Berg (1885-1935)

Sonata, op. 1 (1907-1908), 13'

I. Mäßig bewegt

Viktor Ullmann (1898-1944)

Sonata n. 7 (1944), 22'

I. Allegro. Gemächliche Halbe

II. Alla marcia, ben misurato

III. Adagio, ma con moto

IV. Scherzo. Allegretto grazioso - Trio - Scherzo

V. Thema, Variationen und Fuge über ein hebräisches Volkslied

György Ligeti (1923-2006)

13. L'escalier du diable (1993)

da **Études pour piano (Livre II)** (1988-1994), 6'

Intervalllo

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Ballata n. 2 in fa maggiore, op. 38 (1836-1839), 7'

Gilead Mishory (1960)

Cloches de joie et larmes de rire (2007), 3'

Karol Szymanowski (1882-1937)

Wariacje na polski temat ludowy [Variazioni su un tema popolare polacco], op. 10 (1900-1904), 20'

1. Andante doloroso rubato

2. Tema: Andantino semplice

3. Variazione I - Meno mosso

4. Variazione II - Agitato

5. Variazione III - Lento Mesto ma poco agitato

6. Variazione IV - Allegro molto agitato

7. Variazione V - Andantino

8. Variazione VI - Andante dolcissimo

9. Variazione VII - Più mosso

10. Variazione VIII - Marcia funebre

11. Variazione IX - Più mosso (Allegro)

12. Finale. Variazione X - Allegro vivo

Unite i puntini da Berg a Szymanowski e viene fuori la faccia di Milan Kundera. In che senso? Intrecci nascosti: i pezzi di Berg e Szymanowski scritti quando erano studenti, e Szymanowski polacco come Chopin fa variazioni su un tema popolare polacco come Ullmann le fa su una canzone ebraica, Ullmann era ceco sì ma asburgico come Berg, che nella Sonata usa cromatismi come Ligeti nel suo tredicesimo Studio, Ligeti scrive a multistrati come Ullmann, a sua volta ebreo come Mishory che fa sentire campane al pianoforte come Ligeti, solo che Mishory fra le letture preparatorie per l'ascolto di *Cloches de joie et larmes de rire* prescrive *Il libro del riso e dell'oblio* di Kundera, sette variazioni sullo smarrimento del passato come perdita della libertà.

Il connazionale Ullmann avrebbe sottoscritto amaramente: la cupa settima Sonata è l'ultimo pezzo scritto nel campo di Terezín prima della deportazione ad Auschwitz. Si sentono riferimenti a Mahler, al suo maestro Schönberg, a Wagner (nell'"Adagio", ma con tecnica seriale), all'inno della Slovacchia, a un corale hussita del Trecento (nel finale). La canzoncina ebraica è il tema delle otto variazioni e della fuga, ed è come tornare alle ultime sonate di Beethoven.

Anche le *Variazioni* op. 10 di Szymanowski sembrano ricordarsi di Beethoven, ma non in modo così tragico. Sono anzi il frutto di un ventenne infatuato di Chopin e Skrjabin che arriva a Varsavia per studiare composizione e si trova a fare i conti con il cromatismo di moda. Ne risultano un po' di poliritmia alla Chopin e dieci variazioni con qualche ruvidezza ritmica (VII), una marcia funebre (VIII), un finale con fuga "mit Humor" e una coda eroica che di Beethoven sembrano la parodia. La variazione, scrive Kundera sempre in quel libro lì, porta nel cuore delle cose. È il tentativo di catturare l'essenza del tema e di avvicinarsi al confine della sua vitalità. La Sonata di Berg prendeva atto che a inizio Novecento il linguaggio musicale non mandava che gli stessi messaggi, ma – anche senza fare variazioni – non supera il confine di quel linguaggio. Le tonalità sembrano sparite, eppure talvolta ne appare un simulacro a cui appoggiarsi. La sonata ha tutte le sue parti canoniche al posto giusto, ma non fa saltare le regole, si limita a rendere visibile il confine. Resta, voluttuosamente, sull'orlo dell'abisso, rappresenta a meraviglia il proprio tempo, è la poesia del proprio tempo, come intende Kundera: poesia è immedesimarsi con le cose.

Pare che Chopin confidasse a Schumann che le sue ballate si ispiravano ai poemi di Adam Mickiewicz, campione del Romanticismo polacco. C'è chi vede nel ritmo da barcarola, negli squarci narrativi, nei soprassalti violenti, nella drammatica coda della seconda *Ballata* il poema *Świtez*, in cui ragazze lituane si buttano in un lago per sfuggire ai soldati russi. Ma Chopin non era uno da musica a programma. Semmai, anziché descrivere la poesia, si è immedesimato, ha fatto a sua volta poesia.

Poesia anche virtuosistica, pare che lo stesso Chopin a volte rinunciasse a suonare l'impegnativo "Presto con fuoco" finale, e virtuosistico è *L'escalier du diable* di Ligeti, anzi forse il massimo test del virtuosismo pianistico contemporaneo, ma anche uno splendido studio aperto all'interpretazione (momento liceo scientifico: il titolo richiama la funzione di Cantor che, pur con derivata pari a zero ha grafico a scala irregolare, analogo alla disposizione delle crome sullo spartito). Alla fine dell'ascesa cromatica, risuonano accordi come campane, poi è solo un lungo silenzio. Un suono che fa sentire meglio il silenzio. Invece le campane del pezzo di Mishory derivano dal tema di *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*, sesto dei Preludi per piano di Messiaen, già usato da Tristan Murail in *Cloches d'adieu, et un sourire*. Nel pezzo di Mishory però c'è qualcosa di fisico: le misture timbriche e la chiarezza delle linee, la gioia squillante e le lacrime della risata che, dice Kundera, è espressione dell'essere che gioisce perché è.

04/11

Sala dei Concerti della Casa della Musica, ore 20:30

Peter Pichler / Giulia Zaniboni

Peter Pichler, *Mixturtrautonium*

Giulia Zaniboni, *soprano*

**Prima nazionale*

Paul Hindemith (1895-1963)

Selezione da **Des kleinen Elektromusikers Lieblinge** (1930), 10'
per Mixturtrautonium

Harald Genzmer (1909-2007)

Cantata pour soprano et sons électroniques (1972), 17'

per Mixturtrautonium e soprano

- Intro

- Das Totenlied

- O Geliebter

- Das Schlummerlied

- Kanon

- Der Hirsch im Osten

- Das himmlische Festmahl

Paul Hindemith

Langsames Stück und Rondo (1935), 7'

per Mixturtrautonium

Oskar Sala (1910-2002)

Caprice Rubato (1991), 5'

per Mixturtrautonium

Intervallo

Harald Genzmer

Suite des danses pour instruments électroniques (1968), 10'

per Mixturtrautonium

Oskar Sala

Suoni da **"Gli uccelli"** (1963), 5'

per Mixturtrautonium

arrangiamento di Peter Pichler

Imelle Dohle / Peter Pichler

Storm Loves (2001), 5'

per Mixturtrautonium e soprano

Imelle Dohle / Peter Pichler

Noch Zeit (2001), 5'

per Mixturtrautonium e soprano

Henry Purcell (1659-1695)

When I'm laid in earth

da **Dido and Aeneas** (1689), 5'

trascrizione per Mixturtrautonium e soprano

«Trautonium» è perfetto per le parole crociate a schema libero, quelle difficili: dieci lettere, definizioni variamente problematiche (da “Lo ideò Trautwein” a “Lo strumento di Peter Pichler”), desinenza ingannevole (ti aspetti “armonium” ma “arm-” non c’è), oggetto poco noto anche se milioni di persone lo hanno sentito suonare senza saperlo. Messo a punto nel 1929 da Friedrich Trautwein, baffuto ingegnere impiegato negli uffici telegrafici statali tedeschi, il Trautonium – perché si chiami così lo si capisce – nasce come strumento che sfrutta un oscillatore a bassa frequenza per produrre suoni le cui onde hanno caratteristica forma a dente di sega, all’ascolto ricca di sfumature. Ai primi spettatori che lo videro dal vivo, il 20 giugno 1930, apparve come una grossa scatola con tante manopole e linguette, ma i più lo sentirono per radio, dove del resto era nato in contesti di sperimentazione. La Telefunken ne produsse un paio di centinaia di pezzi in versione portatile (Volkstrautionium) e Paul Hindemith se ne innamorò subito, preparando in sei anni tre lavori di cui l’ultimo è giunto mutilo ma sufficiente per apprezzare le possibilità dello strumento: sonorità lunghe da organo, mistiche e misteriose, nell’“Adagio”; squittenti, vibranti, percussive nel “Rondò”. Ma a fare la fortuna del Trautonium e a diventarne il profeta per mezzo secolo è stato Oskar Sala, studente di composizione con Hindemith a Berlino e di Fisica all’Università, che ne perfezionò i comandi rendendo il filo di resistenza che tocca la piastra più sensibile al tocco e aggiungendo due manuali, due pedali per il volume e due generatori d’intonazione (Radiotrautonium) e nel 1948 il Mixturtrautonium, che somiglia a una vera consolle d’organo, in grado di produrre subarmonici e ipertoni. Non restava che creare un repertorio. Cominciò a farlo in parallelo a un suo ex compagno di Conservatorio, Harald Genzmer, hindemithiano ortodosso e primo a sdoganare il Trautonium in orchestra e con la voce. Nella *Suite di danze* c’è un basso ostinato che fa da cornice a una ridda di voci sonore e rumoristiche, frammenti melodici, timbri percussivi, in pratica la base di quanto sarà consegnato alla techno anni Novanta, ma che allora, a differenza dei Mixturtrautonium di oggi, era possibile realizzare solo con una registrazione multitraccia. La *Cantata* è invece un vasto campionario delle sonorità del Trautonium, associate a una vocalità aggressiva alla Cathy Berberian in un gioco di intrecci coloristici, alternata a rumori bianchi percussivi, scale scorrevoli e serie armoniche modificate come è possibile fare solo su uno strumento così.

Sala tendeva invece a scrivere più accattivante, spostandone tutto l’interesse sulla sonorità, senza troppe problematiche: *Caprice Rubato* è un valzer godibilissimo, ma certo non fa fremere gli avanguardisti. Del resto, però, fotografa la fase pionieristica dell’elettronica musicale. Diverso è quando lo ha usato in chiave rumoristica al cinema, il cui episodio più celebre resta la creazione dei rumori dei volatili in *Gli uccelli* di Alfred Hitchcock – una manna per il regista che cercava suoni da incubo.

Avendo vissuto novantadue anni, Sala ha fatto in tempo a trasmettere il suo sapere a Peter Pichler, che oggi ne è il suo erede diretto e il più attivo esecutore al Mixturtrautonium. Pichler ha ampliato ancora di più il raggio d’azione dello strumento dimostrandone la versatilità e la modernità: con pezzi pop come *Storm Loves* e *Noch Zeit*, scritti con la cantante Imelle Dohle, ma anche per rendere più dark il lamento di Didone nell’opera di Purcell. Pochi lo ricorderanno, ma Pichler è stato anche al Festival di Sanremo nel 2021, edizione post-covid senza pubblico, per accompagnare gli Extraliscio al Trautonium. Così il concerto di stasera fa un doppio record: è il primo in Italia interamente dedicato al Trautonium e la prima volta in cui le parole “Festival di Sanremo” appaiono in un programma di sala di Traiettorie.

Let's make the world
feel better.



Foto di Fabio Bignami

Certified



Corporation

www.chiesi.com

09/11

Sala dei Concerti della Casa della Musica, ore 20:30

Hae-Sun Kang / Allievi del Conservatorio di Parigi

CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS

*con il supporto della Fondazione Nuovi Mecenati - Fondazione franco-italiana
di sostegno alla creazione contemporanea*

Hae-Sun Kang, *violino*

Solisti dell'Ensemble NEXT

Andrea Vecchiato, *flauto*

Yi Zhou, *violoncello*

Nanami Okuda, *pianoforte*

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sonata in sol maggiore, BWV 1039 (1736-1741?), 12'

versione per flauto, violino, violoncello e pianoforte

I. Adagio

II. Allegro ma non presto

III. Adagio e piano

IV. Presto

Matthieu Acar (1988-2022)

Givre d'automne (2016), 8'

per pianoforte

**Prima esecuzione italiana*

Betsy Jolas (1926)

Musique pour Delphine (1992), 8'

per violino e violoncello

Franco Donatoni (1927-2000)

Midi. Due pezzi per flauto (1989), 11'

Marco Stroppa (1959)

Ay, there's the rub (2001, rev. 2011), 10'

per violoncello

Kaija Saariaho (1952-2023)

Cendres (1998), 10'

per flauto in sol, violoncello e pianoforte

In un'edizione di Traiettorie che strizza l'occhio alla musica tedesca, ecco un programma quasi tutto francese in cui l'unico tedesco oltretutto non è contemporaneo: ma, diceva Debussy, «Bach contiene tutta la musica». Nella Sonata a tre BWV 1039, nata per due violini e continuo ma più nota nella versione per due flauti e continuo (la forma sempre prima del mezzo), pullulano una figura che ritorna con minime varianti nei quattro movimenti, un contrappunto a imitazione che moltiplica i frammenti, e una sensualità ordinata. Se questo “essere tutta la musica” significa contemplare ogni possibilità di scrittura, il resto del programma diventa una simbolica emanazione.

Certo, la musica di Donatoni ne appare una propaggine estrema. Le sue “figure” sono l'opposto del linguaggio, non esprimono, non creano forma, non compiono gesti, non hanno scopo. Soprattutto dagli anni Ottanta, quando ha riscoperto una certa leggerezza ludica e teatrale, Donatoni gioca coi materiali. E allora *Midi* è un gioco di parole con il suo *Nidi* per ottavino o con il celebre preludio di Debussy? Piccole figure si rincorrono, trapassano una nell'altra, senza mèta. A Donatoni non interessa la natura del flauto, che infatti nella sua musica stride, saltella, passeggia ma non è certo uno strumento silvestre e primigenio, semmai stabilire un confine con la realtà che sta al di fuori di sé, non certo per conoscerla o giudicarla, forse solo per accettarla.

Insomma l'opposto di quella di Betsy Jolas, parigina, figlia del fondatore della rivista che pubblicò per prima *Finnegans Wake* di Joyce, allieva di Milhaud e Messiaen, docente alla Harvard, alla Berkeley e alla Yale University. *Musique pour Delphine* è un omaggio all'attrice e regista Delphine Seyrig, scomparsa nel 1990. Nonostante il pullulare di modi della contemporaneità, c'è racconto, c'è linguaggio, c'è la Storia, come se gli strumenti cantassero: e infatti il miglior modo di ascoltarli è immaginarli come voci umane.

Ay, there's the rub di Marco Stroppa, veronese ormai parigino, è uno di quei pezzi che indaga le illusioni percettive. Il titolo è un verso del monologo di Amleto («È proprio qui l'ostacolo»), e in effetti la scrittura è disseminata di quesiti per l'esecutore: fitte indicazioni come d'uso in Stroppa, qui più che mai in versione “nipotino di Satie” – “titubante”, “carnoso”, “sorpreso”, “convinto” –, l'uso di una scordatura importante – *sib, sol, do#, la* anziché *do, sol, re, la* –, vibrati e glissandi che creano risonanze, effetti percussivi, forme multiple. Musica come pensiero dei sensi.

Invece *Givre d'automne* è un omaggio a Matthieu Acar, pianista formato al Conservatorio di Parigi e scomparso alla fine dello scorso anno ad appena trentadue anni. Il pezzo, premio Chevallion-Bonnaud al Concorso pianistico internazionale di Orléans 2016, lo stesso anno in cui Acar fu per l'unica volta a Traiettorie come interprete in trio proprio in una serata degli allievi del Conservatorio parigino come questa, è un gioco di colori freddi e di sonorità rapprese, a tratti rinsecchite, a tratti manciate di folate umide come la Normandia in cui era nato.

Ma nel frattempo si è aggiunto un altro cero all'inizio dello scorso giugno, quello di Kaija Saariaho. Finlandese ma francese d'adozione, nella sua musica il timbro si è impadronito della dimensione armonica, suono e rumore finiscono sullo stesso piano di consonanza e dissonanza. In *Cendres*, la sua pagina più eseguita fra le tante apparse nei programmi di Traiettorie, l'articolazione diafana, l'armonia immota, i dettagli vibranti creano addensamenti e rarefazioni, e in mezzo sfumature da dosare al milligrammo. A volte il pianista si alza e pizzica qualche corda. Il suono emerge dal silenzio, cresce e si disgrega all'improvviso, è liquido e aereo, tremulo e percussivo. Così prosegue fra languide tensioni, finché arrivano tre note del pianoforte, poi un sospiro del violoncello e del flauto che si spegne nel vuoto. E quel che resta suona come un epicedio.

22/11

Casa del Suono, ore 20:30

Simone Beneventi

in collaborazione con AGON acustica informatica musica

Simone Beneventi, *percussioni*

Massimo Marchi, *live electronics*

Francesco Maria Paradiso (1960)

Di Luna son battiti (2023), 15'

per percussioni, campioni sonori e live electronics

***Prima esecuzione assoluta*

Riccardo Nova (1960)

ā (grammatica del delirio) (2017), 20'

per percussioni di legno e suoni elettronici

Il concerto sarà preceduto da un breve incontro introduttivo con i compositori.



Un parallelepipedo di metallo squarciato da un solco a trapezio, un altro oblungo con segmenti tracciati a distanze proporzionali, un altro con estrose linguette che spuntano in alto, svariate piastre segnate da misteriose lineette a scala, aste metalliche borchiate. Si chiamano Bassnecophone, Nicophone, Metaphone, Kawaphone, Spica; e non sono tutti, fra gli altri ci sono anche i Sixxen resi celebri da Xenakis in *Pléiades*. Sono gli strumenti Lunason, fatti di leghe metalliche specifiche, frutto di una laboriosa forgiatura, e sono opera dell'immaginazione sonora di Domenico Melchiorre, primo Timpano dell'Orchestra Sinfonica di Basilea, alla ricerca di percussioni dotate di personalità, di storia che racconti ritmi e spazi, spettri sonori ed energie pure, come le "tammurrine" popolari siciliane, un universo ancestrale di cui i Lunason sembrano mute e misteriose epifanie di un'altra dimensione. Lì si percuote con bacchette e ne esce un suono cosmico e primordiale – basti dire che Spica è la stella più luminosa della Vergine – ognuno graduato a un codice acustico diverso per funzioni diverse. Anche questo pezzo di Francesco Maria Paradiso va infatti letto come un'operazione di scavo in una storia nascosta e inconscia, che la sonorità degli strumenti e il suo stesso modo di suonarli prova a riportare alla coscienza in un processo continuamente autogenerativo, in una conquista di conoscenza dall'interno, che vanifica qualsiasi processo convenzionale di deduzione.

Poi tutto questo sparisce, ed ecco che il palcoscenico si popola di nuovi misteriosi abitanti. C'è un'asse di legno sospesa, e fin qui è facile, e quello che pensate "che bel tostapane elegante" invece è un log drum, un tamburo a lamelle, anzi se vedete bene dietro il leggio ce ne sono altri due, fanno un bel suono morbido e caldo. Ancora più dietro non sembra ma c'è un rotolone di bambù, si chiama güiro, questa è una variante acuta intonata in mi bemolle, e si suona grattandolo con una bacchetta sulle scanalature, è africano ma il nome è sudamericano. I tubini sospesi sono campane a vento ma di legno, e il tubo grosso decorato che pare una cosa aborigena è proprio una cosa aborigena, è un dijaridoo di bambù, che si può suonare soffiandoci dentro ma anche percuotendolo, e sta in un cilindro che sì, è decisamente un portaombrelli. Il resto è roba tranquilla, tre rototom con pelli di legno, un tom su un'asta, uno più grande con le gambe (floor tom) e una grancassa, da cui partono fili: è perché sono collegati a trasduttori, infatti vedete che ci sono anche cassa, microfoni e un computer che controlla ventitré loop preregistrati.

Poi c'è un titolo che è *ā* (*grammatica del delirio*), ma a parte il delirio – di delirio proprio non sembra essercene in questo pezzo di Riccardo Nova che anzi ha l'aria di essere spietatamente organizzato – la "ā" è la vocale più luminosa nel sanscrito, aperta e lunga come una "a" accentata in italiano, e la grammatica riguarda i cinque tipi di articolazione dei fonemi sanscriti, li sentirete anche pronunciati a voce durante il pezzo, corrispondenti sui log drums alla distanza di percussione dalle fessure che separano ogni lamella – per intenderci: colpo vicino alla fessura, suono gutturale; colpo al centro, suono palatale; colpo sul bordo, suono labiale, e via così. Il delirio è organizzato su base matematica, la serie di Fibonacci applicata a vari parametri sonori, poi si apre a due segmenti centrali movimentati provenienti dall'opera *Mahābhārata* di Nova, per stemperarsi alla fine in una specie di comunione mistica fra suono e natura.

È infatti sanscrito lingua sacra. E i suoni soffiano come materia di prima covata che nella chiostra dei legni, riottosi alle sollecitazioni, rattenuti di risonanze, adombrati nei timbri, ritrova il linguaggio di una spiritualità primigenia, ove i gesti non sono che interiezioni dello spazio: e il dijaridoo che viene immerso nell'acqua è parola che più semplice non si può.

Laura Faoro / Roberta Gottardi

Laura Faoro, *flauto*

Roberta Gottardi, *clarinetto*

Nicolaus A. Huber (1939)

Blanco y Verde (2018), 11'

per flauto e clarinetto

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)

Tempus loquendi (1963), 12'

pezzi ellittici per flauto, flauto in sol e flauto basso

Robert HP Platz (1951)

dur (2015-2016), 10'

per flauto e clarinetto

Peter Eötvös (1944)

Joyce (2018), 3'

per clarinetto solo

Intervallo

Karlheinz Stockhausen (1928-2007)

AVE (1984-1985), 24'

per corno di bassetto e flauto in sol

Si pensa alla musica tedesca del dopoguerra e viene in mente la solita storia dei corsi estivi di Darmstadt, stagione fondamentale sia chiaro, ma che ha avuto nel complesso conseguenze dirette relativamente brevi, e infatti già con il cruciale 1968 si era creata una sorta di diaspora ideologica e non poche posizioni contrastanti. Qui abbiamo un brano di un autore che non ha mai simpatizzato con il giro di Darmstadt né con Stockhausen – erano nati a dieci chilometri, e a dieci anni, l'uno dall'altro –, non sopportava gli assolutismi linguistici, non concepiva di essere contemporanei ignorando il passato, eppure è uno dei grandi nomi del Novecento, anche se lo si è cominciato a capire tardi. Centrale nella sua musica è la riflessione sul tempo, e *Tempus loquendi* di Bernd Alois Zimmermann è basato sul tempo del respiro nel parlare e nel suonare. Le frasi determinate dai respiri, le tecniche diversificate (sono tredici pezzi detti "ellittici" perché intendono sfuggire dalla circolarità della musica seriale), l'utilizzo di tre tagli di flauto (e uno dei primi del flauto basso, strumento messo a punto nel Novecento), scale logaritmiche e quarti di tono, tutto concorre a generare contrasti, non senza qualche libertà lasciata all'interprete, anche se Zimmermann non sopportava la casualità in musica – però revisionando il pezzo fece qualche concessione, era vedi un po' il 1968. Dietro, c'è un'idea di tempo che porta nell'istante la memoria del passato e l'attesa.

C'è, sotto, anche una polemica con *Zeitmaße* di Stockhausen, di sette anni prima, che metteva in gioco trame ritmiche e armoniche stratificate, lasciando responsabilità creative all'esecutore. Ma lo Stockhausen del 1985 non era più lo stesso di trent'anni prima. *Ave* è un duetto che compendia la scena "Message" dal terzo atto di *Monday*, prima sezione di *Licht*: Eve suona il corno di bassetto riecheggiata in lontananza da Ave al flauto, che si avvicina e poi suonano insieme. Ricorrendo anche qui a microtoni, ma anche a salti improvvisi, si forma una sorta di melodia senza fine in ventinove sezioni, si creano gesti ogni volta nuovi e una varietà timbrica enciclopedica e raffinata. Gli strumenti captano frammenti di musica universale: Stockhausen non semina dubbi, intercetta certezze.

Eppure, nel XXI secolo la musica tedesca si è ritrovata meglio sulle tracce di Zimmermann che su quelle di Stockhausen. Ungherese ma tedesco di formazione, Peter Eötvös anche se gran amico di Stockhausen è sensibilissimo al legame fra musica e linguaggio, come si vede in *Joyce*, quartetto d'archi e soprano basato sullo spettro armonico di una lettura di un brano dello scrittore irlandese. Qui se ne ascolta la sezione per clarinetto solo tratta dalla trascrizione con quartetto d'archi e clarinetto: è il significante, il suono verbale, trasferito allo strumento. Anche Nicolaus Anton Huber ama esplorare il carattere linguistico della musica. *Blanco y Verde* fa riferimento a Mallarmé («le blanc souci de notre toile») e al *Raggio verde* di Duchamp (la famosa installazione con la ruota), ma il titolo è meno implicato a rapporti figurativi che allusivo: il numero cinque, cardine strutturale del pezzo, è legato alla frequenza del colore verde. Huber è uno che costruisce molto su basi matematiche, e qui vigono proporzioni su cui si basano le microtonalizzazioni, in un continuo rapporto fra l'unità e il suo doppio.

Invece *dur* di Platz si appoggia a una serigrafia di Sigmar Polke, e può essere eseguito anche in polifonia coi pezzi gemelli *hören* per pianoforte ed elettronica e *moll* per trio d'archi ("dur" e "moll" in tedesco significano "maggiore" e "minore"). La serigrafia a cui si ispira *dur* è allegra, *moll* si riferisce a un'altra, triste. La scrittura è convenzionale, con una lenta evoluzione dal puntillismo alla linea continua. Tira aria di revisionismo? No, ma finché la musica cerca sé stessa fuori dalla musica è pur sempre, come aveva previsto Zimmermann, una crisi di linguaggio.

Per sostenere la Fondazione Prometeo

5 x 1000

Codice fiscale: 92146840340

Garth Knox

Garth Knox nasce in Irlanda e trascorre la sua infanzia in Scozia. Studia con Frederick Riddle al Royal College of Music a Londra, dove vince diversi premi per viola e per musica da camera. In seguito si esibisce con la maggior parte dei principali ensemble di Londra, spaziando in tutti i repertori, dalla musica barocca a quella contemporanea. Nel 1983 è invitato da Pierre Boulez a diventare membro dell'Ensemble intercontemporain a Parigi, con cui ha suonato in concerti da solista, inclusi concerti diretti da Pierre Boulez, e di musica da camera, in tournée e festival internazionali.

Nel 1990 Garth Knox si unisce all'Arditti Quartet, col quale si esibirà in tutte le più importanti sale da concerto del mondo, lavorando a stretto contatto ed eseguendo prime assolute di brani dei più importanti compositori del nostro tempo, inclusi Ligeti, Kurtág, Berio, Xenakis, Lachenmann, Cage, Feldman e Stockhausen (il famoso *Helikopter-Streichquartett*).

Nel 1998 Garth Knox lascia il quartetto per concentrarsi sulla sua carriera da solista. Come solista ha eseguito prime assolute di Henze (la *Viola Sonata* è dedicata a lui), Ligeti, Schnittke, Ferneyhough, Dillon, Benjamin e molti altri. Collabora inoltre regolarmente a progetti di teatro e danza e ha scritto e interpretato uno spettacolo per bambini. Di recente è diventato pioniere della viola d'amore, esplorando le sue possibilità nella musica di oggi, con e senza elettronica, e sta lavorando alla creazione di un nuovo repertorio per questo strumento.

Garth Knox ora vive a Parigi, dove si concentra su una carriera da solista a tempo pieno, esibendosi in recital e concerti di musica da camera in tutta Europa, negli Stati Uniti e in Giappone. È inoltre un compositore e il suo *Viola Spaces*, la prima fase di una serie continuativa di studi da concerto per archi (pubblicata nel 2010 da Schott), combina una rivoluzionaria innovazione nella tecnica per strumenti ad arco con il piacere gioioso del fare musica. I brani sono stati scelti ed eseguiti da giovani musicisti in tutto il mondo. Garth Knox è Visiting Professor alla Royal Academy of Music di Londra.

Andrea Rebaudengo

Andrea Rebaudengo è nato a Pesaro nel 1972. Ha studiato pianoforte con Paolo Bordoni, Lazar' Berman, Alexander Lonquich, Andrzej Jasiński e composizione con Danilo Lorenzini.

Ha vinto il primo premio al Concorso Pianistico Internazionale di Pescara nel 1998, il terzo premio al Concorso "Robert Schumann" di Zwickau nel 2000 e al Premio Venezia 1993.

Ha suonato per le più importanti istituzioni concertistiche italiane, tra cui il Teatro alla Scala di Milano, l'Unione Musicale di Torino, il Festival di Ravello, il Bologna Festival, il Ravenna Festival. Si è esibito in tutti i paesi europei, Stati Uniti, Canada, Colombia, Argentina, Russia, Uzbekistan ed Emirati Arabi. Ha suonato come solista con numerose orchestre ed ensemble, tra cui l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, l'Orchestra I Pomeriggi Musicali di Milano, l'Orchestra Sinfonica di Zwickau, l'Orchestra Filarmonica di Torino, gli Ottoni della Scala.

Il suo repertorio spazia da Bach ai giorni nostri, con una particolare predilezione per la musica scritta negli ultimi cento anni, e viene invitato anche in progetti che lo coinvolgono come improvvisatore. È il pianista dell'ensemble Sentieri Selvaggi, con il quale si è esibito all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, Bang on a can Marathon di New York, Dom Muzyki di Mosca, Sacrum Profanum di Cracovia, Festival MITO, La Biennale di Venezia, I Concerti del Quirinale 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 e Ivan Fedele. Suona in duo pianistico con Emanuele Arciuli, in duo con la violista Danusha Waskiewicz, con l'oboista Fabien Thouand, con la cantante Cristina Zavalloni, con il percussionista Simone Beneventi ed è il pianista dell'Ensemble del Teatro Grande di Brescia. È il pianista di *Solo Goldberg Improvisation*, spettacolo con Virgilio Sieni in cui esegue le *Variazioni Goldberg* di Bach. Come solista ha inciso per Stradivarius (*Stanze/Miroirs*) e Bottega Discantica (*All'aria aperta*), con Sentieri Selvaggi per Deutsche Grammophon (*Le Sette Stelle*) e Cantaloupe Music (*Child, ACDC, Zingiber*), con Danusha Waskiewicz per Decca (*Songs for viola and piano*), con l'Altus Trio per Limenmusic (Schumann-Donizetti), con Cristina Zavalloni per EGEA (*Tilimbom*), con Simone Beneventi per Stradivarius (*Duals*). Insegna al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano e tiene un seminario al Conservatorio di Lugano.

Salvatore Castellano

Salvatore Castellano, classe 1996, ha studiato con F. Alba, G. Costa, M. Marzi; si è perfezionato presso il Conservatorio di Lione, nella classe di JD. Michat e nel 2021 ha conseguito il Master of Arts in Musikalischer Performance presso l'Hochschule für Musik di Basilea sotto la guida di M. Weiss. Sempre a Basilea ha avuto l'occasione di partecipare alle lezioni e ai laboratori di S. Azzolini, C. Dierstein, M. Svoboda, J. Hennenberger, M. Kunkel e M. Roth. Nella sua formazione sono stati fondamentali gli incontri con JM. Londeix. Ha vinto diverse competizioni e borse di studio, fra cui il Premio Nazionale delle Arti conferito dal MIUR, il primo premio al Saxophone Competition a Iasi, Romania, il Premio del Conservatorio di Milano come miglior studente dell'istituto, il Premio Novecento come migliore interprete di musica contemporanea al Concorso "Luigi Nono", il secondo premio al Concorso internazionale "Marco Fiorindo", il premio come vincitore assoluto del Concorso internazionale per giovani concertisti "C. Wagner" e il primo premio come vincitore assoluto del Concorso internazionale di musica da camera "Carlo Maria Giulini". Borsista della Lyra Stiftung, della Richard-Wagner Stiftung e dell'Hochschule für Musik Basel, ha ricevuto borse di studio da parte del Conservatorio e del Comune di Milano e del Conservatorio di Palermo.

Si è esibito per prestigiosi enti musicali come: Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Roma, Festival dei Due Mondi in Spoleto, Teatro Politeama e Teatro Massimo in Palermo, Società del Quartetto di Milano, Società Umanitaria e Società dei Concerti di Milano, Auditorium RAI di Palermo, Accademia Filarmonica Romana, Institut Français di Napoli, Milano Musica, ATTACCA Festival Basel, ZeitRäume Festival Basel, New Music festival di Nicosia, HaTeiva Marathon Festival di Tel-Aviv, Stadtcasino e Konzertgesellschaft Basel, Unerhörte Musik Festival di Berlino.

È fondatore di diverse formazioni cameristiche di musica classica e contemporanea, attive sia a livello nazionale che internazionale: è membro del Vagues Saxophone Quartet, ensemble modulabile di saxofoni basato a Milano, e dell'Ensemble du Bout du Monde.

Ha collaborato con compositori come B. Furrer, F. Levy, M. Lanza, G. Netti, P. Eötvös, M. Momi, S. Movio, M.E. Luc, J. Impett, R. Seroussi, X. Dayer, P. Clift, Z. Baldi, S. Dimou, C. Lim, G. Cosmi. Collabora con mdi ensemble e con l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia con cui ha registrato un disco sulla musica di Leonard Bernstein, sotto la direzione di Sir. Antonio Pappano. Nella sua discografia figurano anche *Systema Naturae*, con mdi ensemble sulla musica di M. Lanza e A. Valle, *Sassofono, in solo*, sulla musica di L. Berio, G. Scelsi, L. Francesconi, S. Gervasoni e I. Fedele e *Masterpieces for saxophone quartet*, con Vagues Saxophone Quartet. Con l'Ensemble du Bout du Monde ha partecipato a un disco monografico sulla musica di M.E. Luc. Attualmente insegna Saxofono presso l'I.C. ad indirizzo musicale "F.E. Cangiamila" di Palma di Montechiaro (AG).

Anna Freschi

Violoncellista, ha iniziato gli studi al Conservatorio "G. Nicolini" di Piacenza per poi diplomarsi al Conservatorio "A. Boito" di Parma con il M° Ballarini. Ha completato il suo percorso di studi approfondendo il repertorio cameristico e diplomandosi con lode al Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, sotto la guida di Luisa Messinis. Nella sua formazione è stata particolarmente importante la figura del violoncellista bresciano Marco Perini che l'ha affiancata lungo tutto il suo percorso. Ha seguito masterclass di perfezionamento con prestigiosi interpreti quali Savary, Masi e, per la musica da camera, il Trio di Parma. Negli ultimi anni si è concentrata prevalentemente sull'esecuzione e diffusione del repertorio contemporaneo e si è esibita in diversi teatri e festival: Triennale di Milano, Teatro Grande di Brescia, ridotto del Teatro Pavarotti di Modena, Festival Internazionale di Musica Sacra di Pordenone, Stagione della Gioventù Musicale di Modena, Stagione concertistica Giovani Interpreti Associati (GIA) di Brescia. Ha partecipato inoltre a numerose prime esecuzioni assolute (composizioni di Cara, Colombo Taccani, Giacometti, Longo, Montalbetti) e ha collaborato con nomi prestigiosi come Baliani, Boccadoro, Guadagnini, Meloni, Tampalini. Nel 2018 è entrata a far parte dell'Ensemble Progetto Pierrot, gruppo dedicato allo studio del repertorio del primo Novecento sotto la direzione di Carnelli e Corrieri, con cui si è esibita in diverse città tra cui Mantova, Novara, Arona e Verbania. Nel giugno 2018 (Mantova Chamber Music Festival) e per il luglio 2019 è stata chiamata a collaborare con Ensemble Sentieri Selvaggi sotto la direzione di Boccadoro. Come

violoncello d'orchestra e d'ensemble ha collaborato con le orchestre dei conservatori di Piacenza, Parma e Venezia, con l'Accademia del Carmine, con l'Ensemble Guermentes, con l'orchestra "Arturo Toscanini" esibendosi all'Auditorium Paganini, al ridotto del Teatro Regio di Parma e al ridotto del Teatro La Fenice di Venezia. È stata diretta da Boccadoro, Cubek, De Nadai, Fossa, Grassi, Maurizzi, Pagliari, Zeffart e ha collaborato con solisti come Cappello e Belisari (in arte Elio). Dal 2014 insegna violoncello e propedeutica musicale all'Accademia della musica di Piacenza. Dall'ottobre 2019 insegna violoncello all'interno dei corsi di avviamento strumentale e di base dell'ISSM "Vecchi-Tonelli" di Modena. È cofondatrice di Ensemble Forma Libera.

Luca Benatti

Pianista, compositore e direttore d'orchestra si dedica con particolare attenzione alla divulgazione del repertorio del Novecento e contemporaneo. Allievo dei M° Giarmanà e Zadra, è co-fondatore di Ensemble Forma Libera e docente di Pratica e lettura pianistica presso il Conservatorio di Modena. Nel 2021 debutta su Classica HD con il programma *Ascolti dallo studio*, un progetto divulgativo su compositori italiani viventi. Si esibisce come solista e in varie formazioni cameristiche per numerosi festival (Festival di Interpretazione pianistica di Misano Adriatico e Gradara, Agimus Festival, Oratorio San Rocco di Bologna, Festival internazionale di pianoforte di Rimini, Festival di Bellagio e del lago di Lecco, Amici della Musica "Girolamo Frescobaldi" di Ferrara, Dopo il Rumore di Vicenza, Festival di musica moderna e contemporanea Aequalis di Brescia, Le Strade del Suono di Genova). Per alcuni anni collabora con il festival LeXGiornate di Brescia, grazie al quale produce concerti-lettura e concerti drammatizzati che sperimentano una maggiore interazione tra pubblico ed esecutore. In qualità di compositore compie i suoi studi con Ballio e Giacometti, diplomandosi a pieni voti presso l'ISSM "Vecchi-Tonelli" di Modena per poi perfezionarsi con Vacchi alla Scuola di Musica di Fiesole. Ottiene alcuni premi e riconoscimenti quali: primo premio al Concorso Internazionale di Albenga, secondo premio ai concorsi "Vincenzo Vitti" e "Egidio Carella" finalista al concorso Forme uniche della continuità nello spazio di Fermo. Ha scritto, con il compositore Giacometti, l'opera per ragazzi *I Care, l'eredità ignorata*, dedicata all'esperienza didattica di Don Milani.

Le sue composizioni sono state eseguite nelle rassegne di Fondazione Teatro "Pavarotti", Cantiere internazionale d'arte di Montepulciano, Gioventù Musicale di Modena, Libri all'orizzonte, Museo del Bailo, ArteSi - Galleria d'arte contemporanea, Aref in musica, Le Strade del Suono, Festival Internazionale di Musica di Savona. Nel 2019, su commissione del Teatro Stabile d'Abruzzo, firma le musiche di scena del monologo *Vita di Leonardo* di Mercadini con la regia di Maggi. Nel luglio 2019 viene scelto da Eutopia Ensemble nell'ambito della call for score *Fullness of emptyness*, per una residenza presso la Fondazione Spinola Banna per l'Arte. Si avvicina alla direzione d'orchestra sotto la guida di Serembe, approfondendo in seguito con Farberman, Jurowski, Rouits e Tamayo. Ha diretto importanti lavori come *Der Kaiser von Atlantis* di Ullmann e *Passio Domini Nostri Jesu Secundum Joannem* di Part. Nel 2016 per la rassegna Onde di Suono partecipa alle manifestazioni promosse dai conservatori dell'Emilia per l'ottantesimo compleanno di Reich dirigendo *New York Counterpoint* ed *Eight Lines*. L'esperienza nella direzione di gruppi giovanili lo porta a collaborare con classi di Liceo musicale e di Conservatorio, frequentemente per la messa in scena di lavori di teatro musicale. Negli ultimi anni concentra la sua attività prevalentemente nell'ambito della musica del Novecento e contemporanea, esibendosi in diverse città italiane ed estere (Gerusalemme, Londra, Baku, Lipsia).

Chisato Taniguchi

Nata in Giappone nel 1998, Chisato Taniguchi inizia a studiare musica a due anni e l'anno successivo pianoforte. Dopo il diploma alla Scuola Superiore di Musica di Tōhō Gakuen a Tokyo sotto la guida di Yumiko Meguri, nel 2021 la fondazione culturale giapponese Meiji Yasuda le assegna una borsa di studio che le permette di continuare gli studi di perfezionamento pianistico al Conservatorio di Parigi, dove viene ammessa nella classe di Florent Boffard. Contestualmente Chisato segue i corsi di Sébastien Vichard e Hae-Sun Kang (musica da camera).

Nel 2022 vince il secondo premio al 15° Concours International de piano d'Orléans e il premio Résidence "Henri Dutilleux - Geneviève Joy", mentre nel 2020 vince il primo premio al 14° Concorso

di interpretazione di musica contemporanea Kyōgaku in Giappone. Nell'agosto 2022 partecipa al Festival International de Piano de la Roque d'Anthéron ed esegue due concerti alla Toppan Hall di Tokyo. Da qualche anno esegue concerti che le permettono di seguire la sua passione per la musica contemporanea e in particolare per le opere del compositore giapponese Atsuhiko Gondai. I suoi progetti futuri prevedono in particolare la partecipazione alla Folle Journée di Tokyo e al Festival Pianistico Internazionale "Bartolomeo Cristofori" di Padova.

Accroche Note

Ensemble di solisti formatosi attorno a Françoise Kubler (soprano) e Armand Angster (clarinetista), Accroche Note esplora in modo multiforme il repertorio della musica contemporanea. A seconda del programma da eseguire, cambia di volta in volta il numero e il ruolo dei musicisti coinvolti: la flessibilità della formazione – da solo a ensemble da camera – consente ad Accroche Note di approcciare in progetti differenti il repertorio storico, le pagine strumentali e vocali del XX secolo e di oggi, così come l'improvvisazione musicale.

Da diversi anni Accroche Note privilegia l'esecuzione di brani commissionati, lavorando in stretta collaborazione con i compositori: le creazioni più recenti includono opere di Dusapin, Jodkowski, Naón, Posadas, Manoury, Murail, Fedele, Moulta e Mantovani. È regolarmente invitato a partecipare a numerose stagioni musicali francesi e a grandi eventi internazionali dedicati alla musica contemporanea, come ad esempio Festival Musica di Strasburgo, Festival Présences, Aspects des Musiques d'Aujourd'hui di Caen, La Biennale Musica di Venezia e "Kara Karaev" International Contemporary Music Festival di Baku.

La discografia dell'ensemble comprende molti ritratti monografici (Essyad, Dillon, Dusapin, Manoury, Mâche, Feldman, Aperghis, Fedele, Greif, Jolas), mentre *Récital 1* (con musiche di Harvey, Guerrero, Pesson e Pauset) è il primo di una serie di dischi nata con l'intento di raccogliere esecuzioni memorabili registrate nel corso del tempo dai suoi solisti. L'ensemble ha inoltre pubblicato un doppio CD dedicato ai trent'anni di prime esecuzioni realizzate all'interno del Festival Musica di Strasburgo, *Solo Clarinet*, eseguito da Armand Angster e il DVD *Ombra* di Pierre Jodkowski, prodotto da éole Records. Nel settembre 2018 il duo formato dal soprano Françoise Kubler e dal clarinetista Armand Angster ha prodotto *En Echo*, una nuova opera con musiche di Donatoni, Naón, Mantovani e Manoury. Nel 2020 Accroche Note ha pubblicato un monografico dedicato alle opere di Pascal Dusapin scritte per l'ensemble. Più recentemente, nel gennaio 2022, gli Accroche Note hanno pubblicato il loro ultimo album *Solo Voice +* dedicato al soprano e fondatrice dell'ensemble, Françoise Kubler.

Accroche Note è supportato dal Ministero della Cultura e della Comunicazione – Direzione Generale degli Affari Culturali del Grand Est – e dalla Città di Strasburgo e riceve il sostegno della Regione Grand Est, della Collectivité européenne d'Alsace, della SPEDIDAM e della SACEM – Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique. L'ensemble è partner del «Portail de la musique contemporaine».

Stefan Keller

Stefan Keller è nato a Zurigo nel 1974. Dal 1995 al 2002 ha studiato oboe alla Musikhochschule Zürich, dal 2002 al 2007 composizione alla Hochschule für Musik "Hanns Eisler" Berlin ma anche teoria musicale e musica elettronica. Nel 2019 ha conseguito un dottorato di ricerca in musicologia comparata presso la Freie Universität Berlin. Dal 2006 al 2016 e nuovamente dal 2020 insegna alla Hochschule für Musik "Hanns Eisler" Berlin. Nel 2008/2009 frequenta il Corso di composizione e Computer Music all'IRCAM di Parigi e grazie a una borsa di studio del Berlin Senate svolge una residenza alla Cité des Arts. Nel 2019/2020 è stato premiato all'Accademia Tedesca Villa Massimo di Roma.

Stefan Keller ha vinto diversi premi, tra cui il Kompositionspreis der Landeshauptstadt Stuttgart 2004, il primo premio all'Hanns Eisler Preis 2005 e 2006, borse di composizione del Senate Berlin nel 2014 e 2017 e una residenza Pro Helvetia in India nel 2018. I suoi lavori sono stati eseguiti da ensemble come Ensemble Modern, Ensemble intercontemporain, Ictus Ensemble, KNM Berlin, Zafran Ensemble, Ensemble Mosaik, Ensemble Ascolta e Neue Vocalsolisten Stuttgart.

Andreas Fischer

Il basso Andreas Fischer ha studiato canto, musica e germanistica a Stoccarda, Vienna e Tübingen. L'aspetto centrale del suo lavoro è la ricerca approfondita della musica più recente.

La stretta collaborazione con i compositori è particolarmente importante per lui. Come membro di Neue Vocalsolisten Stuttgart ha preso parte a innumerevoli prime assolute, produzioni radiofoniche e registrazioni di CD. È particolarmente interessato al teatro musicale: come solista è richiesto come partner da vari teatri d'opera, ensemble e compositori.

Sempre più spesso si dedica anche al lavoro pedagogico e progetta laboratori e corsi di perfezionamento per ensemble vocali presso rinomati istituti e accademie, come l'Università di Vienna, i corsi estivi di Darmstadt, IMPULS Graz, l'Accademia musicale di Stoccarda e il Californian Institute of the Arts. Dal 2018 è insegnante di canto presso l'Accademia di Arti performative di Baden-Württemberg.

Luca Guidarini

Nato a Rovigo nel 1995, Luca Guidarini è compositore, musicologo e regista del suono.

La sua musica si occupa dei rapporti tra mezzi tecnologici, musicisti e performance stessa, e i suoi brani sono stati eseguiti in festival come La Biennale di Venezia, Cerimoniali Ritmici (Roma), Crossroads Festival (Salisburgo), IMPULS (Graz), Kontaktas (Vilnius).

Le sue ricerche musicologiche si concentrano sulla teoria musicale e sulle tecniche compositive e improvvisative di compositori ed esecutori della fine del XX e del XXI secolo e sono state presentate presso istituzioni come McGill University (Montreal), IRCAM (Parigi), KUG (Graz), Inter Arts Centre (Malmö). Fa parte del gruppo di ricerca DALM (Approcci dialogici alle musiche viventi) dell'Università di Pavia. È membro dell'ensemble Collettivo_21 come direttore del suono e compositore.

Marco Riccelli

Marco Riccelli affianca l'attività di solista a quella di pianista in ensemble. È uno dei membri fondatori dell'ensemble der/gelbe/klang, con sede a Monaco di Baviera, con il quale esegue musiche del repertorio moderno e contemporaneo. Come solista, oltre al repertorio tradizionale, dedica particolare attenzione alla musica pianistica italiana del XX e XXI secolo, cercando di riscoprire il filo diretto con le forme musicali del passato.

Ha conseguito il diploma di pianoforte con il massimo dei voti e la lode nella classe di Paolo Bordoni, presso il Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano. Nel 2008, presso lo stesso Conservatorio, ha conseguito il Diploma accademico di II livello in pianoforte con il massimo dei voti e la lode. Ha tenuto diversi concerti, sia in ambito solistico che da camera, in Italia, Svizzera, Austria e Germania. Tra i più significativi ha suonato a Milano (Teatro alla Scala, Sala Verdi del Conservatorio di Musica), Roma (Palazzo del Quirinale), Venezia (Teatro La Fenice), Lugano (Auditorio Stelio Molo RSI), Vienna (Wiener Festwochen), Monaco di Baviera (Schwere Reiter), Halle (IMPULS Festival), Fulda (Alte Universität). Ha suonato sotto la direzione di numerosi direttori, tra i quali Marco Angius, Yoichi Sugiyama, Renato Rivolta, Arturo Tamayo, Pierre-André Valade.

Suona regolarmente in Germania con l'ensemble der/gelbe/klang con il quale presenta nella stagione annuale presso Schwere Reiter numerose prime esecuzioni. Ha inciso per l'etichetta discografica Naxos un CD con musiche di Gian Francesco Malipiero (collaborazione con l'Orchestra della Svizzera Italiana, direttore Damian Iorio). Di recente pubblicazione, per l'etichetta Neos, un CD con musiche da camera del compositore tedesco Michael Quell e un CD dedicato ai giovani compositori. È in fase di registrazione un CD monografico di musiche di Pierluigi Billone. Nel 2013 è stato maestro collaboratore presso il Teatro di Osnabrück (Germania) e collabora da diversi anni con il Conservatorio della Svizzera Italiana e l'Orchestra della Svizzera Italiana. È docente di Pratica e lettura pianistica presso la Civica Scuola di Musica "Claudio Abbado" di Milano e dal 2011, presso lo stesso Istituto, accompagnatore pianistico per le classi di direzione d'orchestra. A novembre 2023 eseguirà, per il centenario della nascita di Ligeti, il concerto per pianoforte e orchestra a Monaco di Baviera e in diverse città della Germania.

Michele Marco Rossi

Classe 1989, Michele Marco Rossi si è affermato come uno degli interpreti di riferimento per la musica d'oggi, ampliando significativamente il repertorio del violoncello nel suo lavoro a stretto contatto con i più grandi compositori del nostro tempo.

Per lui hanno scritto i loro nuovi pezzi per violoncello solo compositori come Georges Aperghis, Ivan Fedele, Bernhard Gander, Fabio Vacchi, Alessandro Solbiati, Lucia Ronchetti, Noriko Baba, Filippo Perocco, Matteo Franceschini, Vittorio Montalti, Federico Gardella, Hannes Kerschbaumer, Zeno Baldi, Pasquale Corrado, Fabio Cifariello Ciardi, Maurilio Cacciatore e collabora con Poppe, Lachenmann, Penderecki, Bauckholt, Chin, Huber, Furrer tra i moltissimi.

Salvatore Sciarrino compone per lui *Linee d'aria* per violoncello e orchestra, e Ivan Fedele gli dedica il suo 3° Concerto per Violoncello e Orchestra. Esegue *Seven Words* di Sofija Gubaidulina diretto da Kent Nagano con l'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento. Realizza la prima assoluta di *Adagio e Minuetto variato* di Goffredo Petrassi e di *Passionis Fragmenta* di Salvatore Sciarrino con l'Orchestra di Padova e del Veneto diretta da Marco Angius.

Debutta con l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna per la prima assoluta del 2° Concerto per Violoncello e Grande Orchestra di Luis de Pablo e con l'Orchestra del Teatro Petruzzelli in un'unica serata per i Concerti n. 1 e n. 2 per Violoncello e Orchestra di Ivan Fedele.

Nel 2022 l'Associazione Nazionale dei Critici Musicali gli conferisce il Premio Abbiati del Disco per la sua registrazione dell'integrale della musica per violoncello di Ivan Fedele (ed. Kairos).

La critica lo definisce come un «interprete di eccellenza, capace di appassionare anche un pubblico di non iniziati alla contemporanea» («Il Giornale della Musica»), «Usa e abusa dello strumento come un maestro consolidato e come un genio, canta e recita e impressiona» («Euronews»), «Solista eccelso per tecnica e passione» («Il Manifesto»), «protagonista di una prova maiuscola fatta di arcate decise e capace di rendere con pienezza le angosce ritmiche della partitura» («Le Salon Musical»).

Dal 2023 collabora con la rivista «Archi Magazine» curando una nuova rubrica di sue conversazioni con i maggiori compositori del nostro tempo, portando avanti un progetto trasversale di approfondimento e diffusione dell'espressione contemporanea.

Ensemble recherche

L'Ensemble recherche, fondato a Friburgo nel 1985, ha dato forma alla musica contemporanea e scritto la storia della musica per più di tre decenni, con oltre 600 prime e più di 50 CD. Gli otto musicisti, tutti solisti di fama internazionale nell'ambito della musica contemporanea, uniscono il piacere per la sperimentazione all'entusiasmo per il presente e mettono la loro competenza musicale e le loro individualità al servizio dell'attività collettiva in modo da poter portare avanti la ricerca sulla musica d'oggi insieme, come un ensemble. La grande energia e l'impegno personale di ognuno dei musicisti spiega perché l'ensemble sia stato riconosciuto come uno dei più importanti esecutori di musica contemporanea per più di trent'anni.

Ensemble recherche è regolarmente invitato nei più prestigiosi festival d'Europa ed è stato ospite, tra gli altri, anche al Salzburger Festspiele, Lucerne Festival, Elbphilharmonie, Concertgebouw di Amsterdam, La Biennale di Venezia, Donaueschinger Musiktage, Internationale Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt e Wien Modern. I tour internazionali lo hanno portato in Israele, Giappone, Cina, Russia, Messico, Stati Uniti e Sud America. Durante la propria serie di concerti a Friburgo l'ensemble presenta al pubblico i nuovi sviluppi della musica contemporanea e le stimolanti personalità dei compositori. Collaborando sia con compositori emergenti che affermati, l'Ensemble recherche riesce a dare nuovi slanci e a incidere notevolmente sullo sviluppo della musica contemporanea. Il legame personale dell'ensemble con importanti compositori del XX secolo (in particolare Lachenmann, Rihm, Sciarrino, Grisey, Abrahamsen, e Henze) rende i suoi musicisti esperti nella prassi esecutiva storica della musica contemporanea degli ultimi tempi. Gli studenti di composizione delle scuole di musica di Helsinki, Copenhagen, Linz, Friburgo, Anversa, Reykjavik e Cambridge hanno potuto approfittare della pluriennale esperienza dei musicisti dell'ensemble, in particolare nell'ambito del progetto "Class Work". L'ensemble investe sul futuro e trasmette alle nuove generazioni il suo spirito di ricerca tramite numerose attività didattiche, come workshop, concerti per bambini, progetti giovanili partecipativi e masterclass.

Dal 2012, insieme all'Orchestra Barocca di Friburgo, l'Ensemble recherche ha sede presso l'Ensemblehaus di Friburgo e negli ultimi anni si è gradualmente rinnovato accogliendo giovani musicisti e una nuova direzione.

Nel 2018 l'Ensemble recherche ha vinto il "Reinhold Schneider" Preis della città di Friburgo.

L'Ensemble recherche è patrocinato dalla città di Friburgo e dal Land Baden-Württemberg.

Neue Vocalsolisten

I sette cantanti di Neue Vocalsolisten si considerano esploratori e scopritori. Nello scambio con i compositori i Neue Vocalsolisten sono sempre alla ricerca di nuove forme e tecniche di espressione vocale. Attribuiscono grande importanza alla collaborazione con artisti che, con la passione per il networking, incorporano virtuosamente le possibilità dei media digitali nel processo di composizione. Caratteristica peculiare dell'ensemble sono i progetti di natura interdisciplinare.

Eseguono annualmente più di 30 prime assolute, inclusi progetti del teatro musicale da camera. In particolare, hanno composto per questo genere Georges Aperghis, Carola Bauckholt, Luciano Berio, Francesco Filidei, Luca Francesconi, Gordon Kampe, Mischa Käser, Sarah Nemtsov, Sergej Newski, Lucia Ronchetti, Katharina Rosenberger, Oscar Strasnoy, François Sarhan, Brigitta Muntendorf, Malte Giesen. I partner dell'ensemble sono sempre ensemble e orchestre di prim'ordine, teatri d'opera internazionali, teatri indipendenti, laboratori di elettronica così come numerosi organizzatori di festival e concerti di musica contemporanea di tutto il mondo.

Grazie ai loro progetti unici, i Neue Vocalsolisten sono anche considerati leader mondiali nell'ambito della musica vocale contemporanea. Oltre all'intensa attività artistica, da qualche anno l'ensemble si dedica sempre più alla promozione di giovani talenti attraverso workshop per esecutori e compositori presso accademie e festival di fama internazionale. Attualmente sono programmate delle lezioni online per professionisti e amatori. L'ensemble ha ricevuto molti premi per la sua attività, compresi l'annuale Preis der deutschen Schallplattenkritik (2014), il Coup de Cœur dell'Académie "Charles Cros", il Leone d'argento nel 2021 a La Biennale di Venezia e il Premio "Franco Abbiati" della critica musicale italiana nel 2022.

Florent Boffard

Invitato nei principali festival (Salzburg Festival, Musikfest Berlin alla Philharmonie Berlin, Aldeburgh Festival, Festival Présences), Florent Boffard si è esibito, tra gli altri, sotto la direzione di Pierre Boulez, Simon Rattle, Leon Fleisher, Peter Eötvös e con l'Orchestre National de Lyon, la Philharmonisches Orchester Freiburg, NDR Elbphilharmonie Orchester e l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

Solista dell'Ensemble intercontemporain dal 1988 al 1999, ha collaborato con i più grandi compositori del nostro tempo e ha eseguito in prima opere di Boulez, Donatoni, Ligeti, Stroppa. Nel 2010 ha presentato in diretta su Arte il programma *Chopin, une écoute aujourd'hui* a La Folle Journée di Nantes. Desideroso di aiutare il pubblico a comprendere meglio il repertorio contemporaneo, Boffard ha realizzato molti seminari e presentazioni di concerti. Ha scritto il film *Schönberg, le malentendu* che accompagna la sua registrazione delle opere per pianoforte di Schönberg, pubblicate da Mirare nel 2013. Questa registrazione è stata premiata con cinque Diapason della rivista "Diapason" e selezionata come Editor's Choice da «Gramophone». Le sue altre registrazioni includono *Structures pour deux pianos* di Boulez con Aimard, *Sequenza IV* di Berio (DG), *Études pour piano* di Debussy e Bartók e alcune sonate per violino di Fauré con Isabelle Faust (Harmonia Mundi). Anche il suo disco dedicato ad alcune opere per pianoforte solo di Bartók (Mirare, 2018) ha ottenuto l'Editor's Choice da «Gramophone». Nel 2021 Florent Boffard esegue la prima assoluta del movimento *Antiphonie* della Terza Sonata per pianoforte di Boulez nell'ambito della Biennale Boulez alla Philharmonie di Parigi. Nello stesso anno ha registrato questo movimento inedito e questa sonata per piano di Boulez, in rapporto con *La tempesta* di Beethoven e la Sonata per pianoforte di Berg (Mirare). Nel 2001 la Forberg-Schneider Stiftung (Monaco) lo ha premiato con il Belmont-Preis per il suo impegno a favore della musica contemporanea.

Ha insegnato al Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse di Lione e alla Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Dal 2016 è professore di pianoforte al

Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse di Parigi e dal 2021 insegna anche all'Institut d'Enseignement Supérieur de la Musique – Europe et Méditerranée di Aix-en-Provence.

Minguet Quartett

Fondato nel 1988, Minguet Quartett è oggi uno dei quartetti d'archi più richiesti a livello internazionale e si esibisce nei maggiori festival e nelle più importanti sale da concerto del mondo, tra cui Gewandhaus di Lipsia, Prinzregententheater, Arnold Schönberg Center, Meistersingerhalle di Norimberga, Alte Oper di Francoforte, L'Association Pour l'Art di Losanna, Meister & Kammerkonzerte di Innsbruck, Schubertiade Sion, Schumannfest, Philharmonie di Colonia e Berlino, Elbphilharmonie di Amburgo, Library of Congress e International Gallery di Washington DC, Konzerthaus di Berlino e Vienna, Concertgebouw, De Doelen, BOZAR, Théâtre des Abbesses, Lincoln Center, SouthBank Centre, Università di Hong Kong, Festival d'Automne, Festival di Grafenegg, Beethovenfest Bonn, Mozartfest, Internationales Brucknerfest Linz, Rheingau Musik Festival, Tongyeong International Music Festival, Herrenchiemsee Festspiele, Schwetzingen SWR Festspiele, Kammermusikwoche Schloss Elmau, Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg.

L'omonimo del Quartetto è Pablo Minguet, filosofo spagnolo del XVIII secolo che nei suoi scritti cercò di facilitare l'accesso alle belle arti a tutti i settori della popolazione – e questa idea è una delle principali preoccupazioni artistiche del Minguet Quartett. L'ensemble si concentra sia sul repertorio classico-romantico e moderno che sulle composizioni del XXI secolo, di cui ha eseguito numerose prime. Gli integrali per quartetto d'archi di Rihm, Ruzicka e Widmann sono tra i loro progetti più importanti. Tra le ultime registrazioni figurano la prima esecuzione del secondo quartetto d'archi con clarinetto e mezzosoprano di Trojahn (2019), un CD di ritratti di Gourzi (2020), l'integrale per quartetto d'archi di Braunfels e un CD con musica da camera per pianoforte di Hiller (2022). Nei prossimi anni il quartetto registrerà l'integrale per musica da camera di Kaminski, musiche di Ginastera e l'unico quartetto d'archi di Gould. Un momento saliente degli ultimi anni è stata l'esecuzione dell'*Helikopter-Streichquartett* di Stockhausen nell'ambito di un progetto del direttore d'orchestra Nagano. Il quartetto collabora con il clarinettista Schorn, i pianisti Huangci e Lucchesini, la violinista Hölscher, il violoncellista Maintz e l'attore Brückner. Come quartetto solista ha suonato con il WDR Rundfunkchor, la DSO, SR, hr, WDR e ORF, Orchestra Bruckner di Linz e Orchestra Sinfonica di Norimberga sotto la direzione di Saraste, Stenz, Ruzicka e Volkov.

Nel 2010 ha ricevuto il premio Echo Klassik, seguito dal Diapason d'Or (2015) e dalla borsa di studio RELOAD della Kulturstiftung des Bundes (2020).

Nel 2022 è stato selezionato per la realizzazione del progetto *EifelKlang* in collaborazione con NEUSTART KULTUR - Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien.

Ensemble Prometeo

L'Ensemble Prometeo, costituito nel 2009 in seno alla Fondazione Prometeo, raccoglie intorno a sé alcuni tra i musicisti italiani ed europei più rappresentativi di un genere che trae le proprie radici nell'avanguardia storica: l'ensemble incarna infatti un tentativo di lettura degli orientamenti musicali presenti e del recente passato nell'ambito della musica contemporanea di ricerca. Le opere musicali più significative che hanno caratterizzato la vita e le vicende della Nuova Musica tra la fine del Novecento e il nuovo secolo si trovano rappresentate nell'attività di un gruppo carismatico come l'Ensemble Prometeo, il cui repertorio si distingue da quello di tutti gli altri gruppi per le caratteristiche versatili della propria matrice estetica: dalla neocomplessità al materismo organico, dal concettualismo neo-espressionista all'indagine utopica sul suono e le sue componenti timbriche. Le linee guida della ricerca musicale legata all'attività dell'ensemble convergono dunque nello studio degli autori del Novecento e nel lavoro con i compositori del nostro secolo, spaziando da esecuzioni a organico completo, fino alla formazione ridotta di duo. L'attività dell'ensemble si affianca a quella della Fondazione Prometeo con iniziative concertistiche, discografiche, seminariali, per offrire un più ampio orizzonte di ricerca nell'ambito della musica d'oggi, oltre che uno spazio vitale alle nuove generazioni di compositori chiamati a collaborarvi. Nel 2017, l'Ensemble Prometeo ha preso parte al *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* di Luigi Nono realizzato nell'ambito della stagione lirica del Teatro Regio di Parma e diretto dal M^{re} Marco Angius.

La registrazione dal vivo dell'opera è diventata un doppio Super Audio CD pubblicato da Stradivarius. Inoltre, nello stesso anno, è uscito per Shini il disco *Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari* di Luigi Nono, che contiene la registrazione della prima assoluta del 1987 e quella registrata dal vivo durante il concerto dell'Ensemble Prometeo a Traiettorie 2014. Questa produzione si aggiunge alla discografia dell'Ensemble che ha inciso per Stradivarius tre CD, nel 2012 (*Imaginary Landscapes* e *Sixteen Dances* di John Cage), nel 2013 (*Pierrot lunaire* di Arnold Schönberg e *Die Schachtel* di Franco Evangelisti) e nel 2015 (*Triple Trio*, *6 Annotazioni*, *Red* e *Landscape* di Martino Traversa).

Pietro Ceresini

Pietro Ceresini inizia lo studio del pianoforte all'età di sei anni. Dopo gli studi con Cappello presso il Conservatorio "A. Boito" di Parma, si diploma a Roma all'Accademia di Santa Cecilia con Perticaroli e si perfeziona con Bordoni e Gamba. Nel 2009 consegue a pieni voti il diploma di Composizione, prima di trasferirsi in Germania dove intraprende il Master a Lubecca nella classe della Prof. Eickhorst e successivamente a Friburgo, in cui conclude lo studio post-laurea con eccellenza nella classe del Prof. Sischka. Vincitore di concorsi nazionali e internazionali, si è esibito presso istituzioni prestigiose come l'Auditorium della Conciliazione a Roma, Teatro Farnese di Parma, festival pianistici di Spoleto (Teatro Caio Melisso), Misano Adriatico, Festival Pontino di Musica, Centro Cultural de Belém a Lisbona e presso la sala concerti dell'Istituto Italiano di cultura di Strasburgo. Ha suonato il Concerto in re minore di Mozart K466, si è esibito nell'ambito del Festival Kunst am Kai (Lubecca) nella *Fantasia* per coro e orchestra op. 80 di Beethoven. Ha tenuto concerti con l'Orchestra Sinfónica Nacional in Perù con il Concerto n. 5 di Beethoven, con l'orchestra Filarmonica "Arturo Toscanini" con il Concerto n. 2 di Liszt, a Lamezia Terme presso il Teatro Grandinetti con la Filarmonica "Mihail Jora"; con l'orchestra della Hochschule für Musik di Friburgo è stato protagonista di un'applaudita esecuzione del Concerto n. 1 di Čajkovskij. Nel 2021 ha eseguito il Concerto di Grieg con l'orchestra "A. Vivaldi" al Teatro Filarmonico di Verona e al Teatro Sociale di Sondrio. Nel 2022 ha inaugurato la stagione dell'orchestra UniMi con il concerto K 488 di Mozart sotto la guida di Rolli. In Germania è ospite in veste di solista e in formazioni cameristiche per diverse istituzioni concertistiche quali Gesellschaft der Musikfreunde Bremen, Neckar Musik Festival, Jahrhundertwende Gesellschaft presso Kammermusiksaal Hochschule für Musik und Tanz di Colonia, "Moses Mendelssohn" Institut di Berlino, Villa Eschenburg di Lubecca, "Brigitte Feldman" Saal di Schwerin, Theater Kiel, Kongresshaus Stadthalle di Heidelberg. Sono frequenti le collaborazioni cameristiche con Caroli, Chenna, Markowitsch. Ha effettuato numerose registrazioni radiofoniche in diversi paesi (Antena 2 Portugal, Radio 3 e Radio Classica Italia, NDR Podium der Jungen Amburgo e Kiel, Germania). Attualmente insegna pianoforte presso la Hochschule für Musik di Friburgo e il Tiroler Landeskonservatorium di Innsbruck.

Peter Pichler

Originario di Monaco, Peter Pichler ama attraversare i confini fra diverse forme d'arte. Ad oggi è uno dei pochi musicisti in grado di padroneggiare il Trautonium o Mixturtrautonium e l'unico che lo suona dal vivo. Grazie alla sua formazione classica, sfrutta la versatilità di questo originale antesignano del sintetizzatore in diversi generi. Una fascinazione di lunga data per il suono straordinario e le ampie possibilità musicali dello strumento lo legano al Trautonium. «Pichler è probabilmente il più grande virtuoso vivente del Trautonium» («Süddeutsche Zeitung»). Esegue sia il repertorio contemporaneo e classico per Trautonium e Mixturtrautonium, sia musica da film e composizioni proprie. Porta i suoni unici del trautonium dal museo al mondo della musica di oggi. All'età di 14 anni, Pichler ha avuto l'occasione di esprimere la sua vocazione musicale nella sua punk band CONDOM (la censura del primo singolo e il successivo arresto per «testi che insultano l'autorità» sono seguiti immediatamente).

Pichler ha studiato chitarra classica e liuto rinascimentale al Mozarteum di Salisburgo, al Conservatorio "Leopold Mozart" di Augusta e alla Hochschule für Musik di Karlsruhe. È il vincitore del Premio della città di Monaco e di altri concorsi. Compose per film, televisione e teatro (ad esempio per la Münchner Kammerspiele) ed è coinvolto come musicista, direttore musicale e

arrangiatore nelle produzioni di Peter Licht, Funny van Dannen e Hans Söllner ma anche come compositore, drammaturgo musicale e musicista in varie produzioni teatrali libere e pubbliche. Negli anni '90 ha girato l'Europa con la sua pop band d'avanguardia NO GOODS. Nel 2017 è uscito il CD di musica classica con brani inediti per Trautonium di Harald Genzmer *Dai suoni del dopoguerra al primo Krautrock* (Etichetta: paladino, Vienna). Nell'aprile 2019 ha portato il Trautonium in tour in Australia per la prima volta nei suoi 90 anni di storia. Nel 2021 Pichler ha preso parte al Festival di Sanremo con il Trautonium su invito dell'artista italiano Mirco Mariani. Inoltre, l'Opera di Stoccarda lo ha assunto per la nuova produzione dell'opera *Il verdetto di Lucullo* di Paul Dessau e Bertolt Brecht, al fine di reintrodurre nuovamente il Trautonium, come originariamente previsto.

Giulia Zaniboni

Multitasking per istinto, Giulia Zaniboni – grazie anche a una voce eclettica e versatile – affronta un repertorio eterogeneo che va dalla musica classica e contemporanea al pop. Dopo aver frequentato corsi di musica leggera, intraprende lo studio del belcanto diplomandosi presso il Conservatorio di Parma e contemporaneamente laureandosi prima in *Civiltà letterarie e storia delle civiltà* (curriculum musicologico) presso l'Università degli Studi di Parma e poi in *Storia, critica e organizzazione delle arti e dello spettacolo* presso lo stesso ateneo. Successivamente approfondisce la musica vocale del '900 e contemporanea con alcuni tra i più grandi interpreti del panorama internazionale (A. Caiello, D. Michel-Dansac, A. Fischer, P. Hoffmann, A. Luz, M. Pousseur) prendendo parte a vari corsi di perfezionamento tra i quali IMPULS academy a Graz e gli Internationalen Ferienkurse für Neue Musik a Darmstadt. Si è esibita sia in concerti per voce sola che in formazione cameristica con vari ensemble (Divertimento Ensemble, FontanaMIX Ensemble, Ensemble Interface, Icarus Ensemble, Nuntempe Ensemble, mdi ensemble, ecc.) in importanti festival e stagioni musicali (Opera Festival della Fondazione Haydn di Bolzano e Trento, La Biennale di Venezia, Milano Musica, Ravenna Festival, Transart, Rondò di Divertimento Ensemble, Musikamera, Musica in prossimità, CantaBO, Musica da Casa Menotti, Bartók Plusz Operafesztivál, impuls Festival, ParmaJazz Frontiere Festival, Le Strade del Suono, ecc.) e nel 2016 ha preso parte a una tournée negli Stati Uniti con l'Ensemble Musicaficta; dal 2017 collabora con il Coro del Teatro Regio di Parma, partecipando a diverse produzioni tra le quali *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* di L. Nono, diretto da M. Angius. Nel marzo 2018 ha debuttato nel ruolo di Thimiau nell'opera *La notte di San Silvestro* di R. Miani, eseguita in prima assoluta presso l'Auditorium Concordia (Pordenone), mentre a gennaio 2020 nel ruolo di Seconda ancella in *Turandot* (Stagione 2020 del Teatro Regio di Parma); a ottobre 2020 ha eseguito in prima assoluta il brano *Instrumental Freak Show* di G. Verrando a La Biennale Musica di Venezia; a marzo 2022 è stata Linda, protagonista di *Silenzio/Silence* di A. Sowa, opera che ha inaugurato l'edizione 2022 di OPERA Festival della Fondazione Haydn di Bolzano e Trento, e qui eseguita in prima assoluta. Oltre a brani dei più importanti autori del Novecento, nel suo repertorio figurano opere di G. Aperghis, A. Cattaneo, G. Crumb, M. Di Bari, M. Feldman, F. Filidei, D. Fujikura, B. Furrer, B. Lang, M. Lanza, C. Vivier, J. Walshe, ecc. ma anche prime esecuzioni di brani scritti per lei da giovani compositori. Nel 2021 è uscito per la Kohlhaas il disco *Didone* di A. Bosetti, risultato di una residenza artistica svolta al Centro Musica di Modena nel settembre del 2019 e nel gennaio 2023 è stato pubblicato l'album *La folia de l'oca*, registrazione dal vivo dell'omonimo brano composto da R. Bonati e che ha eseguito in prima assoluta al ParmaJazz Festival con la ParmaJazz Frontiere Orchestra in occasione di Parma Capitale Italiana della Cultura. Nel 2022 è vincitrice della terza edizione del Concorso internazionale di interpretazione musica contemporanea indetto dal Reate Festival.

Hae-Sun Kang

Hae-Sun Kang inizia a suonare il violino all'età di tre anni nel suo paese natale, la Corea del Sud. A quindici anni inizia a studiare al Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris nella classe di Christian Ferras. Ha vinto numerosi premi internazionali ed è diventata primo violino solista dell'Orchestre de Paris nel 1993, dove ha incontrato Pierre Boulez, prima

di unirsi all'Ensemble intercontemporain nel 1994. Ha eseguito in prima assoluta molte opere di riferimento per violino, come *Anthèmes II* per violino ed elettronica di Pierre Boulez, registrato con Deutsche Grammophon. Ha inoltre eseguito in prima assoluta concerti di Pascal Dusapin, Michael Jarrell, Ivan Fedele, Marco Stroppa, Matthias Pintscher e Yan Maresz e diverse opere di Philippe Manoury, come *Synapse* per violino e orchestra, *Partita II* e *B-Partita*. Ha poi eseguito in prima assoluta *Elfique* di Philippe Schœller, un pezzo per violino di Beat Furrer, *Double Bind?* di Unsuk Chin, *The Only Line* di Georges Aperghis, *Hist Wist* di Marco Stroppa, *Raggi di Stringhe* di Lara Morciano, *All'ungarese* per pianoforte e violino di Bruno Mantovani, *Samarasa* di Dai Fujikura, *Red* di Martino Traversa, *Secret d'un paysage* di Edith Lejet, *Trait d'Union* di Philippe Hurel, *Izaaj* di Benjamin Attahir, *A Chamber to be Haunted* di Frank Bedrossian e *Atlas II* di Sasha J. Blondeau. Hae-Sun Kang è professore di riferimento per gli studenti dell'Artist Diploma e dell'Ensemble NEXT del Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, dove insegna anche musica da camera e musica contemporanea. È stata nominata Chevalier des Arts et des Lettres nel 2014 e ha ricevuto il Grand Prix In Honorem dall'Accademia Charles Cros per la sua carriera musicale nel 2022.

Andrea Vecchiato

Andrea Vecchiato ha iniziato gli studi musicali all'età di nove anni presso il Conservatorio di Venezia. Dopo il diploma, ha studiato con D. Formisano e con M. Caroli, con il quale ha potuto approfondire il repertorio contemporaneo. Ha vinto il 1° premio al Concorso Internazionale "Città di Treviso" nella categoria Musica Contemporanea (2020) e il 1° premio al Concorso "Città Piove di Sacco" nella categoria musica da camera (2019). Dal 2021 suona con l'Orchestra di Padova e del Veneto, diretta da M. Angius. Ha collaborato con P. Manoury, D. Rotaru, L. Mosca, G. Mancuso, L. Francesconi, A. Lee e altri importanti compositori per festival come La Biennale Musica di Venezia, Festival Musica di Strasburgo e Festival Présence di Parigi, e in numerose sale come Teatro La Fenice di Venezia, la Salle de Radio France di Parigi, il Teatro Alighieri di Ravenna e altri. Si è esibito come solista in formazioni sia orchestrali che cameristiche sotto la direzione di J. Axelrod, M. Angius, M. Mantanus e altri. Si dedica alla ricerca e all'esecuzione di nuovo repertorio, collaborando con interpreti come N. Isherwood, F. Dillon, C. Bersan e altri. Nel 2018 Marino Baratello gli ha dedicato il brano per flauto solo *Il veleno e l'ambrosia*. Nel 2016 è stato selezionato per il Biennale College, dove ha lavorato su opere composte da giovani compositori, sotto la guida di S. Sciarrino, I. Fedele e L. Mosca. È stato membro del Gruppo Chironomids Outerspace, fondato da G. Mancuso, con il quale ha esplorato un vasto repertorio, dall'avanguardia contemporanea al jazz-rock, suonando musiche di Zappa, Cage, Riley, Björk, Pascoal e Stockhausen. Attualmente sta lavorando a progetti di ricerca per la spazializzazione del suono e con il sistema Soundscape D&B presso il centro PASE di Venezia dove, nel luglio 2021, ha condiviso una residenza con P. Gramage e A. Sinivia. Dal 2022 studia al CNSMDP nel corso di Artist Diploma – Interprétation Creation.

Yi Zhou

Yi Zhou, violoncellista residente a Parigi, sta seguendo il corso di Artist Diploma – Interprétation Creation presso il Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris nella classe di Hae-Sun Kang. Ha studiato presso la Middle School del Central Conservatory Music di Pechino con Yu Mingqing, presso l'Accademia Walter Stauffer di Cremona con Antonio Meneses, la Hochschule der Künste di Berna con David Eggert, e la Musik-Akademie di Basilea nella classe di Mike Svoboda. Nel 2019-2020, è stata membro dell'Internationale Ensemble Modern Akademie a Francoforte. Si è esibita al Festival ManiFeste dell'IRCAM, ai Wittener Tage für neue Kammermusik, al Now! Festival, al Festival ZeitRäume e in sedi come la Philharmonie di Parigi, la Filarmonica di Essen, la Cité internationale des Arts, il Teatro di Basilea, Le CENTQUATRE-PARIS, il GMEM – Centre national de création musicale de Marseille. Il suo pensiero musicale è stato influenzato da incontri con Beat Furrer, Lucas Fels, Anssi Karttunen, Stefan Prins, Rohan de Saram, Pierre Strauch e Marco Stroppa.

Nanami Okuda

Nata a Saitama, in Giappone, Nanami Okuda ha studiato pianoforte all'Università Nazionale delle Arti di Tokyo con Hiroshi Arimori, poi in Francia all'École Normale de Musique de Paris con Jean-Marc Luisada (pianoforte) e Chantal De Buchy (musica da camera), e al Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris con Frank Braley. Ha conseguito il diploma superiore di pianista concertista e in musica da camera presso l'École Normale de Musique de Paris oltre al master in pianoforte presso il Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Ha vinto il primo premio al Concours International de piano "Albert Roussel" di Parigi, dopo aver vinto il terzo premio al Concorso Internazionale Amigdala in Italia.

Ha tenuto recital e concerti in Europa e in Giappone come solista con la Tokyo New City Orchestra. Ha ricevuto sovvenzioni dalla Fondazione Meyer, dal Tarrazi Funds Grants, dall'Agenzia giapponese per gli affari culturali e dalla Rohm Music Foundation (ROHM Semiconductor). Nanami è anche solista nell'Ensemble NEXT e forma un duo originale, il Duo NéMeu, con la sassofonista Miho Kiyokawa.

È appassionata non solo di musica classica, ma anche di musica contemporanea e da camera. Attualmente studia nel corso di Artist Diploma in musica da camera nella classe di Jean-Christophe Vervoitte e in quello di composizione nella classe di Jean-Pascal Chaigne.

Simone Beneventi

Simone Beneventi, percussionista, è stato premiato con il Leone d'argento a La Biennale Musica di Venezia (2010, progetto *Repertorio Zero*). Il suo percorso di ricerca sonora, di progettazione di nuovi strumenti e di nuove soluzioni compositive per percussioni lo ha portato a collaborare con importanti compositori, artisti e compagnie internazionali.

Si esibisce come solista interprete della musica del XX e XXI secolo in rassegne quali Warsaw Autumn, Berlin Konzerthaus, La Biennale di Venezia, Biennale Zagreb, Festival Aperto, Festival Manca di Nizza, Huddersfield Contemporary Music Festival, IMPULS Graz, Milano Musica.

È fondatore e coordinatore artistico dell'ensemble ZAUM_percussion.

Ha suonato inoltre in orchestre ed ensemble quali Berlin Piano Percussion, Ensemble Prometeo, Ensemble Mosaik, Filarmonica della Scala, Klangforum Wien, Maggio Musicale Fiorentino, Mahler Chamber Orchestra, mdi ensemble, Opera di Roma, Orchestra Mozart di Claudio Abbado.

Collabora con Giovanni Lindo Ferretti, Massimo Zamboni e altri artisti del Consorzio Produttori Indipendenti. È docente di Strumenti a Percussione del Conservatorio di Reggio Emilia e docente ospite all'Accademia Gurska di Madrid.

AGON

Nel maggio 1990 al Teatro alla Scala, 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 ed informatiche applicate alla musica e all'arte. L'attività del centro si articola oggi su più fronti: produzione musicale, produzione di progetti multimediali e multidisciplinari, programmazione di festival, sviluppo e ricerca applicata, formazione, documentazione, pubblicazioni.

Nel 2019 AGON ha partecipato al Festival Milano Musica dove ha realizzato *Etymo II* di Luca Francesconi con l'Orchestra La Verdi, l'installazione interattiva *Arpa di luce* alla basilica di San Celso a Milano, tre concerti al Planetario e il concerto conclusivo del Festival con tre nuove commissioni/produzioni: una per arpa laser interattiva del compositore P. Pirelli, un brano per violoncello ed elettronica del compositore A. Perini e la performance RAM – studio sulla forma e sulla memoria a cura di R. Dani (percussioni) e M. Tadini (elettronica). Nel 2020/2021 ha partecipato al Festival Vapore d'Estate di Milano con l'installazione interattiva *Moto Ondoso in Aumento* di P. Pirelli e *Studio Azzurro*, ha preso parte a due concerti con Icarus Ensemble al Festival Aperto di Reggio Emilia e allo Spazio Musica di Cagliari, con brani di A. Schubert e M. Beil, video in tempo reale e sensori di movimento per i performers.

Nel 2022 per Piano City Milano AGON ha eseguito il ciclo completo dei quattro *Piano Heroes* di S. Prins, per il Salzburger Festtage alter und neuer Musik una nuova produzione per trio vocale, contrabbasso e live electronics di F. Campana e, insieme ad Icarus Ensemble, ha prodotto ed eseguito il nuovo spettacolo di A. Agostini *Dull Catastrophes and Love Songs* al Festival Aperto di Reggio Emilia. Nel maggio 2023 per Piano City Milano ha eseguito il nuovissimo lavoro *Das Wohlpräparierte Klavier* di P. Manoury per pianoforte e live electronics.

Laura Faoro

Flautista eclettica specializzata nel repertorio contemporaneo, allieva di Caroli e Morini, è premiata a livello internazionale con due Stockhausen Prize consecutivi (nel 2019 per *KATHINKAs GESANG* nella versione per flauto ed elettronica e nel 2022 per *AVE* in duo con Gottardi), premio mai vinto prima da un flautista italiano. Svolge una ricca attività solistica, cameristica e performativa spaziando tra generi e linguaggi, autrice di vari progetti intermediali. È solista al Teatro Lirico di Milano, MAtEra INtermedia Festival, Festival Novecento con A. Corti, per Milano Musica in *PARADIES* di Stockhausen e *Tracce* di Francesconi, in *KATHINKAs GESANG* per Festival Aperto (Teatro Valli) e per il Centro d'Arte di Padova, con il Trio Broz per Gioventù Musicale d'Italia, per l'Istituto Italiano di Cultura di Stoccarda, guest performer per STEMintheCity in diretta Rai, musicista attrice protagonista al Piccolo Teatro di Milano (*The Merry Wives of William*, vincitore del premio teatrale Bonacina), solista al LAC di Lugano con il suo progetto *Blue Tube*, con repliche per Serate Musicali (2018) e Associazione Culturale Pasquale Anfossi (2023), solista nel 2° Concerto per flauto di Jolivet all'RSI, supportata da Giovani Artisti Italiani e MIC, la sua *Confort Zone* è scelta per l'inaugurazione di Festival Aperto tra le migliori video performance realizzate in lockdown.

Si esibisce da camerista tra gli altri per l'IIC di Strasburgo e Melbourne, Darmstädter Ferienkurse, Festival Acanthes, Schwere Reiter, Klangspuren Schwaz, ChampdAction, Teatro Dal Verme, Fondazione Cini, Sala Piatti, Società del Giardino, Sala Umberto, Teatro La Perla, Teatro Lauro Rossi, PactaSOUNDZone. Collabora con AGON, Tempo Reale, MMT, Syntax Ensemble, mdi ensemble. Suona stabilmente con Gottardi, Cignoli e il trio Merry Wives. Nel 2022 è nell'ensemble di strumentisti improvvisatori per la prima italiana di *Feminine* di Eastman.

Nel 2021 esce per Stradivari con AGON il suo primo CD da solista *Ceci n'est pas une flûte*, con vivo apprezzamento della stampa (Blow Up, Flute Colors, Radio3 Suite, 5 stelle da «Amadeus», «Classic Voice» e «Musica», di cui è disco del mese). Sue esecuzioni sono trasmesse da Battiti, Piazza Verdi, RSI Rete 2, ORF, Rai Scuola, Radio Marconi, Radio Popolare, Radio Classica, RTVE, RadiostART, XRAY.FM Oregon. Nel 2023 è docente del seminario di composizione *Dalla musica teatrale al teatro strumentale* al Conservatorio "Verdi" di Milano. Nel 2022 è docente di flauto al Conservatorio "Bellini" di Catania.

Roberta Gottardi

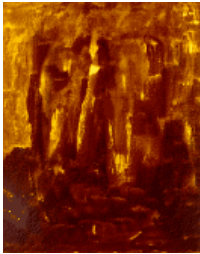
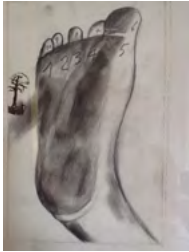
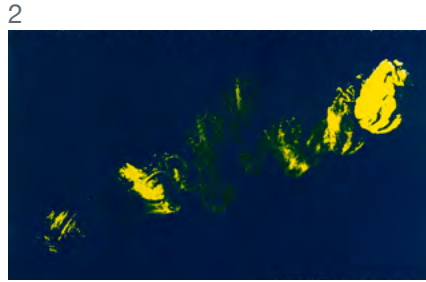
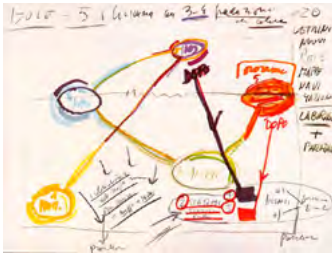
Gli interessi di Roberta Gottardi spaziano dalla musica del tardo barocco, eseguita con strumenti storici, a quella di oggi, alla quale si dedica suonando tutti gli strumenti della famiglia, dal clarinetto piccolo al corno di bassetto, al clarinetto basso. Nata a Trento, ha iniziato gli studi al Conservatorio della sua città ed ha studiato in seguito con Antony Pay. Già membro dell'Orchestra Giovanile Italiana, ha suonato per molti anni in orchestra, dedicandosi parallelamente all'attività di musica da camera. È stata membro di Algoritmo e oggi dell'Ensemble Prometeo e ha collaborato, fra gli altri, con Ensemble Windkraft, I Cameristi Orchestra da Camera di Trento e Verona, Accademia Bizantina, I Virtuosi Italiani, Ottetto Classico Italiano. Come solista ha suonato con l'Orchestra Haydn di Trento e Bolzano, l'Orchestra da camera di Alpe Adria, l'Orchestra del Teatro Olimpico di Vicenza, gli ensemble Serenade e Windkraft, l'Orchestra di Padova e del Veneto. Come solista e in varie formazioni si è esibita in stagioni musicali e festival quali Maggio Musicale Fiorentino, Münchener Biennale, Southbank Centre di Londra, Bologna Festival, La Biennale di Venezia, Autunno Musicale di Como, Gaudeamus Muziekweek, Autunno di Varsavia, Laeiszhalle di Amburgo, Musik Triennale di Colonia, Holland Festival, Ravenna Festival.

Interprete di riferimento per lo spettacolo di teatro musicale *HARLEKIN* di Karlheinz Stockhausen, concepito per un unico clarinettista-danzatore-mimo, dalle mani dello stesso compositore ha

ricevuto il primo premio al concorso della Fondazione Stockhausen per la sua interpretazione. Lo spettacolo è stato ripreso in numerosi teatri e festival fra i quali Laeiszhalle di Amburgo, Ravenna Festival, Autunno Musicale di Como, Festival Spirito del Tempo a Milano.

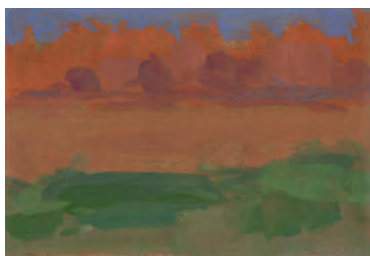
Nel 2010 ha partecipato con MusikFabrik all'esecuzione integrale di *KLANG* di Stockhausen per la MusikTriennale di Colonia, eseguendo in prima assoluta *TREUE*. Di Stockhausen ha inoltre interpretato la parte del mimo di *Inori* nel concerto di apertura de La Biennale di Venezia 2017 e la parte di Busa in *EVAs LIED* all'Holland Festival 2019, e con *AVE* ha iniziato la collaborazione con la flautista Laura Faoro.

Ha inciso per Neos, Stockhausen Verlag, Stradivarius, Edipan, Symposion e Altri Suoni. È stata assistente di Antony Pay ai corsi di perfezionamento di Sermoneta ed è docente di clarinetto presso il Conservatorio di Bolzano.



Gli artisti che hanno realizzato i manifesti di Traiettorie

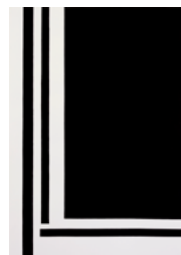
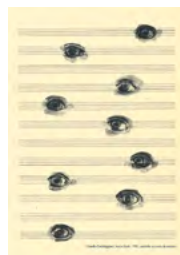
Luigi Nono • 2 Luca Mazzieri • 3 Enzo Cucchi • Enzo Cucchi • 5 Mario Schifano • Vasco Bendini • 7 Alberto Gianquinto • Vasco Bendini • Sandro Chia • Emilio Vedova • 11 Agostino Bonalumi • Riccardo Lumaca • 13 Alberto Gianquinto • Francesco Clemente •



17



19



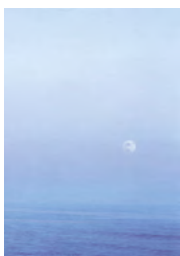
23



29



31



Graziano Pompili • Gian Paolo Minardi • 17 Georg Baselitz • Claudio Parmiggiani •
 19 David Tremlett • Nelio Sonogo • Carlo Ciussi • Bruno Querci • 23 Mauro Staccioli •
 Alberto Reggiani • Mimmo Paladino • Riccardo De Marchi • Alan Charlton • Eduard Habicher •
 29 Luigi Bussolati • Piero Guccione • 31 Vasco Bendini • Paolo Pellegrin

traiettorie³³



© Agnes Mellon



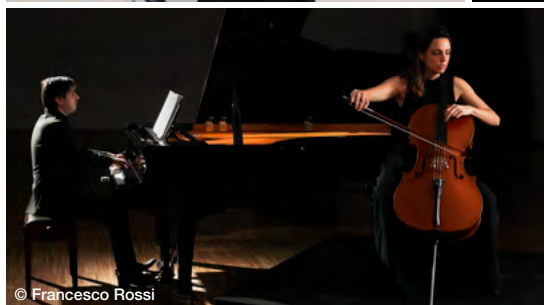
© Irene Zandel



© Peter Adamek



© Jean-Baptiste Millot



© Francesco Rossi



© Jesus Lopez B per Amusart



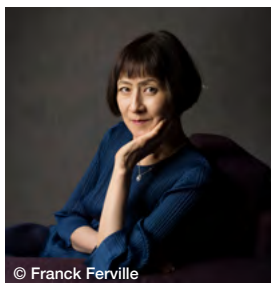
© Davide Bona



© Danilo Marchesi



© Giorgio Gori



© Franck Ferville



© Dietmar Zwick



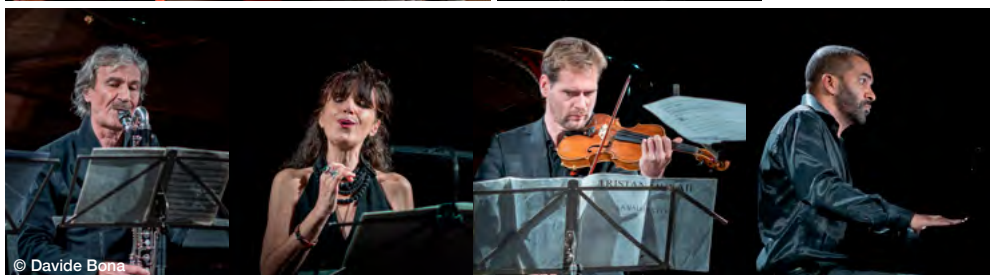
© Giovanni Daniotti



© Martin Sigmund



© Stefano Corso



© Davide Bona



© Didier Depoorter



© Marc Doradzillo

Stuart Franklin

Stuart Franklin ha studiato pittura e disegno con Leonard McComb a Oxford e Whitechapel, Londra, e dal 1976 al 1979 fotografia al West Surrey College of Art and Design, dove si è laureato. Inoltre, tra il 1995 e il 1997, ha studiato geografia all'Università di Oxford, ricevendo il Gibbs Prize per la geografia. Nel 2000 ha conseguito un dottorato in geografia presso l'Università di Oxford e, nel 2016, una cattedra di fotografia documentaria.

Dal 1980 al 1985, ha lavorato con Agence Presse Sygma a Parigi: durante quel periodo ha fotografato la guerra civile in Libano, la disoccupazione in Gran Bretagna, la carestia in Sudan e il disastro dello stadio Heysel. Entrato a far parte di Magnum Photos nel 1985, ne è diventato membro a pieno titolo nel 1989. Nello stesso anno, Franklin ha fotografato la rivolta in piazza Tiananmen e ha scattato una delle fotografie del "Tank Man", pubblicata per la prima volta su Time Magazine, oltre a documentare ampiamente la rivolta a Pechino, lavoro per il quale ha ricevuto un World Press Photo Award.

Nel 1989 ha viaggiato con Greenpeace in Antartide. Ha lavorato a una ventina di storie per il National Geographic tra il 1991 e il 2009, con soggetti come il conquistatore Inca Francisco Pizarro, la lotta idroelettrica in Quebec e storie regionali come quelle a Buenos Aires e in Malesia. Inoltre, ha lavorato a libri e progetti culturali. Nell'ottobre 2008, il suo libro *Footprint: Our Landscape in Flux* è stato pubblicato da Thames & Hudson: inquietante documento fotografico del paesaggio mutevole dell'Europa, evidenzia la profonda preoccupazione ecologica di Franklin. Nello stesso anno ha partecipato a un progetto sulla schiavitù globale contemporanea, un libro e una mostra del gruppo Magnum.

Nel 2009 ha curato una mostra su Gaza – *Point of No Return* per il Noorderlicht Photo Festival e, dal 2009, si è concentrato su un progetto paesaggistico a lungo termine in Norvegia pubblicato con il nome *Narcissus* nel 2013. Recentemente Franklin ha lavorato a progetti di documentari sui medici che lavorano in Siria e sull'immigrazione a Calais. Il suo libro più recente, *The Documentary Impulse* – pubblicato da Phaidon nell'aprile 2016 – indaga la natura della verità nei reportage e la spinta verso l'autorappresentazione cominciata 50.000 anni fa con l'arte rupestre fino ad arrivare alle varie iterazioni e impulsi che hanno guidato la fotografia documentaria lungo diversi percorsi per quasi 200 anni. Franklin è stato presidente generale della giuria del World Press Photo 2017. Nel 2021 ha vinto il premio Feature of the Year della Medical Journalists' Association per la sua storia sul Covid in un ospedale londinese (*Eye of the Storm*, «The Sunday Times Magazine», 3 maggio 2020).



Stuart Franklin

Biglietteria

È possibile acquistare il biglietto in prevendita sul sito www.vivaticket.it o il giorno stesso, a partire da un'ora prima dell'inizio dello spettacolo, presso la biglietteria situata nel luogo del concerto.

Costi dei biglietti

Casa della Musica (tranne Mini Concerts), CPM Toscanini

- Intero: € 15
- Ridotto generico: € 10 (over 65, soci TCI e FAI, dipendenti Chiesi)
- Ridotto scuole: € 5 (studenti universitari e insegnanti e studenti del Conservatorio)
- Omaggio: under 18

Teatro Farnese

- Intero: € 25
- Ridotto generico: € 20 (over 65, soci TCI e FAI, dipendenti Chiesi)
- Ridotto scuole: € 10 (studenti universitari e insegnanti e studenti del Conservatorio)
- Omaggio: under 18

Casa del Suono

- Intero: € 10
- Ridotto generico: € 5 (studenti universitari e insegnanti e studenti del Conservatorio, over 65, soci TCI e FAI, dipendenti Chiesi)
- Omaggio: under 18

Mini Concerts

- Intero: € 5
- Omaggio: under 18

Abbonamento per tre concerti alla Casa della Musica e al CPM Toscanini: € 30

Luoghi

Casa della Musica

P.le San Francesco, 1 - 43121 Parma

Teatro Farnese

P.le della Pilotta, 15 - 43121 Parma

Sala Gavazzeni - CPM Toscanini

Via Toscana, 5/a - 43121 Parma

Casa del Suono

P.le Salvo D'Acquisto, 1 - 43121 Parma

Per informazioni

Fondazione Prometeo

tel. +39 348 1410292

e-mail: info@fondazioneprometeo.org

Link utili

www.fondazioneprometeo.org

www.facebook.com/festivaltraiettorie/

www.instagram.com/fondazione_prometeo/

www.youtube.com/user/FondazionePrometeo

traiettorie³³

XXXIII Rassegna Internazionale di
Musica Moderna e Contemporanea

Direttore artistico
Martino Traversa

Organizzazione
Michela Francesconi
Roberta Valenti
Giulia Zaniboni

Ufficio stampa
Maria Elena Bersiga

Testi critici
Giuseppe Martini

Foto
Davide Bona

Si ringraziano per la fattiva collaborazione all'organizzazione di Traiettorie 2023:

Casa della Musica di Parma
Complesso Monumentale della Pilotta
Fondazione "Arturo Toscanini"

FONDAZIONE
PROMETEO

Tel. +39 348 1410292

info@fondazioneprometeo.org

www.fondazioneprometeo.org

Seguici su

