

# traiettorie<sup>36</sup>

FONDAZIONE  
PROMETEO

XXXVI Rassegna Internazionale di Musica  
Moderna e Contemporanea

Parma, 9-23 maggio 2026

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



# traiettorie<sup>36</sup>

XXXVI Rassegna Internazionale di Musica  
Moderna e Contemporanea

# 1991 2026

TRENTASEI 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.

*A Morton Feldman!*

# FONDAZIONE PROMETEO

Con il contributo di



Comune di Parma

Con la collaborazione di



Main partner



Media partner



Sponsor tecnici



SINA MARIA LUGIGIA  
PARMA

Convenzioni



Traiettorie è partner di Italiafestival e ha ricevuto l'EFFE Label Award 2026/2027



# traiettorie<sup>36</sup>

XXXVI Rassegna Internazionale di Musica  
Moderna e Contemporanea

*Direttore artistico*

Martino Traversa

*Promotore*

Fondazione Prometeo

*Istituzioni*

Ministero della Cultura

Regione Emilia-Romagna

Comune di Parma

Complesso Monumentale della Pilotta

Casa della Musica di Parma

Fondazione Teatro Regio

Fondazione Toscanini

*Partner*

Fondazione Cariparma

Fondazione Monteparma

Chiesi Farmaceutici

*Media partner*

Rai Radio3

*Sponsor tecnici*

Hotel Sina Maria Luigia

*Convenzioni*

Touring Club Italiano

FAI - Fondo Ambiente Italiano

## Calendario dei concerti

- 09/05 Teatro Farnese  
**Florent Boffard**  
Traversa, Debussy, Ravel
- 11/05 Ridotto del Teatro Regio  
**Ciro Longobardi**  
Feldman
- 12/05 Casa del Suono  
**Garth Knox**  
Carter, Feldman, Robertson, Knox, Criton
- 13/05 Centro di Produzione Musicale "A. Toscanini"  
**Furano Saxophone Quartet**  
Pousseur, Donatoni, Carter, Cage, Napolitano, Solano
- 13/05 Casa della Musica  
**Yaron Deutsch**  
Lang, Illean, Nemtsov
- 14/05 Centro di Produzione Musicale "A. Toscanini"  
**Jérôme Comte**  
Boulez, Berio, Stravinskij, Grisey, Donatoni
- 15/05 Casa del Suono  
**Allievi del Conservatorio di Parigi**  
Mozart, Fujikura, Stulz, Cage, Saariaho, Feldman
- 15/05 Ridotto del Teatro Regio  
**Pietro Ceresini**  
Bach, Webern, Cage, Feldman, Brahms
- 16/05 Casa del Suono  
**Thierry Miroglio**  
Amar, Feldman, Yim, Dufourt, Cage, Cádiz
- 16/05 Casa della Musica  
**Francesco Prode**  
Bach, Bravi, Feldman, Schumann

- 17/05 Casa della Musica  
**Accroche Note**  
Matalon, D'Adamo, Yoshida, Mâche, Manoury
- 18/05 Casa della Musica  
**Ivan Rabaglia / Alberto Miodini**  
Debussy, Webern, Feldman, Kurtág, Cage, Ravel
- 19/05 Teatro Farnese  
**Ensemble Prometeo**  
*Marco Angius, direttore*  
Feldman, Boulez, Cage, Carter
- 20/05 Casa della Musica  
**Leo Gevisser**  
*Vincitore del secondo premio al XVI Concorso Internazionale di pianoforte di Orléans*  
Cage, Feldman, Carter, Smith
- 21/05 Casa del Suono  
**Grazia Raimondi**  
Matteis, Mangano, Telemann, Traversa, Carter, Berio
- 22/05 Casa del Suono  
**Concerto di Musica Acusmatica**  
Parmegiani, Markidis, Di Scipio
- 23/05 Teatro Farnese  
**Ensemble Musikfabrik**  
Brown, Dinescu, Kishino, Feldman



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.



09/05

Teatro Farnese, ore 20:30

# Florent Boffard

*Pianoforte*

**Martino Traversa** (1960)

**Préludes**, Première livre (2024), 27'

*\*\*Prima esecuzione assoluta*

**Claude Debussy** (1862-1918)

**Children's Corner** (1908), 15'

1. Docteur Gradus ad Parnassum
2. Jimbo's Lullaby
3. Serenade for the doll
4. The Snow is dancing
5. The Little Shepherd
6. Golliwog's Cake-walk

**Maurice Ravel** (1875-1937)

da **Miroirs** (1904-1905), 18'

- I. Noctuelles
- II. Oiseaux tristes
- III. Une barque sur l'océan

**Claude Debussy**

**L'Isle joyeuse** (1904), 6'

All'apertura di questa edizione di Traiettorie si tracciano coordinate su una mappa. Sono quelle che segnano i luoghi privilegiati di un gusto, di un'idea, di una visione della realtà che dall'inizio del Novecento non ha smesso di propagare altre linee. È la realtà di una musica fatta di analogie, ambiguità e soprattutto piacere per il suono, una realtà che si è ampliata fino a toccare regioni remote: alcuni dei successivi concerti le esplorarono nei dettagli. I punti fermi sono Claude Debussy e Maurice Ravel. Il primo riconosciuto non tempestivamente come padre di una modernità in evoluzione, capace di chiarirsi a sé stessa solo nel secondo dopoguerra; demiurgo il secondo di una musica di ironie, di malizie, di artifici, di mutazioni magiche, di intrecci stilistici raffinati, trattenute entro una delicata sprezzatura sentimentale. *L'Isle joyeuse* e *Children's Corner* sono poli, a distanza di appena quattro anni fra loro, di una stessa idea di musica per Debussy. Tutta in vibrazione la prima, immersa in una scrittura che attraversa quasi l'intera tastiera, ridondata dal pedale di risonanza che spesso finisce per affogare le melodie ma non al punto da far riemergere, come quell'isola felice, brividi armonici crescenti, piccoli temini, sprazzi di luce riconoscibili. È il pianoforte che si spalanca nelle *Images* e talora nei *Préludes*, lo stesso mondo della *Mer* e del *Prélude à l'après-midi d'un faune*. All'opposto, un pezzo tecnicamente assai meno difficile, *Children's Corner*, è parente prossimo delle *Fêtes galantes* e della *Suite bergamasque*, cioè di un pianoforte che non ama dilagare nell'espressione, leggero, secco, a tratti persino galante, che spiega tutto quel gusto debussiano per canopi e danzatrici delfiche, fino alle ultime sonate. Ma *Children's Corner* nasce come regalo per la figlia, con un'ironia che lambisce persino quella raveliana, se non altro nel primo pezzo che fa parodia al metodo pianistico di Muzio Clementi. L'ironia raveliana è però sempre volpina, quella di Debussy bonaria: l'infanzia è qui spensierata, quella dell'elefantino di pezza (Jimbo), dei fiocchi di neve, del pastorello che suona dolcemente il flauto e persino di un pupazzetto danzante che di colpo risuona del tema iniziale del *Tristano*, altra ironia spesa con sdrammatizzante enfasi nel cuore di un rag-time.

Sembrano piccoli studi per la tastiera, ma nulla appare impegnativo da suonare se non il ritmo della neve vorticosa e quasi ricorda le farfalle notturne che turbinano in *Noctuelles*, il primo dei cinque *Miroirs* raveliani. Siamo qui in una dimensione del tutto differente. Suoni incontrollati che perdono di vista qualsiasi melodia, ormai dissociata dal ritmo, creando un'atmosfera incantatoria anche quando risuonano ottave percorse, perno di un ventaglio armonico che si spalanca come negli *Oiseaux tristes*. Per questi incanti, a Ravel bastano anche quattro note cullanti ripetute con effetti luminosi e puri, come in *Une barque sur l'océan*. Un'arte così illusionistica da far diventare la musica dei *Miroirs* quelle farfalle, quegli uccelli, quell'acqua.

Fra le armonie e i timbri di Ravel e Debussy si muove la musica di Martino Traversa, con una sensibilità per la struttura post-seriale che lo avvicina al convitato di pietra di questa mappa, Pierre Boulez. I suoi nuovissimi *Préludes*, segnati quasi tutti da alto virtuosismo tecnico, sono al tempo stesso un'immedesimazione con il mondo di Debussy e una dichiarazione di fedeltà alla cultura razionale e costruttiva del suono. Va da sé che ogni Preludio ha un proprio carattere e ognuno affronta comportamenti tecnici diversi. Instabilità ritmica, richiami di figure, suoni tenuti, calcolati effetti di risonanze, ampiezza di registro dischiudono sconfinati spazi acustici. E poi gli arpeggi, diffusi in tutti i Preludi e addirittura protagonisti dell'ultimo, come nel famoso *Étude* di Debussy, irradiano riflessi lenti e solenni, che ambiscono a varcare soglie di arcana. Come dice Traversa, parte tutto da lì.



Credit: Roberto Ricci

## Teatro Regio di Parma

Con la sua storia lunga quasi due secoli e il suo stretto legame con le terre natali di Giuseppe Verdi, Niccolò Paganini e Arturo Toscanini, il Teatro Regio di Parma è depositario di un patrimonio artistico e culturale che lo rendono uno dei teatri d'opera più importanti al mondo. Edificato da Nicola Bettòli per volere della Duchessa Maria Luigia d'Asburgo Lorena, moglie di Napoleone e governatrice del Ducato di Parma e Piacenza, e chiamato in origine Nuovo Teatro Ducale, il Teatro Regio di Parma fu inaugurato il 16 maggio 1829 con l'opera *Zaira*, composta per l'occasione da Vincenzo Bellini. Il Teatro Regio di Parma, riconosciuto Teatro di Tradizione, ha una ricca attività scandita, durante l'anno, da una Stagione Lirica, una Stagione Concertistica, la rassegna Parma Danza e gli appuntamenti di Regio Young per bambini, ragazzi, scuole e famiglie.

Dal 2001 il Teatro Regio di Parma organizza il Festival Verdi, unico festival monografico al mondo dedicato al compositore: un mese di nuove produzioni, spettacoli e concerti sui palcoscenici di Parma, Busseto e provincia, con conclamati interpreti verdiani, registi e direttori di fama mondiale. Al ricco calendario del Festival si affianca quello di Verdi Off, rassegna di appuntamenti diffusi a ingresso libero, con l'obiettivo di stimolare, creare e condividere la passione per la musica di Verdi, in un'atmosfera festosa che abbracci il pubblico, che vive o visita Parma e il suo territorio.

Riconosciuto Ente formativo per l'ambito dello spettacolo dalla regione Emilia-Romagna, il Regio ha avviato nel 2017 un articolato progetto di formazione istituendo l'Accademia Verdiana, e, in tempi più recenti, il Corso di Alta Sartoria e la Scuola di Canto Corale per Voci Bianche.

Con *RegioInsieme* il Teatro crea opportunità di incontro per sensibilizzare, coinvolgere e ispirare la comunità rispetto a temi sociali, garantire accessibilità e inclusione; nel 2023 ha preso inoltre il via il Manifesto Etico, il progetto di impegno sociale proposto agli artisti del Festival Verdi, di Verdi Off e della Stagione Lirica, che si impegnano a donare il proprio tempo in occasioni di incontro con le comunità più sensibili, fragili e periferiche, per coinvolgerle e farle sentire al centro.

*Teatro Regio*

11/05

Ridotto del Teatro Regio, ore 20:30

# Ciro Longobardi

*Pianoforte*

**Morton Feldman** (1926-1987)

**Triadic Memories** (1981), 90'

Per capire *Triadic memories* di Feldman si possono fare tre cose.

La prima è leggere cosa ne scriveva lo stesso Feldman: «In *Triadic memories*, un mio recente pezzo per pianoforte, figura una sezione con diversi tipi di accordi in cui ognuno di essi viene ripetuto lentamente. Un accordo può venire ripetuto tre volte, un altro sette o otto: dipende da quante volte io ritengo che debba essere ripetuto; appena arrivato al nuovo accordo dimentico quello ripetuto prima. Quindi ricostruisco l'intera sezione, cambiando la sua precedente sequenza e il numero di volte in cui un singolo accordo viene ripetuto. Questo modo di procedere è il consapevole tentativo di formalizzare un disorientamento della memoria: si ascoltano gli accordi, mentre vengono ripetuti, senza che sia riconoscibile un disegno complessivo».

La seconda è chiarirsi cosa significhi «formalizzare un disorientamento della memoria». Mettiamola così. Un discorso musicale costruito, con una sua forma, per esempio un pezzo di Beethoven o anche di Schönberg, crea una successione di suoni che hanno pur sempre una loro logica basata sulla consequenzialità: ogni suono o gruppo di suoni è conseguenza di quello che lo ha preceduto e premessa di quello che seguirà, persino nel caso in cui questa successione sia priva di un senso apparente. Avvertiamo cioè un qualche legame fra i suoni, che produce un discorso. Bene. Se si fa in modo di non stabilire relazioni fra ogni suono sarà impossibile percepirli come componenti di un discorso consequenziale, che peraltro a quel punto non esiste, e perciò appena uno viene sostituito da un altro l'orecchio ha scarsissimi appigli per ricordare il suono precedente. Più la strategia di sostituzione è raffinata, meglio riesce l'operazione. Questa strategia raffinata per togliere appigli all'orecchio nella memorizzazione dei suoni è una formalizzazione. Che non è una forma vera e propria: è semmai un procedimento attentamente studiato per evitare qualsiasi forma.

La terza è valutare il perché di tutto questo. Morton Feldman, nato un secolo fa esatto a New York e cresciuto in un mondo culturale vitalistico e refrattario al controllo, ha tratto le estreme conseguenze dalla musica di Debussy, di Varèse e di Cage: se Debussy ha isolato gli accordi rendendoli soggetti alle sensazioni e Cage ha isolato i suoni rendendoli entità autonome e irrelate, Feldman ha preso questi suoni e li ha fatti coincidere con la totalità del tempo. Nella musica di Feldman non percepiamo più un discorso che si dipana, cioè un tempo lineare, ma solo suoni che vivono nel loro momento, cioè istanti. Istanti sempre rinnovati, istanti sempre bloccati.

*Triadic memories* è formato da moduli ritmici e melodici di suoni isolati che variano minimamente l'uno dall'altro. La cosa va avanti per parecchio, ma sorprendentemente non annoia e si crea un'atmosfera di grande tranquillità. Questi moduli sono costruiti in modo da scongiurare qualsiasi idea che esista uno schema che rischi di compromettere la capacità del suono di costruire un tutto assoluto. Il suono vive nel suo istante, non si estende nel tempo né il tempo lo contiene, ma al massimo il suono plasma il tempo, lo fa coincidere con sé stesso. Feldman ha cercato accanitamente questo suono totalizzante come un pittore astratto cerca i principi assoluti della visività. Per ascoltare musica del genere occorre scardinare ogni abitudine tradizionale e concentrarsi semmai di volta in volta sul singolo suono che è tutto, in una specie di unione mistica con quel suono. Entrando in questa dimensione si possono ritrovare meraviglie e, provare per credere, la musica diventa pura, priva di angosce, forse – se ci credete – persino terapeutica.



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*

12/05

Casa del Suono, ore 20:30

# Garth Knox

*Viola*

*Elettronica e Live electronics a cura di nCRAM*

**Pietro Bottioni**, regia del suono

**Marco Matteo Markidis**, regia del suono

**Pascale Criton**, regia del suono

**Elliott Carter** (1908-2012)

**Figment** (1994), 5'

**Morton Feldman** (1926-1987)

**For Aaron Copland** (1981), 5'

**Ailie Robertson** (1983)

**Beannacht**, 12'

per viola ed elettronica

*\*\*Prima esecuzione italiana*

**Garth Knox** (1956)

**3 New Spaces** (2023), 10'

I Microtonal blues

II No pitch, no problem

III Up above our heads

**Pascale Criton** (1954)

**Run** (2025), 18'

per viola ed elettronica

*\*\*Prima esecuzione italiana*

Nel 2007 Elliott Carter, monumento della musica americana, aveva novantanove anni e da almeno trenta si discuteva del perché i suoi brani fossero diventati meno ostici e inascoltabili. Si trattava della classica discussione mossa da presunti giovani, in realtà decrepiti dentro, incapaci di comprendere il presente, che invece evidentemente risultava molto più chiaro a Carter. Altri avevano inventato la parola “postmoderno”, ma Carter nel frattempo era già più avanti. Aveva capito che il presente è fatto di molte cose simultanee e schizofreniche, e le ha affrontate a viso aperto. *Figment IV* è un buon esempio di questa sua attitudine: la viola è illustrata nel suo vasto spettro espressivo, alternando momenti lirici e momenti aggressivi, il tutto basato su una sola idea musicale. Una sola idea, molti contrasti come piaceva a Carter, ma tutto sempre chiaro, energico, non schematico, umano.

Quando Feldman nasceva a New York un secolo fa, Carter stava cominciando a studiare musica con il celebre Walter Piston. E quando Carter era ormai nel suo cosiddetto terzo stile, che tanto faceva chiacchierare i benpensanti, Feldman entrava nella fase matura del suo pensiero musicale. Nello stesso anno di *Triadic memories* – per cui si veda qui al secondo concerto – scrive anche le settantadue battute di *For Aaron Copland*, che nulla aggiungono alle idee musicali di *Triadic memories* o di qualsiasi altro pezzo di quel periodo: suoni isolati, interamente coincidenti col momento della loro esistenza, legami narrativi inesistenti, riflessione totale e mistica. Per complicare un po' le cose, in *For Aaron Copland* usa solo suoni diatonici (quelli del do maggiore), enunciandoli un paio di volte in serie e poi mutando quelle serie con lunghezze, accenti e tempi diversi, con terzine in controtempo e altre piccole variazioni. Strana sensazione di una musica molto feldmaniana ma che sembra girare intorno a un centro (ed è così: quel centro è la nota *so*).

Erano gli anni d'oro anche degli Spettrali, che tanta scia hanno lasciato. In questa scia c'è anche Pascale Criton, che ha studiato con il principe degli Spettrali, Gérard Grisey. *Run* usa molte idee degli Spettrali: microtoni in primis, esplorazione di effetti psicoacustici, flusso spettrale, scordature, risonanze, acustica ambientale, battimenti, tutto finalizzato a una particolare situazione di continuum sonoro, situazioni movimentate a stati di sospensione sonora, quasi un parallelo fra musica del corpo e della psiche. L'ascolto, per Criton, deve cercare le intersezioni fra questi stati del suono. È il “divenire” spettrale rivisitato da una musicista intrisa anche della filosofia di Deleuze.

Poi avrà un senso in tutto ciò che una compositrice come Ailie Robertson, arpista, scozzese, nata due anni dopo *For Aaron Copland* e trenta dopo Criton, concepisca le risonanze come ricerca nell'espressione popolare. *Beannacht* fa riferimento all'eco da record dell'aula del Mausoleo dei duchi di Hamilton, poco a sud di Glasgow, una costruzione ottocentesca con un altissimo tamburo e una cupola schiacciata. Perciò suoni che si gonfiano e si affievoliscono. Ovviamente entrano in gioco anche i significati spirituali (*Beannacht* vuol dire “benedizione”), i canti di lamentazione scozzesi, l'ambiente sepolcrale.

In tutto questo la viola si dimostra strumento di eccezionale duttilità. La conferma viene dai tre deliziosi *Three New Spaces for viola* di Knox, che si pongono a complemento dei *Viola Spaces* del 2007 (l'anno di *Figment IV*, tra parentesi). Sono tre studi nel senso più romantico del termine, uniscono cioè il problema tecnico alla piacevolezza d'ascolto. Il primo esplora i microtoni partendo dalla terza blues ed è percorso da un colore di nenia popolare; il secondo ha il ritmo di una danza saltellante mentre risolve le difficoltà d'intonazione e di colore; il terzo è basato sull'apprendimento delle serie armoniche che si dipanano in variazioni. All'ascolto, quest'ultimo è il più colto e bachiano dei tre.



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.



13/05

Centro di Produzione Musicale "A. Toscanini", ore 18:00

# Furano Saxophone Quartet

**Antonio Bruno**, *sassofono soprano*

**Alberto Napolitano**, *sassofono tenore*

**Matteo Quitadamo**, *sassofono contralto*

**Marco Destino**, *sassofono baritono*

**Henri Pousseur** (1929-2009)

**Vue sur les Jardins interdits** (1973), 12'

**Franco Donatoni** (1927-2000)

**Rasch** (1990), 6'

**Elliott Carter** (1908-2012)

**Canonic Suite** (1939), 6'

per quattro sassofoni contralti

*Intervallo*

**John Cage** (1912-1992)

**Four<sup>5</sup>** (1991), 12'

**Alberto Napolitano** (1985)

**Anteros** (2025), 7'

**Ivan Solano** (1973)

**My Happy days in Hell** (2019), 13'

Nelle grinfie dei compositori contemporanei il sassofono non è uno strumento ma un campo sonoro. Un luogo dove i suoni possono passare con continuità attraverso le dinamiche e le variazioni di timbro, dove si possono creare battimenti, dove viene tradotto in suoni il gesto fisico del suonare. Tanta manna per questi compositori, davvero. Se poi i sassofoni sono più di uno, la festa è assicurata.

Per esempio, il quartetto dei sassofoni contralti che si occupa della *Canonic Suite* di Carter ha a che fare con tre tipi di canone: all'unisono nel primo dei tre pezzi che la compongono, *Fanfare*; in *Nocturne* con un canone inverso al secondo sax, retrogrado al terzo sax e retrogrado-inverso al terzo; il canone della *Tarantella* è alla seconda inferiore (dizionario: canone = procedimento a imitazione di una frase musicale antecedente; inverso = una voce imita l'antecedente invertendo la direzione degli intervalli che separano le note: se nella prima un intervallo sale, nella seconda scende e via così; retrogrado = imitazione speculare; retrogrado-inverso = beh, immaginate un po'...). Qui sono necessari precisione, coordinamento impeccabile, intonazioni d'acciaio, trasparenza e varietà di colori per rendere freschi procedimenti di scrittura al postutto scolastici.

Anche *Rasch* di Donatoni fa passare le linee sonore e i timbri fra quattro sax (ma soprano, contralto, tenore e baritono) come se a suonare fosse uno strumento solo. Il titolo allude all'ensemble per cui fu scritto, il Quartetto Rascher, e alla rapidità del tempo richiesto (*rasch* = velocemente): il tessuto sonoro si gonfia, i quattro possono andare anche in omoritmia, ma l'articolazione deve essere sempre aggressiva e soprattutto ricostruire la continuità dei frammenti. E ancora: *My Happy Days in Hell* di un compositore di eclettismo enciclopedico come lo spagnolo Iván Solano fa del quartetto di sax un piccolo teatro di sonorità che toccano anche i confini del rumore, e in questo senso l'autobiografia dello scrittore ungherese György Faludy, che dà il titolo al pezzo, è un canovaccio per immaginare un percorso di sonorità.

Due discorsi a parte vanno fatti per Pousseur e Cage. *Four*<sup>5</sup> è uno di quei brani che richiedono l'intervento dell'interprete nelle scelte del materiale proposto. In questo caso Cage assegna una serie di note in due blocchi di tempo a ogni sassofonista, che sceglie da quale intervallo cominciare e quale dinamica assegnare ai non molti suoni brevi, mentre è tenuto a emettere a bassa intensità i suoni con indicazione di durata. Il risultato è un brano in cui le poche eccezioni al piano o pianissimo sono scelte dei sassofonisti, non di Cage. Ogni strumentista intona a piacere, per cui quando sono in unisono risultano ovviamente unisoni differenziati. In perfetta linea con le peculiarità dello strumento, i quattro sassofoni suonano non tanto come sassofoni ma quasi come flauti o violini, e il suono procede senza sbalzi attraverso i registri. I suoni insomma non suonano come sembrano: le implicazioni simboliche e morali del pezzo sono facili da dedurre.

Nel percorso di Henri Pousseur invece dopo un periodo molto strutturalista è subentrata l'esigenza di recuperare le differenziazioni della musica del passato e del presente, per farle reagire tra loro. È una direzione eticamente pluralista manifestata in assorbimenti e metabolizzazioni. L'esempio di *Herzlich für mich erfreuen* è di un'evidenza anche simbolica disarmante: il titolo è quello di un corale del compositore seicentesco Samuel Scheidt, i cui frammenti trasformati sono inseriti a tratti in un flusso di scrittura decisamente più moderna fatta di cluster, attacchi variati, filtraggi armonici. I sassofoni sono l'ideale per una mistura continuativa di suoni diversi e stili diversi. Nel proseguimento del pezzo i frammenti del corale tendono a prevalere e la scrittura moderna a dissolversi, ma anche il corale ecco che scompare, inghiottito dall'altra musica.

13/05

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

# Yaron Deutsch

*Chitarra elettrica*

*Elettronica e Live electronics a cura di nCRAM*

**Pietro Bottioni**, regia del suono

**Marco Matteo Markidis**, regia del suono

**Klaus Lang** (1971)

**Chanson lointaine et douce** (2022), 10'

**Lisa Illean** (1983)

**Tiding** (2021), 10'

*\*Prima esecuzione italiana*

**Sarah Nemtsov** (1980)

**Da'at** (2024), 25'

*\*Prima esecuzione italiana*

In questa edizione di Traiettorie che celebra il centenario di Morton Feldman, i suoni isolati, oggettivizzati, corporeizzati, i suoni che nascono dal nulla, finiscono nel nulla, rasentano il silenzio, dissolvono la memoria, fermano il tempo, non mancano gli eredi di Feldman. Anche se non fossero del tutto consapevoli di essere eredi di Feldman: non farebbero che rendere Feldman ancora più importante per aver saputo forgiare una mentalità musicale diffusa.

Prendiamo Klaus Lang, da Graz, Austria. A parte che basterebbe una riga del suo curriculum per capire con chi abbiamo a che fare («Klaus Lang ama il tè e odia i tosaerba e Richard Wagner»), la sua idea di musica è enunciata con candore: la musica non veicola pensieri e concetti, non fa filosofia; la musica è la bellezza del suono in sé, l'esperienza del suono nel tempo, il tempo reso udibile. È l'idea del suono come contemplazione, che Lang l'abbia mutuata o no da Feldman, poco conta. Anche i suoni di Lisa Ilean e Sarah Nemtsov sono contemplazione, ma con differenze. I suoni di Lang sono sospesi, Ilean crea timbri che mutano lentamente in trame sottilissime, Nemtsov esplora micro-eventi isolati. Con Lang si è dentro il suono, con Ilean si osservano suoni che respirano, con Nemtsov gli eventi sonori sembrano residui di pensieri interrotti. Il materiale è fragile: Lang lo sospende, Ilean lo espande, Nemtsov lo frantuma. Tutti sono al confine di qualcosa, tra suono e silenzio, tra presenza e assenza, tra percepibile e impercettibile.

Essendo anche organista, Lang non è insensibile al fascino della musica antica e al suo potere ipnotico. *Chanson lointaine et douce* strizza l'occhio proprio alla musica franco-fiamminga fra Tre e Quattrocento, a Ockeghem, a Pérotin, a Dufay. Una musica orizzontale, stratificata, pura. Se Lang fa gli strati, l'austro-britannica Ilean fa le linee. Il suo interesse è concentrato in quel punto sfuggente in cui un insieme di suoni è al contempo linea e corpo. Ogni frase di *Tiding* è ondulante, i suoni si gonfiano e poi si dissolvono, si espandono e rifluiscono (*tide* significa marea). In questo modo la tinta monocroma prodotta dall'utilizzo di studiate riaccordature permette di evidenziare le sfumature di ogni frase nella stessa tonalità, che creano un effetto acquoso. Anche Ilean non sfugge al fascino dell'antico, *Tiding* rievoca suoni di liuto scorporizzati.

Infine *Da'at*, composto per Yaron Deutsch, come *Tiding* sfrutta la scordatura della chitarra elettrica per creare spazi armonici, e come Lang lavora a strati sonori. Qui però la tedesca Sarah Nemtsov docente di Composizione al Mozarteum di Salisburgo, punta a un obiettivo diverso, a spostare l'esperienza d'ascolto su una dimensione più mistica – ci aggiriamo di nuovo in zone feldmaniane senza accorgercene – grazie alla mistura di suoni e rumori, che s'incrociano in spazi armonici molto fragili. Si crea perciò una sospensione molto intima, fra chitarrista e chitarra, fra ascoltatore e suono. Il pezzo conclude il ciclo per chitarra elettrica solo *Sephiroth*, che è parola ebraica per indicare la presenza divina nell'Albero della Vita. *Da'at* invece in ebraico è la conoscenza interiore, il punto in cui gli opposti sono in equilibrio.

14/05

Centro di Produzione Musicale "A. Toscanini", ore 20:30

# Jérôme Comte

*Clarinetto*

**Pierre Boulez** (1925-2016)

**Domaines** (1961-1968), 14'

1. Original

**Luciano Berio** (1925-2003)

**Sequenza IX** (1980), 14'

**Igor Stravinskij** (1882-1971)

**Tre pezzi** (1919), 5'

1. Sempre piano e molto tranquillo

2. Metronomo = 168

3. Metronomo = 160

**Gérard Grisey** (1946-1998)

**Charme** (1969), 6'

**Franco Donatoni** (1827-2000)

**Clair** (1980), 8'

**Pierre Boulez**

**Domaines** (1961-1968), 14'

1. Miroir

Senz'altro il successo del clarinetto nel mondo contemporaneo si spiega con la sua vasta gamma timbrica. Trovarsi uno strumento che suona con voci così diverse in acuto e in basso non è di poco stimolo per le diversificazioni all'interno di un range di possibilità monodiche, come dimostra l'esercizio clarinetistico per eccellenza del secondo Novecento, la *Sequenza IX* di Berio, dove un intervallo di cinque altezze compare ripetutamente in diversi registri mentre un altro più ampio resta ancorato a un solo registro, creando un effetto simil-contrappuntistico.

Questa doppia personalità del clarinetto ha stimolato nella scrittura l'idea del duplice, del simmetrico, della geminazione, ed è un fatto non episodico perché la duplicità è alla base delle esperienze musicali elementari: il piano e il forte, il lento e il veloce, l'acuto e il basso. Lo si può verificare in un lavoro pre-spettrale di Grisey, *Charme*, che tira verso il serialismo più che sulla sonorità e sulla scomposizione dello spettro. Pur essendo un pezzo di area accademica, fu composto per la Chigiana di Siena, contiene già quelle opposizioni formali che saranno più consone al Grisey spettrale, e soprattutto di dinamica e di durata in stati opposti, e loro conciliazione attraverso un processo combinatorio. *Clair* di Donatoni addirittura si dichiara apertamente basato sulla dualità: doppio è il gioco di parole del titolo, due sono i pezzi che lo costituiscono, il secondo brano è in contrasto con il primo, in coppie è l'organizzazione di tutto il materiale musicale e il secondo elemento è sempre in opposizione all'altro. Si avverte all'inizio del primo pezzo, con una ripetizione di figure a loro volte divise fra una enunciazione al basso e una fuga che conclude la frase in acuto. Anche qui abbiamo serie: i frammenti sono manipolati e ogni volta un suono viene eliminato. Il primo brano è ossessivo e ripetitivo, il secondo è avvolgente e impalpabile.

Ma l'apoteosi della duplicità clarinetistica è in *Domaines* di Boulez: sei gruppi, ognuno di due fogli, la cui sequenza (dei gruppi) viene prestabilita dall'interprete nella prima parte (*Original*) e suonata poi specularmente (dal secondo foglio di ogni gruppo) nella seconda (*Miroir*). L'interprete diventa decisivo nel concetto di variazione: è l'arbitrarietà che il "domain" creativo del compositore lascia all'esecutore, anche nella scelta di tempi, dinamiche e tecnica. Ma all'ascoltatore ignaro della partitura arrivano più che altro la spazializzazione del suono – se lo strumentista si posiziona in diversi punti per ogni gruppo come previsto da Boulez – e la frammentazione dei suoni, più che la consapevolezza del procedimento.

Che in questo programma le due parti di *Domaines* siano situate ai poli estremi ha un significato simbolico. Considerate le durate degli altri brani, al centro del programma finiscono per trovarsi i tre brevi pezzi di Stravinsky composti peraltro per un clarinetista dilettante, il riccone Werner Reinhart (committente dell'*Histoire du soldat*), che sono una sfida alla monodia dello strumento. Una sfida quasi "alla Bach", e in quanto tale studiaticissima al dettaglio geometrico. Nel primo pezzo la linea melodica si muove nel registro basso, con molta tranquillità; nel secondo l'improvvisazione è alimentata dall'abolizione delle sbarre di battuta sulla partitura e arricchita da ornamentazioni; nel terzo, per clarinetto in *si bemolle* (gli altri sono per clarinetto in *la*), il ritmo è brillante e variato, con richiami al Ragtime e al tango. Il dualismo di Boulez è architettonico, generativo quello di Donatoni, percettivo quello di Grisey, cognitivo quello di Berio. Ogni dualismo si dissolve nella musica gestuale, antinarrativa, congelata e tutto fuorché dualistica dei *Tre pezzi* di Stravinsky.

15/05

Casa del Suono, ore 18:00

# Allievi del Conservatorio di Parigi

**CONSERVATOIRE  
NATIONAL SUPÉRIEUR  
DE MUSIQUE ET  
DE DANSE DE PARIS**

*in collaborazione con il  
Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris*

**Karen Nonomura**, *violino*

**Nadine Oussaad**, *viola*

**Malena Fouillou**, *regia del suono*

*Elettronica e Live electronics a cura di nCRAM*

**Pietro Bottioni**, *regia del suono*

**Marco Matteo Markidis**, *regia del suono*

**Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791)

da **Duo** per violino e viola n.1 in sol maggiore, K 423 (1783), 5'

1. Allegro

**Dai Fujikura** (1977)

**Motion Notions** (2019), 11'

per violino ed elettronica

**John Stulz** (1988)

da **December Steps** (2012), 5'

2. Panneaux

per viola ed elettronica

**John Cage** (1912-1992)

selezione da **Freeman Etudes** (1977-1980), 3'

per violino

da **The Ten Thousand Things** (1953-1956)

**1' 1/2'' for a String Player**, 1' 30''

per strumenti a corda

**1' 5 1/2'' for a String Player**, 1' 5''

per strumenti a corda

**1' 14" for a String Player, 1' 14"**  
per strumenti a corda

**1' 18" for a String Player, 1' 18"**  
per strumenti a corda

**Kaija Saariaho** (1952-2023)

**Vent nocturne** (2006), 15'  
per viola ed elettronica

**Morton Feldman** (1926-1987)

**For Aaron Copland** (1981), 5'

**Wolfgang Amadeus Mozart**

da **Duo** per violino e viola n.1 in sol maggiore, K 423 (1783), 5'  
3. Rondò. Allegro

Ecco un buon quiz: che ci fanno i due movimenti estremi del Duo in sol maggiore per violino e viola di Mozart all'inizio e alla fine di questa serata piena di Cage, un po' di Feldman e una discreta dose di elettronica?

Vediamo intanto cosa c'è in mezzo. *Motion Notions* di Dai Fujikura utilizza uno di quei sistemi di live electronics in grado di simulare la gestualità sonora, se non addirittura l'intimità dell'esecutore. Si tratta di un modello di sensori, sviluppato dalla violinista e compositrice Mari Kimura (che ha commissionato il pezzo), in grado di rilevare e analizzare il movimento dell'archetto interagendo con gli effetti elettronici live.

All'opposto, in *Vent nocturne* di Kaija Saariaho l'idea è quella della duplicità, non a caso ispirata da una versione bilingue di poesie di George Trakl. Qui si usano suoni preregistrati e un'attivazione diretta dell'elettronica da parte dell'esecutore (o di un tecnico), con regolazione dei livelli sonori al mixer. Nella prima delle due parti, *Sombres miroirs*, si ascoltano simmetrie; nella seconda, *Soupir de l'obscur*, la viola viene amplificata assumendo i connotati di un respiro. Invece in *December Steps* di John Stulz, violista di Ensemble Intercontemporain, l'elettronica viene filtrata elettronicamente su un suono concreto, quello di un treno nella stazione della 168a Strada a Washington Heights. Il pezzo è costituito da otto brani. Dato che l'ispirazione è pittorica, i cieli newyorchesi grigi di Gerhard Richter, la volontà è quella di creare paesaggi sonori statici, come visti attraverso un vetro smerigliato, cosa che colloca il brano in una zona fra Ligeti e Feldman.

Di cui, detto di *For Aaron Copland* già qui in altro concerto (il terzo), cioè delle sue minime variazioni di serie diatoniche, dunque niente cromatismi (passaggi per semitoni) e durata incredibilmente corta (5 minuti), due cose anomale per Feldman, resta il pacchetto di pezzi di Cage. I *Freeman Etudes* per violino, commissionati dalla filantropa Betty Freeman, sono di una difficoltà tecnica al limite dell'ineseguibilità, tanto che il violinista che avrebbe dovuto suonarli, Paul Zukofsky, mollò la presa (invece Irvine Arditti no e li suonò tutti, anzi Cage gliene scrisse apposta degli altri). Colpa di Zukofsky che chiese istruzioni dettagliate per l'esecuzione, e Cage abbondò al punto da renderla disperata. Accordi e ritmi sono decisi sulla base di carte astrali, invece staccati, legati, direzione d'arco, vibrati, attacchi e diteggiature sono stabiliti dall'interprete.

La grande impresa degli anni Cinquanta di Cage aveva come titolo di lavoro "The Ten Thousand Things", con allusione al numero che nel pensiero buddhista allude all'infinito, e a quello complessivo di battute. I brani sono indicati con la loro durata. Si trattava di un progetto aperto per vari organici, i primi sei per strumento ad arco a quattro corde. Il metodo di composizione era basato sulla scelta di eventi predefiniti (accordi, gruppi di suoni, ecc.) disposti casualmente con l'aiuto dell'I Ching, mentre accordi e durate erano stabiliti dalla distanza fra punti tracciati a caso. Indicazioni precise riguardano solo l'uso dell'archetto, il resto è ad arbitrio dell'esecutore. Perciò scelta degli eventi consapevole, casuale quella della loro sistemazione. Si dirà: perché tutto ciò? Per studiare le grandezze che producono la molteplicità. Cage scoprì che queste grandezze alla fin fine sono due: continuità e discontinuità.

Mozart scrisse il Duo K 423 per fare un piacere all'amico Michael Haydn. Sarà per l'amicizia, sarà per una sfida personale, c'è che i due strumenti procedono per affinità e discrepanze: ora uno l'ombra dell'altro, ora esaltano reciprocamente la sonorità, ora si imitano nei movimenti e ora li dissociano, ora definiscono il suono e ora lo appannano.

## Sostieni Fondazione Prometeo con Art Bonus



Con Art Bonus le donazioni per Fondazione Prometeo hanno un beneficio fiscale del 65%

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.

Tutti possono diventare mecenati Art Bonus.

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).

Per donare e usufruire del credito d'imposta è sufficiente fare un bonifico indicando:

Beneficiario: Fondazione Prometeo

IBAN: IT19V0306912765000000045617

Causale: Art Bonus - FONDAZIONE PROMETEO

Codice fiscale o P. Iva del mecenate

[www.artbonus.gov.it](http://www.artbonus.gov.it)

15/05

Ridotto del Teatro Regio, ore 20:30

# Pietro Ceresini

*Pianoforte*

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

**Toccatà** in mi minore, BWV 914 (1708), 8'

**Anton Webern** (1883-1945)

**Variationen für Klavier**, op. 27 (1935-1936), 6'

- Sehr mäßig

- Sehr schnell

- Ruhig fließend

**John Cage** (1912-1992)

**In a Landscape** (1948), 8'

**Morton Feldman** (1926-1987)

**Three Pieces for Piano** (1954), 5'

**Johannes Brahms** (1833-1897)

**Variazioni e fuga su un tema di Händel**, op. 24 (1861), 27'

Si può immaginare l'ignaro ascoltatore non privo di conoscenze musicali che a fine anni Quaranta, posto sul piatto il vinile che recava etichetta "John Cage - *In a Landscape*", possa aver sobbalzato: «Ma questo fa il verso a Bach, primo preludio del primo *Clavicembalo ben temperato!*». Può essere poi che trent'anni dopo un giovanotto in vena di escursioni moderniste, ponendo sul medesimo piatto il trentatré giri con varia musica contemporanea, al solco "John Cage - *In a Landscape*" abbia esclamato: «Ma questa è Ambient Music!».

Non è che Cage sia sintesi del passato e profeta. Semplicemente ha esplorato da sempre l'essenza del suono, ha esortato a contemplare l'emozione, senza viverla. Con i suoi arpeggi, silenzi, atmosfere eteree, *In a Landscape* potrebbe in effetti richiamare un che di barocco, ma è solo perché del barocco condivide l'ambizione a qualcosa di impersonale. Solo che l'impersonalità barocca non esclude la passione, Cage sì. La *Toccatà* per tastiera BWV 914, prodotto del Bach giovane, è un gioco freschissimo di inventiva fatto da un preludietto, un episodio di meditazione, un finale di abilità con una fuga a tre voci (ma se ne sentono in realtà quasi sempre solo due), ritmica e frizzante. *In a Landscape* è un mero progetto incantatorio. Il punto è semmai il potere di richiamare le matrici primordiali, che nei procedimenti razionali barocchi appare così naturale e due secoli dopo diventa faticosa riconquiste.

A qualsiasi ascoltatore, anche all'orecchio più inselvatichito, sia le *Variazioni su tema di Händel* di Brahms, sia le *Variazioni* op. 27, unica opera per pianoforte di Webern, trasmettono sensazioni di quadrangoli, di geometrie accigliate e spigolose.

Il docile tema di Händel viene mantenuto da Brahms nella sua occhiuta quadratura per tutte le variazioni, non lo perdiamo mai di vista. I cambiamenti sono minimi: persino la tonalità del tema, si bemolle maggiore, cambia solo in quattro variazioni su venticinque (5a, 6a, 13a e 21a). La sesta addirittura è a canone. Sembra una volontà di soffocare il sentimento, ma non è così. Nel palazzo fatato della variazione, dove tutto cambia rimanendo com'è, Brahms ritrova l'emozione nella sottigliezza mentale, nella semplicità discorsiva, nel contrasto, e quando sprazzi rari di poesia sembrano sbucare è solo un gesto di pudore. In questa costrizione, però, in questo rinnegare la fantasia romantica, Brahms ritrova la libertà di scoprire i paradigmi della realtà.

Non è lo stesso gesto delle variazioni di Webern? Diverso però il suo ritorno al barocco, fatto di suoni trasparenti, rarefatti, affidati alle sfumature del timbro. Ma di fronte alle simmetrie, topografie, numerologie, architetture, planimetrie che nel primo movimento diventano addirittura ingegneristiche, come poteva Webern pretendere di far cantare il pianoforte, di cogliere melodie, di essere asciutti ed emozionanti? E che cosa intendeva quando per farsi capire tirava fuori un intermezzo di Brahms o la *Badinerie* della Suite in si minore di Bach, modello ideale dei canoni del secondo movimento, a mo' di Scherzo? Non sarà un caso che le variazioni crescano quasi tutte sull'aumento di ritmi e dinamiche, come faceva Bach. È proprio qui il mondo barocco di Webern, l'approdo a quei fondamenti delle cose che diceva di inseguire da anni. In ogni suono delle variazioni, che snobbano un poco il serialismo applicandolo senza troppa rigidità, appare qualcosa di un mondo interiore nascosto, da contemplare con trepidazione fino a che non si spegne.

Ma questo è già Morton Feldman. Sono i suoni tremuli ai limiti del silenzio, le lunghe pause, il tempo congelato, i pedali tenuti e gli armonici attenti. Qualcosa che mette in fuga i discorsi, i racconti, le relazioni. Qualcosa di estatico. In un tardo pomeriggio del 1954, acquistato il vinile con sopra l'etichetta «Morton Feldman - *Three Pieces for Piano*», la fantasia dell'ignaro ascoltatore galoppa a ritroso: Cage, Webern, Brahms, Bach, e un prodigio di suoni che scavano nell'assoluto.

16/05

Casa del Suono, ore 18:00

# Thierry Miroglio

*Percussioni*

*Elettronica e Live electronics a cura di nCRAM*

**Pietro Bottioni**, regia del suono

**Marco Matteo Markidis**, regia del suono

**Rodrigo Cádiz**, regia del suono

**Talia Amar** (1989)

**A single whole** (2023), 10'

per percussioni ed elettronica

*\*Prima esecuzione italiana*

**Morton Feldman** (1926-1987)

**The King of Denmark** (1964), 7'

**Jongwoo Yim** (1966)

**Five phases** (2025), 10'

per percussioni ed elettronica

*\*Prima esecuzione italiana*

**Hugues Dufourt** (1941)

**Constellations d'après Miró** (2024), 15'

**John Cage** (1912-1992)

**Composed improvisation for Snare Drum** (1987), 8'

**Rodrigo Cádiz** (1972)

**Tesselae** (2026), 10'

percussioni e live electronics

*\*Prima esecuzione italiana*

*Composed Improvisation (for Snare Drum alone)* di Cage è un brano solista per tamburo in cui, *ça va sans dire*, nel giro di due paginette un po' di istruzioni sono affidate all'arbitrio dell'interprete e un po' di scrittura è determinata dal caso. Nulla di nuovo, è Cage. In quanto Cage, il pezzo è un esercizio di esplorazione interiore per l'interprete, che ogni volta non sa esattamente cosa suonerà. È per certi versi un tentativo di imitare i processi della natura, che sono in parte determinati e in parte casuali, e sui quali comunque l'essere umano ha poca libertà di azione. È anche una sottile polemica sui procedimenti di improvvisazione, che in fondo non sono che ripetizioni di comportamenti allenati, che poco differiscono dal virtuosismo ottocentesco. In tutto questo, le percussioni sembrano finire in uno schiaccianoci, poco cambierebbe se al loro posto ci fossero violini. Ma nulla di nuovo, è Cage.

La realtà è che nel Novecento le percussioni sono diventate, da strumento ritmico, una risorsa timbrica, anche grazie a tecniche estese e all'elettronica, e soprattutto un mezzo per l'esaltazione gestuale dello strumentista e per stimolare una sensazione di visività sonora, con evidenti addentellati simbolici.

Prendiamo le risonanze del vibrafono, dei legni e del metallo che amplificano lo spettro timbrico in *Constellations d'après Miró* di Hugues Dufourt, una delle menti più brillanti, oltretutto fondatore, del gruppo Spettrale. Come in altri lavori degli ultimi anni, Dufourt ha assunto un dipinto come riferimento simbolico per l'organizzazione dei rapporti fra i materiali sonori, e in questo caso le *Constellations* di Joan Miró gli hanno suggerito improvvisi sbalzi, addensamenti, enfattizzazioni, dispersioni, frammentazioni. È una sorta di microcosmo di eventi occasionali inseriti in una materia cangiante, in campi acustici in continuo mutamento. Qui più erede di Varèse che Spettrale, Dufourt esplora l'instabilità dell'articolazione sonora attraverso i timbri inarmonici delle percussioni, sensibili di manipolazione materica, sempre al limite con la soglia ambigua dei rumori.

Quando interviene l'elettronica questo potenziale delle percussioni contemporanee accentua la propria connotazione simbolica. Va da sé che *Five Phases* di Jongwoo Yim, docente di composizione elettroacustica e direttore del Center for Research in Electro-Acoustic Music & Audio dell'Università coreana di Hanyang, allude ai passaggi della dottrina buddista nel percorso verso l'illuminazione: con l'elettronica costruisce una progressiva trasformazione del suono così materica, persino nei suoi risvolti rarefatti, da autorizzare lettura anche etiche, di un'etica che si avvicina al rapporto inquieto e contraddittorio del nostro tempo con l'ambiente naturale. E spirituale ed etica è anche l'operazione di *A single whole* di Talia Amar, scritto, al pari del brano di Dufourt, appositamente per Miroglio. L'elettronica si fonde con i suoni di glockenspiel, quattro woodblock, tamburo, vibrafono, tre tom-tom, grancassa e piatto, formando una sonorità compatta, quasi orchestrale. Ma ogni strumento ha un suo carattere e ogni sezione ha un carattere diverso. Dice Amar: come l'essere umano, ognuno è un tutto e ognuno ha diversi strati di carattere.

16/05

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

# Francesco Prode

*Pianoforte*

*Elettronica e Live electronics a cura di nCRAM*

**Federico Scalas**, regia del suono

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

dalla **Partita n. 2** in re minore per violino, BWV 1004:

Ciaccona, 16'

Trascrizione per pianoforte di Ferruccio Busoni

**Daniele Bravi** (1974)

**Nelle mani l'incanto della voce che resta** (2026), 9'

per pianoforte ed elettronica

*\*\*Prima esecuzione assoluta - Commissione Traiettorie 2026*

**Morton Feldman** (1926-1987)

**Piano Piece (to Philip Guston)** (1963), 4'

**Robert Schumann** (1810-1856)

**Kreisleriana**, op. 16 (1838), 30'

1. Äußerst bewegt

2. Sehr innig und nicht zu rasch

3. Sehr aufgeregt

4. Sehr langsam

5. Sehr lebhaft

6. Sehr langsam

7. Sehr rasch

8. Schnell und spielend

Il gattone Murr striscia sul tavolo dell'inquieto Johannes Kreisler, coperto di fogli dove il musicista ha scritto la propria biografia di artista lacerato fra le meschinità del mondo borghese e l'aspirazione all'arte. Li sbircia, vede che sono scritti solo su una facciata. Pensa: che spreco, queste facciate bianche sul verso possono essere riempite, e adesso sapete che faccio? Ne approfitto per scrivervi su la mia storia. Il gattone Murr ovviamente ha letto i filosofi tedeschi e può dire la sua su di sé e sul mondo, raccontando le cose dal suo punto di vista, che non coincide necessariamente con quello del suo padrone Kreisler. È uno dei racconti più entusiasmanti del Romanticismo tedesco, *Vita e opinioni del gatto Murr* di Wolfgang Theodor Hoffmann, e chi conosce un po' Schumann capirà perché abbia usato il titolo *Kreisleriana* per uno dei suoi lavori più alti e misteriosi. Il gatto Murr non è che un alter ego di Kreisler e le loro autobiografie fronte/retro sono la dimostrazione dell'impossibilità dell'artista a dare un senso alla propria esperienza.

Schumann si ritrovava in quella condizione. Nati quando la vicenda matrimoniale con Clara Wieck era ancora lontana dalla soluzione e Schumann era alla ricerca di un posto nel mondo dell'arte, i *Kreisleriana* sono otto pezzi geniali che mettono in scena alternanza di umori e scontro di passioni, in una parola il conflitto di personalità di un artista. Ci sono punte romantiche, come nel lirismo nostalgico del quarto pezzo, o nel gioco di spettri dell'ultimo. Ma non è un ciclo vero e proprio, anche se all'ascolto sono evidenti legami sottili fra i pezzi, legami non tanto musicali quanto di affinità di tensioni, di aspirazioni.

E adesso vediamo cosa c'entrano il Feldman di *Piano piece* e il Bach della *Ciaccona* con i *Kreisleriana*. Abbiamo detto a proposito dei concerti scorsi, e il lettore può agevolmente sfogliare qualche pagina indietro e andare a verificare, che la musica di Morton Feldman è una ricerca del suono come fenomeno assoluto che blocca il tempo nell'istante in cui quel suono si manifesta, annullando qualsiasi scorrimento temporale logico e strutturale, in una specie di unione mistica fra ascoltatore e suono. Nella maturazione di queste idee Feldman fu accompagnato dall'esperienza di alcuni pittori, soprattutto Mondrian, Rothko e Guston. Proprio nella pittura di Philip Guston ritrovava quelle domande sulle impossibilità dell'arte e quella tensione creativa che non si materializza sulla tela e assomiglia più alle speculazioni mistiche bizantine che alla pittura. Feldman vedeva cioè nella pittura di Guston la ricerca di una pura esperienza estetica che scaturisce dall'impossibilità di dire qualcosa attraverso l'arte, qualcosa che occorre solo che sia, che riveli la sua essenza più intima. *Piano piece (to Philip Guston)* è una sequenza di accordi cromatici senza prima né dopo, fluttuanti, che si richiamano e si respingono, con risonanze che annullano il colore del suono, così come i colori in fondo erano intrusi nella pittura di Guston, e fanno vivere quel suono in un tempo che non è quello degli orologiai.

Il tempo di Bach è invece il tempo degli orologiai. La sua è musica di rapporti fra suoni basati sulle loro altezze, più acuti, meno acuti, una cosa che Feldman non concepiva: un suono è un suono, non si relaziona agli altri. Qui però non ascoltiamo la *Ciaccona* scritta in origine per la seconda Partita per violino, bensì la sua, famosissima, trascrizione per pianoforte fatta da Ferruccio Busoni fra 1891 e 1894, cioè da un musicista convinto che qualsiasi trascrizione deve sforzarsi non di imitare l'originale ma di risalire all'idea su cui si fonda il pensiero del pezzo.

Dunque i tormenti di Schumann che nella figura di Kreisler cercavano le ragioni profonde del fare arte scivolano nelle riflessioni di Feldman sull'opera d'arte che scaturisce da un'esperienza astratta dalla realtà materiale e nella ricerca di Busoni di un'idea profonda del pensiero creativo che vada oltre i suoni, e il cerchio si chiude.

17/05

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

# Accroche Note

**Françoise Kubler**, *soprano*

**Armand Angster**, *clarinetto*

*Elettronica e Live electronics a cura di nCRAM*

**Pietro Bottioni**, *regia del suono*

**Marco Matteo Markidis**, *regia del suono*

**Martin Matalon** (1958)

**Traces XIX** (2024), 10'

per voce ed elettronica

*\*Prima esecuzione italiana*

**Daniel D'Adamo** (1966)

**The singing wells of the Boorana** (2024), 12'

per voce e clarinetto basso

*\*Prima esecuzione italiana*

**Suiha Yoshida** (1994)

**Énergie ramifiée** (2022), 8'

per clarinetto basso ed elettronica

*\*Prima esecuzione italiana*

**François-Bernard Mâche** (1935)

da **Kengir - Chants d'amour sumériens** (1991), 10'

- Sushin

- Enlil

- Kubatum

per voce e campionario

*\*Prima esecuzione italiana*

**Philippe Manoury** (1952)

**Illud Etiam** (2012), 12'

per voce, clarinetto basso ed elettronica

*\*Prima esecuzione italiana*

*Accroche Note è sostenuto dalla città di Strasburgo e SACEM*

Come in tutte le cose, la Francia è particolare anche nel campo della musica contemporanea: un sistema incentrato sull'IRCAM – l'istituzione fondata da Boulez mezzo secolo fa esatto – oltretutto ampiamente sostenuto dallo Stato, e una cultura musicale identitaria basata in larga parte sul gusto per il timbro e per la pienezza del suono. La capacità attrattiva dell'IRCAM è così forte che è veramente rarissimo incontrare un musicista attivo in Francia che non sia passato di lì. Un musicista attivo in Francia, abbiamo detto, non necessariamente un musicista francese. Anche in questo programma abbiamo due argentini, Matalon e D'Adamo, una giapponese, Yoshida, e un francese, Manoury, strettamente coinvolti con l'IRCAM, e comunque anche la musica di Mâche sventola sulla Tour Eiffel in quanto discendente da uno dei padri della contemporaneità musicale francese, Olivier Messiaen.

Si sa che per questo primo scorcio di millennio partizioni per tendenze o scuole è difficile farne, onde si deve procedere caso per caso. C'è però una tendenza ancora vigorosa alla composizione mista elettroacustica, con l'elettronica che assume un ruolo meno di ricerca che di compartecipazione strumentale o di ampliamento dell'organismo acustico a fini espressivi o percettivi. "Espressivo" è una parola che assume un senso da quando la sperimentazione ha lasciato il posto a una libera rilettura del passato e non a caso in quest'area si può collocare Manoury, e anche D'Adamo che è suo allievo, e comunque anche Yoshida in quanto allieva di un musicista non indifferente al potenziale espressivo come Frédéric Durieux.

Elettronica come ampliamento fisico del suono: nella serie *Traces* di Matalon il suono, la voce nel caso di *Traces XIX*, è timbro e corpo che si moltiplica trascendendo sé stesso oltre la propria natura fisica. Elettronica come drammaturgia sonora, come in Manoury. *Illud Etiam* è un piccolo teatro sonoro. Non un teatro di narrazione, certo. I personaggi, una strega e un inquisitore, sono fusi, incanalati, manipolati come se si trattasse, più che di due entità, della dissociazione psichica della stessa voce. I testi sono tratti dalla poetessa del XVI secolo Louise Labé e dal cronachista del IX secolo Reginone di Prüm, perciò uno in francese rinascimentale e uno in latino. Il materiale drammatico è allora la lingua che si trasforma, si lamenta o inneggia, che si fa colore e tessuto. Ovvio che anche D'Adamo non fosse insensibile all'esplorazione del potenziale drammaturgico del suono, ma qui non in chiave elettroacustica ma di puro gioco timbrico fra voce e clarinetto: *The singing wells of the Boorana* prende spunto dai canti che accompagnano la catena umana dedita all'estrazione di acqua dai pozzi del Corno d'Africa.

Anche Yoshida amplifica il suono, ma con una sensibilità più materica. Come dice il titolo, *Énergie ramifiée* è fatto da una serie di frasi derivate attraverso trasformazioni minime da un solo suono, come una pianta dalla radice, una radice che assorbe acqua, l'elettronica.

E poi c'è Mâche. Qui siamo però di fronte a un colosso, a uno dei cofondatori della musica concreta, un musicista che ha superato gli steccati del secondo Novecento cercando di ricollegare l'esperienza sonora contemporanea agli archetipi primordiali. In *Kengir* risale al mondo sumero (*kengir* significa "lingua sumera" in sumero): cinque poesie d'amore (qui ne sentiamo tre) che esaltano il potere sacro dell'attesa, dell'adorazione del piacere, della gioia. Ogni sfaccettatura dell'amore è resa con diverse tecniche di campionamento elettronico: *Enlil* usa una trentina di timbri di percussioni, *Shusin* un testo sillabato prima vocalizzato e poi articolato dal cantante, *Kabatum* sfrutta sonorità da slendro indonesiano. Effetto ipnotico, vocalità fuori dal tempo, mistero, sacralità, ma non si creda che basti abbandonarsi: è musica che va ascoltata con enorme attenzione.

18/05

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

# Ivan Rabaglia / Alberto Miodini

**Ivan Rabaglia**, *violino*

**Alberto Miodini**, *pianoforte*

**Claude Debussy** (1862-1918)

**Sonata** n. 3 in sol minore (1916-1917), 13'

- Allegro vivo
- Intermède - Fantasque et léger
- Finale - Très animé

**Anton Webern** (1883-1945)

**Vier Stücke**, op. 7 (1910), 4'

1. Sehr langsam
2. Rasch
3. Sehr langsam
4. Bewegt

**Morton Feldman** (1926-1987)

**Projection IV** (1951), 5'

**Extensions I** (1951), 5'

**Vertical Thoughts II** (1963), 3'

**György Kurtág** (1926)

**Tre Pezzi per violino e pianoforte**, op. 14e (1979), 5'

1. Öd und traurig
2. Vivo
3. ...aus der Ferne.../

*Intervallo*

**John Cage** (1912-1992)

**Two**<sup>6</sup> (1992), 20'

**Maurice Ravel** (1875-1937)

**Sonata n. 2 in sol maggiore** (1923-1927), 18'

- Allegretto
- Blues. Moderato
- Perpetuum mobile. Allegro

Arrivati all'anno di grazia 2026, nel rimbombo dell'effimero aggrovigliato, alcuni sacerdoti del pensiero musicale contemporaneo restano acquattati a guardia del presente, come quelle creature di pietra tra una frasca e una grotta nei giardini rinascimentali. Qui se ne offrono sei, diversi nello sguardo sulle cose, accomunati da una fiducia nel fare che ha smesso di appartenerci.

Cosa voleva fare, al limine della vita, Claude Debussy con quella Sonata per violino e pianoforte? Acarchon, umida e ventosa, gli offriva una stanza sgangherata in un albergo zeppo di pianoforti che facevano chiasso. Il Debussy apollineo, spesso in agguato fra le morbidezze dei suoni rifratti, si era appropriato di una partitura classicheggiante, fatta di cellule musicali continuamente in trasformazione, qualche raffinatezza timbrica e, nel secondo movimento, arabeschi e brillanzette che rubano le prerogative al finale. Fu il lembo di terra di Cap Ferret, lì di fronte, a fargli venire l'idea dell'ultimo movimento e chiudere la partita in un virtuosismo rapsodico sul tema iniziale del violino nel primo movimento. Il ritorno delle cose, la coerenza, la tenacia a voler cercare un senso, ecco cosa voleva fare. Non era ancora il cinismo di Ravel – in mezzo c'è la guerra – il Ravel della seconda Sonata per violino e pianoforte: se i due strumenti sono diversissimi, perché tentare di farli andare d'accordo? Ne accentua l'inconciliabilità. Non che rinunci a farli cantare, e con frasi poliformi e non prive di ambiguità, né a farli giocare con le imitazioni di chitarra, banjo e sax nel *Blues*, né a echi di valzer nel vortice del finale, dove anche qui si citano i temi del primo movimento. Il mondo si disgrega, d'accordo, ma non smette di offrirci nuove possibilità.

Ecco, questa esortazione a cercare sembra davvero passata ad Anton Webern, non per affinità né per lezione, ma per reazione allo sfacelo. La sua musica asciutta, concisa nello spazio-tempo, trasparente, è qualcosa che sa entrare nel profondo. Eppure nella concentrazione dei quattro *Pezzi* dell'op. 7 succedono tanti fatti: pianissimi al limite dell'udibile, improvvise grida, rubati romantici, furtivi cambi di tempo. Webern che si sbacciava invocando una melodia che in quei pochi suoni molti facevano fatica a sentire: non era che una supplica per un ascolto diverso di suoni nuovi.

Oggi che quei suoni li ritroviamo nella musica di Kurtág, Feldman, Cage, ci appaiono mondi diversi, ma è solo un inganno. I suoni-monadi nel silenzio, fermi, proiettati nel tempo di *Projection IV* di Feldman vivono dello stesso disperato appello alla fiducia in qualcosa da scoprire. E questo è un Feldman che sta cercando di scoprire sé stesso: *Extension I* è imbrigliato ancora dal virus Stockhausen, attacchi e articolazioni e parametri differenziati, ma già nelle *Projections* se ne è liberato e, scrivendo musica su fogli appesi come quadri, i suoni si stanno mutando in oggetti visivi, perché vivi, sospesi nell'aria. Una dozzina di anni dopo, i suoni simultanei di *Vertical Thoughts* esplorano le potenzialità della sua nuda essenza, scrollata da pretese timbriche, semmai assimilato totalmente al tempo della sua esistenza, cioè l'esatto opposto del mondo di Stockhausen da cui Feldman era confusamente partito anni prima.

Certo, nel frattempo aveva incontrato l'anarcoide Cage. Era stato lui a sconvolgere l'immagine dell'opera d'arte integrale, e continuerà a farlo fino all'ultimo giorno. I "Number pieces" come *Two*<sup>6</sup> (si pronuncia "Two for the sixth time"; in pratica il sesto brano intitolato *Two*), con le loro pulsazioni arbitrarie, creano situazioni sonore esili, invase da silenzi, a volte mimetiche di rumori come il glissando che somiglia a una sirena. Chissà quanto c'è del giocoso Cage nel giocoso Kurtág dei *Tre pezzi* op. 14e: piccoli melismi, contrasti di staccati e legati, studi di suoni sospesi che ricordano campane, tutto spesso pianissimo, con disincanto. No, non solo Cage: le altre creature di pietra sorridono sornione.

19/05

Teatro Farnese, ore 20:30

## Ensemble Prometeo

**Giulio Francesconi**, *flauto*

**Michele Marelli**, *clarinetto*

**Grazia Raimondi**, *violino*

**Carlotta Libonati**, *viola*

**Michele Marco Rossi**, *violoncello*

**Ciro Longobardi**, *pianoforte*

**Simone Beneventi**, *percussioni*

**Marco Angius**, *direttore*

**Pierre Boulez** (1925-2016)

**Dérive 1** (1984), 7'

per flauto, clarinetto, violino, violoncello, pianoforte e vibrafono

**John Cage** (1912-1992)

**Seven** (1988), 17'

per flauto, clarinetto, violino, viola, violoncello, pianoforte, percussioni

**Morton Feldman** (1926-1987)

**The Viola in My Life 1** (1970), 12'

per flauto, violino, viola, violoncello, pianoforte, percussioni

**Elliott Carter** (1908-2012)

**Triple Duo** (1982-1983), 20'

per flauto, clarinetto, violino, violoncello, pianoforte e percussioni

Sembra una provocazione: suoni isolati, che emergono e spariscono nel nulla, vagano nell'aria, ipnotizzano chi li ascolta, e chi li ascolta male, cioè non li ascolta, finisce per ribellarsi, o alla peggio per addormentarsi. Anche se sfida la caricatura dell'arte contemporanea, no, quella di Morton Feldman non è una provocazione, ma un'esortazione ad assottigliare l'ascolto. Cambiare la propria disposizione mentale in un mondo che sta cambiando. All'inizio degli anni Settanta però Feldman ha fatto una cosa che sembrava contraddire uno dei suoi principii assoluti, quello di non legare i suoni in un discorso. Ha, improvvisamente, inserito alcune figurine melodiche – melodiche è un termine generoso ma il significato è quello – nel suo mondo di suoni statici. Smetterà da lì a poco e poi ricomincerà a fine decennio, quando dirà: «Le mie prime partiture erano come una stanza bianca vuota. Adesso ho aggiunto qualche pezzo d'arredamento». I pezzi di arredamento sono, in *The Viola in My Life 1*, come le fotografie nei dipinti di Rauschenberg: collage, patchwork, pensieri frammentati. Il pezzo è diviso in tre parti. In una nebbia sonora, la stanza vuota bianca, sono inseriti blocchi ritmico-melodici definiti, graficamente come entro quadrangoli. La sensazione è diafana. Anche questo è un modo di assottigliare l'ascolto.

*The Viola in My Life 1* è a suo modo il preludio allo stile sintetico e smisurato degli anni Ottanta feldmaniani. In quel decennio molti fra i grandi compositori del secondo Novecento hanno vissuto respicenze, ripensamenti, contraddizioni, palinodie, metanoie. Boulez per esempio si era dato al ripensamento del proprio passato. *Dérive 1*, per Pierrot ensemble più un vibrafono, è derivato (appunto) da due sue composizioni, *Messagesquisse* del 1977 e *Répons* del 1981, ed è diviso di due parti. Nel complesso è la dimostrazione di come si possa rendere palpabile l'antinomia fra pulsazioni e linearità in una forma chiusa e circolare. In pratica, l'antico Boulez delle questioni ritmiche aggiornato a un ritorno di fiducia verso l'armonia. Con tante scuse al povero Schönberg troppo rapidamente rottamato.

Nessuna respicenza invece oltreoceano. O meglio. Nei cosiddetti "Number pieces" di John Cage c'è sempre un elemento aleatorio: qui è la durata della battuta, il cui inizio e fine sono stabiliti entro un intervallo di secondi, ovviamente da determinarsi a piacere dell'esecutore. In *Seven* questi intervalli sono venti. I suoni sono lunghi, incantati. A Cage piaceva molto questo sistema, che stimolava la sua inventiva. A settantasei anni era come tornare giovani, al Cage della musica semplice, concentrata e spaziosa.

Al contrario, Elliott Carter ha sempre amato gli opposti, ha sempre adorato farli entrare in conflitto, si è sempre beato delle complessità che ne derivano eppure è sempre riuscito ad essere comprensibile e affabile anche quando, come in *Triple Duo*, manca qualsiasi afflato lirico. Gli strumenti sono divisi in coppie, ognuna con un proprio pacchetto di situazioni musicali e idee, ognuna con caratteri evidenti. Accadono contrasti fra di loro, i ritmi sono diversi, l'insieme appare sgangherato come una jazz band, eppure quando gli elementi si scontrano e si sovrappongono sembra crearsi un'amplificazione più che una frattura. Effetti continui di percussioni, graffi, echi, arresti, dilatazioni. Solo in un punto il violino enuncia una melodia: gli altri la riprendono, la fanno propria, la adattano al proprio mondo. Facile vedere in queste dinamiche un'allegoria dell'alienazione: non solo per questo si capisce perché dopo la prima esecuzione Minna Lederman, critica della rivista *Modern music*, esclamò: «Nessuno mi aveva avvertito che avrei sentito un capolavoro».

20/05

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

# Leo Gevisser

*Vincitore del secondo premio  
al XVI Concours international de piano d'Orléans*



*Pianoforte*

**John Cage** (1912-1992)

**Music for Piano No. 3** (1953), 2'

**Morton Feldman** (1926-1987)

**Two Intermissions** (1950), 4'

**Elliott Carter** (1908-2012)

**Intermittences** (2005), 7'

**Morton Feldman**

**Piano Piece 1956 A** (1956), 3'

**Piano Piece 1956 B** (1956), 3'

**Elliott Carter**

**Tri-Tribute** (2007-2008), 8'

- Sistribute
- Matribute
- Fratribute

**Morton Feldman**

**Palais de Mari** (1986), 25'

**Linda Catlin Smith** (1957)

**Unbroken (for Howard Skempton)** (2017), 5'

*\*Prima esecuzione italiana*

Si può dire che la musica americana contemporanea sia un modo di vedere la realtà che rilutta ad accettare una posizione a priori verso il mondo. La punta estrema infatti è Cage e il suo rifiuto di dominare la realtà. A dire il vero c'era una cultura europea così, ed era quella illuminista, che rifiutava qualsiasi valore tramandato dalla tradizione fuorché quello autonomo della critica ai principi generali. La differenza sta nel fatto che la cultura americana ha sostituito quello spirito critico con un dinamismo continuo, centrifugo, morale, pratico.

Questo per dire quanto sia stato logico che, mentre a inizio degli anni Cinquanta del '900 la cultura europea provava a reagire a un passato inattuale sottoponendolo a un filtro spietato, negli Stati Uniti venivano fuori Cage e Feldman che di quella reazione fatta di strutture razionali e preordinate non poteva nemmeno sentir parlare. Può essere che si tratti di quell'«egemonia del comportamento» prevalente su qualsiasi patto sociale di cui parlava Tocqueville. Fatto è che questo programma conferma questo profilo cogliendo alcuni flash di musica dagli anni Cinquanta a oggi, cioè partendo proprio dalla manifestazione più smaccata di quel rifiuto del prestabilito.

È l'entusiasmo di Cage sentendo Feldman rispondere «Non lo so» circa il modo con cui aveva composto un certo pezzo. Siamo nel 1950. L'anno delle *Two Intermissions*, cioè dell'inizio della ricerca di Feldman sulla successione sonora senza discorsività, sul suono come monade, come oggetto nello spazio. Quel percorso non lo abbandonerà mai, si rafforza come nei due *Piano Pieces* del 1956 in un'articolazione minima ai limiti del silenzio, e trent'anni dopo culmina nel suo ultimo pezzo per piano, arricchito di raffinatezze: *Palais de Mari*, il titolo è riferito ai ruderi della città sumera, è fatto di note o gruppi di note e di due patterns, di due moduli ritmo-melodici di quattro suoni, sempre isolati e risonanti nel nulla, riproposti secondo sequenze assolutamente arbitrarie. Non ci sono connessioni, non c'è logica, ma a un ascolto attento ci sono persino colori ed espressioni.

Abbiamo detto sequenze arbitrarie, non casuali. Quello della casualità era John Cage, che all'epoca delle *Intermissions* e dei *Piano Pieces* di Feldman scriveva i pezzi con I Ching, vedi la *Music for Piano n. 3* (non a caso dedicata a Feldman) che degli ottantacinque pezzi che costituiscono la raccolta *Music for Piano* è il primo dei rimanenti ottantadue a essere scritto sulla base di estrazioni casuali degli esagrammi del testo cinese, lasciando durate e dinamiche alla discrezione dell'interprete.

Per certi versi la musica americana si può anche dire musica del silenzio, perché nessuna ha meglio esplorato la natura dei silenzi in musica. I silenzi di Feldman sono della stessa sostanza del suono, da lì il suono nasce, finisce e mai si definisce; i silenzi di Cage sono inesistenza di una realtà priva di suoni; i silenzi di Carter sono silenzi razionali. *Intermittences* – il titolo è preso da Proust – è uno studio di discontinuità che generano silenzi, ma silenzi che contengono tracce di suoni precedenti emessi con varie tecniche, dalla percussione secca alla risonanza. Le *Intermittences* erano state concepite insieme a un pacchetto di altri pezzi per pianoforte fra cui *Tri-Tribute*, scritti in dono al direttore d'orchestra James Levine per la sorella e la madre (*Fratribe* invece è dono per Tom Levine da dedicare al fratello James); e in quanto tali da concepire prima di tutto come ritratti che come ricerca musicale. Dieci anni dopo, appena dieci anni dopo, una musicista come la canadese Linda Catlin Smith, non estranea alla lezione di Feldman, scrive anche lei musica di silenzi e di suoni isolati. Accordi che si ripetono e mutano con lentezza, come un'enorme frase che si posa sull'acqua anziché gonfiarsi nell'aria, non esplose ma si ravvolge introversa, quasi ragnatele, suoni che sembrano fatti di niente.

21/05

Casa del Suono, ore 20:30

# Grazia Raimondi

*Violino*

**Nicola Matteis** (1645-1700)

da **Ayrs for the Violin** (Book I e II) (1676), 5'

- Preludio

- Passaggio rotto - Andamento veloce

**Gabriele Mangano** (1995)

**Scisma** (2024), 5'

**Georg Philipp Telemann** (1681-1767)

da **12 Fantasie per violino solo** (1735), 6'

9. Fantasia in si minore TWV 40:22

- Siciliana

- Vivace

- Allegro

**Martino Traversa** (1960)

**Red** (2012), 10'

**Elliott Carter** (1908-2012)

**Rhapsodic Musings** (2001), 5'

**Luciano Berio** (1925-2003)

**Sequenza VIII** (1976), 15'

Facciamo due conti: il violino assume l'aspetto moderno intorno al XVI secolo; tuttavia la sua struttura deriva da strumenti come la viella, e si va indietro di un altro mezzo millennio almeno se non di più; per cui il violino si porta addosso dieci secoli di tecnica, che vuol dire un'evoluzione lenta, se si pensa che il virtuosismo violinistico è un'idea all'incirca di fine Seicento e viene portato ai massimi risultati nella prima metà dell'Ottocento.

Fra i primi virtuosi c'era senz'altro Nicola Matteis, un violinista napoletano andato a cercare fortuna a Londra all'inizio degli anni Settanta del Seicento, e l'ha anche trovata: alto, grosso, con due braccia lunghissime, suonava il violino tenendolo più basso di quanto si fa oggi e pretendendo il silenzio mentre si esibiva, cosa all'epoca irrituale e perciò fonte di irritazione per il pubblico. Fu il primo a tenere l'archetto con il pollice sul legno. La sua raccolta di suite *Ayrs for the Violin* è un panorama di tecniche e modi di scrittura violinistica, anche se qui non è nel tenero *Preludio* della prima Suite che vanno cercate ma nel *Passaggio rotto* di quella in la minore del secondo libro, dove arpeggi, accordi spezzati, passaggi veloci e frammentati sfruttano l'intera estensione dello strumento.

Questo gusto per l'enciclopedia tecnica tende ad ampliarsi nel tempo, come dimostrano le *Partite* di Bach e come dimostra Telemann nelle *Fantasie* del 1735: anche qui, nella nona, la dolcezza della Siciliana è compensata nel secondo movimento da salti ampi in tempo vivace e, come in Matteis, da melodia spezzata nel finale.

E si amplia ancora, ma in sintesi storica, dalla metà del Novecento. Sintesi storica non significa un giro turistico nel passato, significa capire le ragioni di certe cose del passato e verificare se siano valide nel presente. Lo si può fare aggiornando un gesto antico, come accade in *Scisma* di Gabriele Mangano, vincitore nel 2024 di un concorso su tema barocco per studenti di Composizione del Conservatorio di Perugia, dove un lavoro non dissimile dal *Passaggio rotto* di Matteis è esteso alle tecniche acquisite nei due secoli successivi, in un continuo, scismatico appunto, dialogo fra i registri estremi. Oppure come ha fatto Berio nel vertice della sintesi storica del violinismo, *Sequenza VIII*: diverse tecniche storiche dello strumento esposte in variazioni libere che suonano in modo continuativo come versioni dello stesso quadro, senza cadere nel virtuosismo meccanico e perciò abbandonandosi a un'espressione intima con un effetto non diverso da quello delle vecchie Partite di Bach.

Ora, è un fatto che ci sia un pezzo, la Ciaccona della seconda *Partita* di Bach, che ha esercitato una gran suggestione sui compositori, per l'ordine e l'equilibrio in cui sono organizzate tecnica, espressività e forma. Non è perciò da sottovalutare che un gesto tipico di quella Ciaccona, l'acciaccatura, sia ripreso sia da Berio nella *Sequenza*, sia da Carter in *Rhapsodic Musing*, sia da Traversa in *Red* (che a sua volta lo ha preso dal Boulez di *Anthèmes*). In Berio l'acciaccatura (*la, si*) si espande prima in suoni cromatici, poi in arpeggi e quartine, fino a creare campi armonici. In Carter i suoni *re* e *mi* (le cui iniziali, in notazione italiana, sono le stesse del titolo e del dedicatario, Robert Mann, violinista del Juilliard Quartet), danno la stura non a un'indagine tecnico-storico, ma a un ritratto del temperamento di Mann. In *Red* di Traversa l'acciaccatura introduce un suono lungo sviluppandosi in pannelli attraversati da un sistema di variazione continua che richiama lo spirito della *Sequenza* di Berio (oltre che Brahms), e concentrandosi sul campo armonico del *la*. E così aspirando al calore del violinismo antico, alla bellezza del registro centrale, alla tecnica pura ed estrema dell'interprete per cui fu scritto – Hae-Sun Kang – e all'esplorazione dei nessi logici della scrittura tradizionali, *Red* si sistema dove più ambisce, cioè a metà esatta fra Berio e Boulez.

22/05

Casa del Suono, ore 18:00

# Concerto di musica acusmatica

*Live electronics a cura di nCRAM*

**Marco Matteo Markidis**, regia del suono

**Bernard Parmegiani** (1927-2013)

**De Natura Sonorum (Deuxième série)** (1975), 25'

7. Incidences / Battements

8. Natures Éphémères

9. Matières Induites

10. Ondes Croisées

11. Pleins Et Déliés

12. Points Contre Champs

per nastro magnetico

**Marco Matteo Markidis** (1988)

**Campi Instabili** (2023), 10'

per interprete elettronico, S.T.One, ambiente e computer

**Agostino Di Scipio** (1962)

**Craquelure (2 pezzi silenziosi, a Giuliano)** (2002), 10'

per suoni sintetici ed elettronica dal vivo

Che cos'è un concerto di musica acusmatica nel 2026? È la domanda che si è fatto anche Marco Matteo Markidis nell'assemblaggio di questo programma che mette in fila tre proposte musicali tutte per elettronica sola, con regia del suono e con parte del materiale sonoro fissata su supporto. Ognuna però declina questi aspetti a proprio modo, in base a quanto è necessario specialmente in sede di preparazione e nel rapporto con l'elemento acusmatico, con la diffusione sonora: *De natura sonorum* è puramente acusmatico, con *Campi Instabili* l'ascoltatore vede la fonte di diffusione sonora (è illuminata), in *Craquelure* l'ascoltatore vede la fonte di diffusione sonora e i microfoni.

Dopo aver lavorato da impiegato alla Radiodiffusion-Télévision Française e collaborato con il Groupe de Recherches Musicales fondato da Pierre Schaeffer, Bernard Parmegiani ha vissuto il passaggio dall'esplorazione "concreta" (suoni o rumori elaborati elettronicamente) alla produzione di suoni elettronici e delle loro strutture formali. Ecco, *De natura sonorum* fotografa esemplarmente quel passaggio: quarantasette minuti in tredici sezioni spartite in due serie, la prima delle quali lavora su suoni strumentali acustici elaborati elettronicamente, la seconda su suoni prodotti elettronicamente. In *Incidences / Battements* si riprendono relazioni fra suoni concreti ed elettronici, in *Natures éphémères* i suoni sono determinati più dalle loro traiettorie interne che dalla loro consistenza, *Matières induites* sembra trasformare i suoni come per induzione, in *Ondes croisées* pizzicati interferiscono con suoni assimilabili a gocce, *Pleins et Délisés* si può intendere come una ricerca sulle energie smorzate di corpi in movimento, *Points contre champs* è opposizione di elementi lineari e puntuali. In pratica si tratta di studi sui comportamenti sonori in evoluzione: sonorità percussive e stereo frontale per mimare la presenza di un palcoscenico.

*Campi Instabili* di Markidis lavora invece sulla correlazione produttiva fra elaborazioni intuitive e formalizzazioni della materia sonora. L'operazione utilizza un sistema di altoparlanti in configurazione tetraedica come strumento musicale, non solo come diffusore, grazie all'implementazione di un granulatore: dato che in alcuni frangenti le proprietà acustiche dell'ambiente si impongono sull'emissione del sistema, in pratica il brano suona diversamente in relazione al punto di ascolto. Si è reso necessario dunque catturare su partitura le variazioni e i metodi di accordatura. Ne risulta un brano che rifiuta l'immersione dell'ascoltatore nello spazio sonoro, con conseguenti posizioni privilegiate di ascolto, per preferire una più tradizionale emissione dell'elettronica da camera, in cui ogni posizione d'ascolto risulta inevitabilmente diversa dall'altra, e si creano così diverse esperienze uditive, con tutto quel che di simbolico e di etico se ne possa trarre.

Infine, *Craquelure*: nei primi cinque minuti di questo brano del napoletano Agostino di Scipio i suoni elettronici sono su supporto, e in séguito vengono rielaborati in tempo reale, in questo caso con un sistema di diffusione ottonico in relazione all'ambiente.

A un brano schiettamente acusmatico, anzi un capolavoro del suo genere, si oppongono due brani che non solo si presentano in stato anti-acusmatico, poiché rivelano la fonte sonora, ma richiedono la partecipazione dell'ambiente. In ogni caso, tre esplorazioni del tempo elettronico. È questa una possibile, non certo l'unica, risposta alla domanda iniziale?

23/05

Teatro Farnese, ore 20:30

# Ensemble Musikfabrik

**Peter Veale**, *oboe*

**Michele Marelli**, *clarinetto*

**Hannah Weirich**, *violino*

**Sara Cubarsi**, *violino*

**Axel Porath**, *viola*

**Dirk Wietheger**, *violoncello*

**Earle Brown** (1926-2002)

**String Quartet** (1965), 12'

**Violeta Dinescu** (1953)

**Cime lointaine** (1990), 5'

per oboe solo

**Malika Kishino** (1971)

**Nox (Gold and Silver) II** (2023)

per oboe, clarinetto e quartetto d'archi, 11'

*\*Prima esecuzione italiana*

*Intervallo*

**Morton Feldman** (1926-1987)

**Clarinet and String Quartet** (1983) 45'

*Ensemble Musikfabrik è sostenuto dallo Stato Renania Settentrionale-Vestfalia e dalla città di Colonia.*

Ministerium für  
Kultur und Wissenschaft  
des Landes Nordrhein-Westfalen



Fra i compositori che cercano riferimenti e commistioni fra musica e arti figurative, una vera legione, casi come quello di Morton Feldman e di Earle Brown sono un buon esempio di approcci diversissimi. Nell'arte di Rothko o di Guston ad attrarre Feldman era la profondità del pensiero, la visione della realtà. Per Brown l'arte figurativa suggeriva modi di essere: i *mobiles* del suo amico Alexander Calder gli offrivano idee sulla pluralità dell'interpretazione, in pratica sul concetto di "opera aperta". Nel primo caso abbiamo una corrispondenza di pensiero critico, nel secondo modelli di comportamento.

Se si ascolta il *Clarinet and String Quartet* di Feldman non ci si trova davanti a suoni isolati che nascono e si estinguono nei silenzi, come in *Triadic memories* per esempio, ma a mondo sonoro continuativo. All'inizio gli archi acuti creano un tappeto di blanda tensione, intorno ai quali clarinetto e violoncello emettono vibrazioni elettriche. Non c'è il gusto per il suono come organismo nello spazio, magari facendocene ipnotizzare, ma ripetizione di schemi, diversissimi per particolari, come quelli che Feldman ritrovava nei tappeti persiani. Feldman ha usato un'immagine efficace: «ciò che intende Mondrian quando dice di voler dipingere non il bouquet ma un fiore alla volta». Non la logica dell'insieme, ma un pezzo per volta, che ha una sua unicità, non si gira indietro per guardare il resto, e differisce dagli altri per minimi particolari, che rivelano la loro umanità. Il suono è molto idiomático, ha una propria tessitura fatta dai singoli motivi di poche note, solo apparentemente simmetrici eppure minimamente differenti. Il risultato è un brano di grande intimità, di grande trasparenza, di sottile fascinazione.

Nel *Quartetto d'archi* di Brown invece la forma complessiva è stabilita a priori (al contrario di Feldman) e all'interno – grazie alla notazione grafica e ai margini interpretativi che ne derivano – si muovono situazioni instabili, improvvisative, tipiche dell'opera aperta. Il parallelo con i *mobiles* di Calder è evidente, solo che le variazioni dei *mobiles* avvengono all'interno di uno spazio stabilito, quello della scultura, le instabilità musicali in relazioni a punti fermi nel tempo. Se si vogliono percepire queste instabilità occorre razionalizzare il processo, e per percepire le instabilità occorre un elemento di riferimento, che a questo punto non può che essere la forma complessiva del brano. Per questo motivo con Brown non ci facciamo ipnotizzare dai suoni, ma ci arriva la loro relativissima natura empirica.

Dagli anni Novanta, alle spalle lo strutturalismo, molta musica si è rivolta all'immagine come parallelo simbolico estrinseco. Dal momento che l'emozione è legata al movimento, la musica tende per sua natura a tradurre in forme gestuali le situazioni psichiche. L'oboe solo di *Cime lointaine* di Violeta Dinescu suggerisce lo sforzo di una scalata verso una "vetta lontana", sempre più irraggiungibile, come in certi sogni claustrofobici. Non c'è però dramma, perché si insinua una dolce nostalgia. Il movimento è musicalmente evidente e da qui il sentimento: sta all'interprete bloccare lo spazio musicale e creare una situazione di immobilità, o di movimento senza fine. La sensazione è comunque assicurata da codici musicali comuni e acquisiti.

Il simbolismo di *Nox (Gold and Silver) II* di Malika Kishino (la prima versione era per due clarinetti e quartetto d'archi) è invece timbrico. L'oro e l'argento sono i metalli più preziosi, l'oro è simbolo buddhista dell'Essere supremo, insieme erano combinati per doni di matrimonio e anniversari. Qui in pochi suoni – l'ispirazione è a un haiku di Teitoku Matsunaga – i fiati ricreano i colori di oro e argento, il quartetto è la bellezza e l'impacabilità della natura (la neve). Entra in gioco la questione dei codici e persino dell'apertura dell'opera: se non sapessimo tutte queste cose su oro, argento, neve, matrimoni, come interpreteremmo questo pezzo?

## Eventi Collaterali

13/05 Casa della Musica, ore 10:00

**Presentazione del progetto *Darmstadt Sonicals Archive Project***  
*a cura di Yaron Deutsch*

17/05 Luogo da definire, ore 17:00

**Presentazione del volume *Fausto Romitelli. Professor Bad Trip***  
*a cura di Luigi Manfrin*

22/05 Casa del Suono, ore 17:00

**Presentazione del concerto di musica acusmatica**  
*a cura di Marco Matteo Markidis*

*Gli eventi collaterali sono a ingresso gratuito. È gradita la prenotazione ai contatti di Fondazione Prometeo (+39 3481410292 - [info@fondazioneprometeo.org](mailto:info@fondazioneprometeo.org))*



## Florent Boffard

Invitato in importanti festival (come ad esempio Salisburgo, Berlino, Bath, Aldeburgh, La Roque d'Anthéron), Florent Boffard si è esibito sotto la direzione di Pierre Boulez, Simon Rattle, Leon Fleisher, Péter Eötvös e molti altri, con l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestra Filarmonica di Friburgo, l'Orchestra NDR Elphilharmonie, la WDR Symphony Orchestra di Colonia e l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

Come solista con l'Ensemble intercontemporain dal 1988 al 1999, ha collaborato con importanti compositori contemporanei e ha eseguito in prima assoluta, opere di Boulez, Donatoni, Ligeti e altri. Nel 2010, ha presentato *Chopin, un'esperienza d'ascolto oggi* in diretta su Arte a La Folle Journée di Nantes. Desideroso di aiutare il pubblico a comprendere meglio il repertorio contemporaneo, ha anche diretto numerosi workshop e concerti, in particolare al Festival La Roque d'Anthéron. Nel 2019, Florent Boffard è stato ospite del MusikFest di Berlino e dell'Elbphilharmonie di Amburgo nell'ambito della serie *Portrait* dedicata al compositore George Benjamin.

Florent Boffard ha anche scritto il film *Schönberg, le malentendu*, che accompagna la sua registrazione delle opere per pianoforte di Schönberg pubblicata da Mirare nel 2013. Questa registrazione ha ricevuto cinque Diapason al momento della sua uscita ed è stata nominata "Editor's Choice" dalla rivista Gramophone. Nel settembre 2018, il suo album *Racines*, dedicato a Bartók, è stato pubblicato da Mirare; l'album è stato elogiato all'unanimità dalla stampa e ha ricevuto nuovamente il premio "Editor's Choice" di Gramophone.

Ha anche registrato con Pierre-Laurent Aimard (DG), Isabelle Faust (Harmonia Mundi) e recentemente ha eseguito in anteprima e registrato *Antiphonie* di Boulez in un album con opere di Beethoven, Berg e Boulez (Mirare).

Nel 2001, la Fondazione Forberg-Schneider (Monaco di Baviera) ha assegnato a Florent Boffard il Premio Belmont per il suo impegno a favore della musica contemporanea. È professore di pianoforte al Conservatorio di Parigi (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris), all'IESM di Aix-en-Provence e alla Scuola di Musica Reina Sofia di Madrid.

## Ciro Longobardi

Finalista e miglior pianista presso il Concorso Gaudeamus di Rotterdam nel 1994, Kranichsteiner Musikpreis nell'ambito dei Ferienkurse di Darmstadt nello stesso anno, ha suonato come solista e camerista per Milano Musica, Ravenna Festival, Aperto Reggio Emilia, Angelica Bologna, Rai Nuova Musica Torino, Ente Teatro San Carlo e Associazione Scarlatti Napoli, Accademia Chigiana Siena, Ente Teatro Massimo Palermo, INA GRM Paris, Saarländischer Rundfunk Saarbrücken, Philharmonie Essen, La Biennale di Venezia, Unerhörte Musik Berlin, Guggenheim Museum New York, Salzburg Festival.

Ha registrato per Stradivarius, Limenmusic, Mode Records, RAI Trade, Die Schachtel, Kairos, Brilliant e Piano Classics, EMA Vinci. Tra i premi ricevuti, un Coup de Coeur de Radio France un Premio Speciale della Critica e un Premio Nazionale del Disco per l'integrale delle opere pianistiche di Ivan Fedele (Limenmusic); un CD del mese e una candidatura al Premio Nazionale del Disco per *Electronic Music for Piano* (Stradivarius) di John Cage realizzata in duo con Agostino Di Scipio; il Premio Abbiati del Disco per *Catalogue d'Oiseaux* di Olivier Messiaen (Piano Classics).

La sua registrazione dei *Notturmi completi* di Salvatore Sciarrino, con *Gaspard de la Nuit* di Ravel (Stradivarius) è stata menzionata dalla prestigiosa rivista inglese Gramophone tra i tre dischi di riferimento per l'opera del grande compositore siciliano.

Nel triennio 2020-2022 ha presentato l'integrale della musica per pianoforte di Olivier Messiaen in cinque concerti per il Festival Aperto di Reggio Emilia. Il progetto Messiaen prosegue anche in versione discografica: nel gennaio 2026 la Brilliant Classics ha ripubblicato la registrazione integrale, precedentemente uscita in tre tappe tra il 2019 e il 2025, in un unico cofanetto di sette dischi.

Longobardi collabora da oltre dieci anni con l'Ensemble della Fondazione Prometeo di Parma ed è socio fondatore del collettivo Dissonanzen di Napoli.

## Garth Knox

Garth Knox (1956) è in prima linea nella scena musicale contemporanea in differenti ambiti, sia come compositore che come musicista. Attingendo alla sua vasta esperienza come violista del Quartetto Arditti (1990-1998) e dell'Ensemble intercontemporain (1983-1990), due tra i più conosciuti gruppi di musica contemporanea al mondo, e la sua stretta collaborazione con la maggior parte dei principali compositori di oggi, è diventato un compositore-performer unico di molti stili differenti, che spaziano dal minimalismo alle tecniche più avanzate e alle nuove tecnologie.

Più recentemente, grazie al suo interesse per la viola d'amore e la viella, il suo repertorio si è aperto alla musica del passato (medievale, barocca) che Knox riesce a riportare nel presente in modo convincente. Le sue radici irlandesi gli permettono di dialogare con la musica tradizionale senza complessi. Improvvisatore naturale e compositore intuitivo, la sua musica spesso contiene elementi di teatro strumentale innovativo.

I brani solisti e da ensemble di Garth Knox sono stati eseguiti in tutta Europa, negli USA e in Giappone. Ha ricevuto commissioni dal Kronos Quartet (USA), dal Festival d'Automne di Parigi, dal ProQuartet (Francia), dal Concorde Contemporary Music Ensemble (Irlanda), dall'Ensemble United Instruments of Lucilin (Lussemburgo), dal Tokyo International Viola Competition (Giappone), dal Camerata Variabile (Svizzera) e da Radio France.

## Furano Saxophone Quartet

Il Furano Saxophone Quartet nasce nel 2010 dall'esigenza di voler condividere un percorso musicale fatto di quotidianità e di ascolto reciproco, dove incontrarsi diviene un arricchimento per sé stessi e la condivisione una via per conoscere e superare insieme i propri limiti. I componenti si sono formati presso il conservatorio "U. Giordano" di Foggia con i maestri Leonardo Sbaffi e Daniele Berdini. Il quartetto si è esibito presso Festival d'arte Apuliae, Camerata Musicale Barese, Teatro Sala Umberto di Roma, Teatro Manzoni di Milano, Teatro Marrucino di Chieti, Roma festival Barocco, Conservatorio di Strasburgo e di Metz, Festival di Nuova Consonanza di Roma e Ritratti Festival di Monopoli, collaborando con musicisti quali S. Sciarrino, D. Bravi, I. Solano, S. Altoft, P. Marchettini, G. Moffa, G. De Gennaro e C. Delangle. Il repertorio del gruppo si muove su tre linee fondamentali. La letteratura classica, fondamentale per la creazione di un'estetica comune, il repertorio contemporaneo, che rappresenta il fulcro del lavoro del quartetto soprattutto con la commissione di nuove opere a giovani compositori e infine la creazione da parte degli stessi componenti del quartetto di brani inediti o di elaborazioni che rappresentano un laboratorio creativo dove sperimentare e ricercare nuove soluzioni sonore ed espressive. I componenti del Furano Saxophone Quartet sono inoltre organizzatori e promotori della Rassegna di Musica contemporanea Rumore Bianco che si svolge nella città di Foggia. Nel giugno del 2022 si è esibito nella Cattedrale di Santa Maria in Fiore di Firenze in collaborazione con il coro del Maggio Musicale Fiorentino per la prima esecuzione assoluta del brano *Al Sognatore di Cupole* di Salvatore Sciarrino. Nel 2023 il quartetto ha pubblicato un CD intitolato *Dialoghi* edito da EMA VINCI.

## Yaron Deutsch

Yaron Deutsch (Tel Aviv, 1978) è un chitarrista conosciuto soprattutto per il suo lavoro nell'ambito della musica contemporanea (classica). È fondatore e direttore artistico del Quartetto Nickel ed è ospite usuale dei migliori gruppi e orchestre d'Europa che si dedicano alla musica contemporanea. Suona frequentemente con l'acclamato Klangforum Wien e con il MusikFabrik Ensemble.

Come solista si è esibito con la Israel Philharmonic, la Los Angeles Philharmonic, la Luxemburg Philharmonic, la Luzerner Sinfonieorchester, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai (Torino), la SWR Symphonieorchester e la Vienna Radio Symphony Orchestra; ha suonato sotto la direzione di Sylvain Cambreling, Titus Engel, Peter Eötvös, Zubin Mehta, Emilio Pomarico, Peter Rundel, Ilan Volkov e molti altri.

Le registrazioni delle sue esecuzioni sono disponibili nei cataloghi di note etichette discografiche come Col Legno, Kairos, Neos, Sub Rosa e Wergo.

Oltre alla sua attività performativa, è docente presso la Basel Academy of Music (Hochschule für

Musik FHNW / Sonic Space Basel) e tutor di chitarra ai Darmstadt International Summer Courses. Cura, inoltre, l'International Festival For Contemporary Chamber Music a Tel Aviv - TZLIL Meudcan (in ebraico: "Tono Aggiornato").

### **Jérôme Comte**

Dopo brillanti studi tra Ginevra e Parigi con maestri come Thomas Friedli, Pascal Moragues e Michel Arrignon, Jérôme Comte si distingue in numerosi concorsi internazionali a Parigi, Praga e Monaco, diventando vincitore della Fondazione Meyer per lo sviluppo artistico, della Fondazione d'impresa del gruppo Banque Populaire e primo protetto nel 2003 della prestigiosa Académie Charles Cros. La stessa Accademia gli conferisce, nel 2017, il Grand Prix du Disque per il suo CD dedicato alle *Sonate* op. 120 di Johannes Brahms e ai *Quattro pezzi* op. 5 di Alban Berg, in collaborazione con il rinomato pianista Denis Pascal.

Da allora intraprende una brillante carriera da camerista a livello internazionale, collaborando con orchestre di fama mondiale come la London Symphony Orchestra, la Mahler Chamber Orchestra e l'Ensemble intercontemporain, di cui diventa membro all'età di 25 anni.

A 26 anni esegue *Eclipse* di Yan Maresz per clarinetto ed ensemble al Festival di Aix-en-Provence sotto la direzione di Pierre Boulez, con cui, nel 2009, ripete l'esperienza interpretando il *Concerto* di Elliott Carter durante un tour nelle principali sale europee, concerto che registra alcuni anni più tardi con Matthias Pintscher e l'Ensemble intercontemporain per Alpha Classics.

Nel 2010 gli viene affidata l'esecuzione del delicato *Dialogue de l'ombre double* di Pierre Boulez, in occasione di una retrospettiva dedicata al compositore all'Auditorium del Louvre, capolavoro che continua a eseguire regolarmente.

Tra i momenti salienti della sua carriera, figura la collaborazione con Matthias Pintscher nell'interpretazione del *Concerto per clarinetto* di Unsuk Chin al New World Center di Miami e all'Opera City Hall di Tokyo, così come l'esecuzione del suggestivo *Miracle de la rose* di Hans Werner Henze alla Cité de la Musique di Parigi.

Nel novembre 2017 Jérôme Comte crea *Nocturne 3* per clarinetto e orchestra del compositore coreano Jaehyuck Choi, in occasione della finale del celebre Concorso Internazionale di Composizione di Ginevra, contribuendo al trionfo dell'autore, vincitore del Primo Premio.

Nel 2018 Philippe Hurel gli affida la prima mondiale del suo concerto *Quelques traces dans l'air* per clarinetto e orchestra, eseguito al Stadtstheater di Cottbus in Germania.

Jérôme Comte insegna al CNSM di Parigi ed è regolarmente invitato in tutto il mondo per masterclass rivolte a giovani clarinettisti; le più recenti si sono svolte a Taipei (Taiwan), Tokyo (Giappone), Città del Messico (Messico), San José (Costa Rica) e Porto (Portogallo).

### **Malena Fouillou**

Dopo aver intrapreso studi superiori incentrati sull'acustica, Malena entra nel 2022 all'IRCAM, dove consegue l'anno successivo il master ATIAM (Acustica, Trattamento del Segnale, Informatica). La sua pratica musicale si concentra oggi sulle problematiche di conservazione e trasmissione nel tempo delle opere che integrano dispositivi elettronici, affiancando a ciò un'attività interpretativa nel repertorio misto all'interno dell'ensemble NEXT del Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi. Parallelamente, svolge un dottorato di ricerca presso l'Università Paris 8, sotto la direzione di Alain Bonardi, nell'ambito del progetto G3S, dedicato alle descrizioni quantitative e qualitative della spazialità del suono. Nel 2026 registra il suo primo disco.

### **Karen Nonomura**

Originario di Kochi (Giappone), Karen Nonomura inizia lo studio del violino per poi dedicarsi successivamente al pianoforte. Viene invitato da Haik Kazazyan a partecipare a masterclass presso il Conservatorio Čajkovskij di Mosca. Prosegue la sua formazione alla Schola Cantorum di Parigi e, nel 2019, entra al Conservatorio Nazionale Superiore di Musica e di Danza di Parigi, dove studia con Olivier Charlier e Mi-Sa Yang.

Vincitore del Primo Premio al Flame Competition nel 2021, è inoltre finalista al Concorso

internazionale Leonid Kogan nel 2022. Parallelamente alla sua attività solistica, si dedica intensamente alla musica da camera come violinista del Naka Quartet, ensemble premiato a Supernova in Belgio, e partecipa in particolare al Klara Festival. Attualmente prosegue il suo percorso con un terzo ciclo superiore presso il Conservatorio di Parigi.

### **Nadine Oussaad**

Nadine Oussaad è una violista franco-algerina che inizia lo studio del violino all'età di sei anni presso il Conservatorio di Reims. Dopo aver conseguito i Diplomi di Studi Musicali, si orienta verso la viola, strumento al quale decide di dedicarsi, ottenendo nel 2018 i diplomi e il Prix de perfectionnement. Parallelamente prosegue gli studi di violino e consegue una laurea in musicologia all'Università di Reims.

Nel 2017 è ammessa all'Orchestre Français des Jeunes e all'Orchestre-Atelier Ostinato. Nel 2018 entra al Conservatorio Nazionale Superiore di Musica e Danza di Lione, dove studia con Christophe Desjardins, Laurent Verney, Pascal Robault e Fabrice Lamarre, ottenendo il DNSPM nel 2021 e il Diplôme d'État nel 2022, seguiti da un Master di interpretazione conseguito con il massimo dei voti nel 2023.

Nel 2023 vince il Primo Premio ex aequo al Concorso Internazionale di interpretazione della musica contemporanea del Reate Festival con la *Sequenza VI* di Luciano Berio, ed è invitata a esibirsi in recital solistico a Roma nel 2024.

Attualmente prosegue la sua formazione presso il Conservatorio Nazionale Superiore di Musica e Danza di Parigi, dove è ammessa all'Artist Diploma in Interpretazione e Creazione ed è membro dell'Ensemble NEXT. Parallelamente, approfondisce il repertorio contemporaneo e lo studio delle musiche arabe e orientali.

### **Pietro Ceresini**

Pietro Ceresini inizia lo studio del pianoforte all'età di sei anni, dopo il diploma con il M° Roberto Cappello si perfeziona a Roma con Sergio Perticaroli, Paolo Bordoni, Filippo Gamba e successivamente in Germania con Konstanze Eickhorst e Cristoph Sishka.

Vincitore di concorsi nazionali ed internazionali si è esibito presso istituzioni prestigiose in Italia e all'estero (Heidelberger Klavierwoche, Il Settembre dell'Accademia, Festival Pontino, Misano Piano Festival, Spoleto Piano Festival, Neckar Musikfestival, Auditorium Conciliazione, Teatro Farnese, Mendelssohn-Institut Berlin, Istituto Italiano di Cultura a Strasburgo). Nel 2020 esegue una registrazione dell'opera di Godowsky sugli studi di F. Chopin, che verrà successivamente premiata dalla Fondazione Klangspektrum Baden-Württemberg. Nel 2022 inaugura a Milano la stagione concertistica dell'orchestra UniMi con il concerto n. 488 di W.A. Mozart sotto la guida del M° Sebastiano Rolli. La recente partecipazione al Miaotu Music Festival in Cina, che lo vede protagonista in chiave solistica e da camera, riscuote un grande successo dalla critica. Frequenti le collaborazioni cameristiche con Mario Caroli al flauto. Ha effettuato registrazioni radiofoniche in diversi paesi e attualmente insegna pianoforte al Tiroler Landeskonservatorium a Innsbruck e alla Hochschule für Musik di Freiburg.

### **Thierry Miroglio**

Thierry Miroglio conduce da molti anni una brillante carriera da percussionista solista ed è stato invitato a tenere recital e concerti in più di quaranta paesi, in sedi prestigiose e festival dalla Filarmonica di Berlino a Tokyo e Vienna, da New York, São Paulo a Beijing e La Biennale di Venezia. È uno dei pochi percussionisti nel mondo ad avere una tale attività solista, con un repertorio di oltre quattrocento pezzi (solistici e concertistici). Collabora con studi di ricerca elettroacustica (IRCAM, GRM, Beijing, KEAMS- Seoul, Shanghai, Boston) e crea spettacoli in grado di combinare diverse discipline artistiche come le arti visive e digitali, la danza (Gallotta, Trisha Brown) e il teatro. È apparso in numerose trasmissioni radiofoniche e televisive internazionali, registrando più di venti album come solista per etichette internazionali (Naxos Records, The World of Percussion, Stradivarius, Radio France, GRM con brani scritti per lui dalla nota compositrice

Saariaho). Ha collaborato con molti compositori quali Cage, Berio, Saariaho, Dufourt, Donatoni, Denisov, Risset, Grisey, Romitelli, Jongwoo Yim, Stroppa, Unsuk Chin, Sebastiani, Mochizuki, Fedele, Battier, Cadiz, Morciano, Chagas, Fernandez, Talia Amar, Jolas, Manoury e molti altri. Ha anche eseguito prime assolute di concerti con Orchestre internazionali come l'Orchestra dello Stato di São Paolo, la Comunidad di Madrid, l'Orchestra Sinfonica Brasiliana negli Encuentros di Buenos Aires, l'Orchestra del Lazio, l'Orchestra Nacional Paraiba, l'Ensemble 2e2m, l'Orchestra del Trentino, i Solisti di Monte Carlo, l'Orchestra Nazionale Goiás, la Macau String Orchestra, l'Ensemble Orchestral Contemporain, la Taiwan Philharmonic, l'Orchestra del Cile, la Hong Kong City Chamber. Maestro del Conservatorio "D. Milhaud di Parigi", tiene masterclass conferenze e seminari sulla percussione contemporanea in Europa, Asia, Usa, Sud America.

### **Francesco Prode**

Una grande passione per il contemporaneo, tenuta a battesimo nel 2005 da Karlheinz Stockhausen a Kuerten. Musicista rivelazione de La Biennale Musica di Venezia 2014, offre una interpretazione del tutto personale con ... *sofferte onde serene* ... di Luigi Nono. Per questo, Francesco Prode è stato definito dalla critica nazionale e internazionale "simbolo della nuova musica". Nel 2014 Prode è il pianista ufficiale del New York City Electronic Music Festival. Grazie alla sua straordinaria capacità di essere profondamente dentro codici culturali e interpretativi differenti, riesce a cogliere l'essenza musicale dei compositori di tutto il mondo: dalla Corea del Sud, alla Cina, alla Francia, agli Stati Uniti. In Italia e in Europa, le affinità elettive di Prode lo conducono a dialogare e lavorare attivamente con compositori del calibro di Ivan Fedele, Denis Smalley, Marco Stroppa, Mark Andre, Alessandro Solbiati, Martino Traversa, Riccardo Panfili, Colombo Taccani, Vittorio Montalti, Lasse Thoresen, Philip Glass. Le sue interpretazioni sono state trasmesse da radio storiche nella diffusione della musica contemporanea come WDR 3, Radio 3 Suite, Radio Vaticana, Radio CEMAT. Numerose le sue prime esecuzioni, tra cui la prima mondiale di *2x5* e *City Life* di Steve Reich nella Sala Sinopoli del Parco della Musica di Roma. Recentemente le energie di Prode hanno messo a nudo la contemporaneità della *Grande Sonata* op. 11 di Robert Schumann. Proprio per questo Radio Vaticana gli ha dedicato due puntate nella trasmissione Diapason andata in onda a livello mondiale insieme all'esecuzione di *Controra* di Giorgio Colombo Taccani, scritta appositamente per lui, e *Resistere*<sup>3</sup> di Marcello Filotei. Nel 2016 il suo Progetto *Miroirs* ha avuto il suo debutto al Teatro dell'Opera di Roma replicando al Festival Traiettorie di Parma e in altre città fino al 2018. Nel 2016 ha suonato al Teatro La Fenice di Venezia. Nel 2020 Prode viene invitato da La Biennale di Venezia per il concerto evento dedicato alla figura Luigi Nono. Nel 2021 è stato invitato dalla Fondazione Luigi Nono per un concerto dedicato a Bruno Maderna e Luigi Nono. Prode è attualmente docente al Conservatorio Santa Cecilia di Roma per il Master di II livello in Interpretazione della musica contemporanea. Recentemente ha suonato al Parlamento Europeo di Bruxelles per l'anniversario della *Nona Sinfonia* di Beethoven eseguendo la *Sonata* op. 106 di Beethoven in un progetto con Luigi Ceccarelli, compositore elettronico che composto dei brani inseriti durante l'esecuzione per dare una prospettiva di ascolto nuova e sicuramente anticonvenzionale.

### **Accroche Note**

Ensemble di solisti formato da Françoise Kubler (soprano) e Armand Angster (clarinetista), Accroche Note esplora in modo multiforme il repertorio della musica di ieri e d'oggi. A seconda del programma da eseguire, cambia di volta in volta il numero e il ruolo dei musicisti coinvolti: la flessibilità della formazione – dal solo all'ensemble da camera – consente al duo di apprezzare, in progetti differenti, il repertorio storico, le pagine strumentali e vocali del XX secolo e di oggi, fino all'improvvisazione musicale. Da diversi anni Accroche Note privilegia l'esecuzione di brani commissionati, lavorando in stretta collaborazione con i compositori, tra le creazioni più recenti figurano in particolare opere di Georges Aperghis, Ivan Fedele, Zeynep Gedizlioğlu, Zad Moutaka, Nina Šenk, Claudio Ambrosini, Sanae Ishida e Martin Matalon.

L'Ensemble è regolarmente invitato in numerose stagioni musicali francesi e a grandi eventi internazionali dedicati alla musica contemporanea come, ad esempio, il Festival Musica a

Strasburgo, il Festival Présences Radio France, il Festival Aspect des Musique d'Aujourd'hui di Caen, La Biennale Musica di Venezia, il Kara Karaev Festival a Baku e molti altri.

La discografia comprende molti ritratti monografici. L'Ensemble ha inoltre pubblicato un doppio CD dedicato ai trent'anni di prime esecuzioni realizzate all'interno del Festival Musica di Strasburgo, così come un disco di clarinetto solo di Armand Angster, *Solo clarinet* (opere di Bertrand, Ferneyhough, Posadas, Fedele, Lachenmann, Robin). Il duo soprano-clarinetto formato da Françoise Kubler e Armand Angster, accompagnato dall'elettronica, è protagonista del CD *En Echo* (opere di Donatoni, Naon, Mantovani, Manoury) pubblicato a settembre 2018. Nel febbraio 2020 è uscito un disco monografico sulle opere di Pascal Dusapin scritte per l'Ensemble. Più di recente, nel 2022, Accroche Note ha pubblicato il disco *KI4ng, live a Venezia*, così come *Solo Voice +* dedicato al soprano e fondatrice dell'ensemble, Françoise Kubler (opere di De Pablo, Donatoni, Dusapin, Rihm, Leroux, Mâche, Seo, Bedrossian).

### **Duo Alberto Miodini - Ivan Rabaglia**

Ivan Rabaglia (violino) e Alberto Miodini (pianoforte) suonano insieme e si dedicano alla musica da camera sin dal 1987. Vincitori nel 1990 del Concorso per Duo "Ugo Conta" di Mantova, con il violoncellista Enrico Bronzi fondano nello stesso anno il Trio di Parma, studiando con il Trio di Trieste e Maureen Jones. Successivamente si affermano ai Concorsi Internazionali di Musica da Camera "Vittorio Gui" di Firenze, Melbourne, ARD di Monaco e Lione. Nel 1994 l'Associazione Nazionale della Critica Musicale assegna al Trio di Parma il Premio Abbiati per il miglior complesso cameristico. In duo e in trio suonano per le più importanti istituzioni italiane (Accademia di Santa Cecilia di Roma, Società del Quartetto di Milano, Amici della Musica di Firenze, Settembre Musica e Unione Musicale di Torino, Gran Teatro La Fenice di Venezia) e nelle più importanti sale all'estero (Filarmonica di Berlino, Konzerthaus di Vienna, Wigmore Hall di Londra, Musikhalle di Amburgo, Filarmonica di San Pietroburgo, Carnegie Hall e Lincoln Center di New York, Teatro Colon di Buenos Aires).

Hanno inciso l'integrale dei Trii di Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Dvořák, Šostakovič, nonché CD monografici dedicati a Liszt, Ravel e Pizzetti.

Tengono corsi strumentali e di musica da camera presso l'Accademia di Musica di Pinerolo e alla Fondazione Santa Cecilia di Portogruaro.

**Ivan Rabaglia** si è formato sotto la guida di F. Gulli, S. Gheorghiu, G. Carmignola, P. Vernikov, I. Grubert, Z. Gilels, e con Isaac Stern al Chamber Music Workshop di New York. Ha inciso la prima mondiale dei quartetti di De Fossa, *l'Histoire du Tango* di Piazzolla e musiche con chitarra di Giuliani per la rivista Amadeus.

È docente di Musica da Camera all'Accademia di Santa Cecilia di Roma e suona un violino G. Baldantoni costruito ad Ancona nel 1850.

**Alberto Miodini** si è formato sotto la guida di R. Cappello, D. De Rosa, B. Canino, P. Badura-Skoda e M. Damerini. All'attività cameristica affianca quella solistica, con un repertorio che spazia da Bach a Nono. Per Brilliant Classics ha registrato un cofanetto dedicato a Schubert e un CD con musiche di Martucci; è inoltre di prossima uscita un album dedicato ai *Klavierstücke* di Brahms. È titolare di una cattedra di Musica da camera al Conservatorio di Parma.

### **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, seminari, 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° 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).

### **Marco Angius**

Marco Angius ha diretto, tra gli altri, la Tokyo Philharmonic Orchestra, l'Ensemble intercontemporain, la London Sinfonietta, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, l'Orchestra del Teatro La Fenice, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, l'Orchestra del Teatro Regio di Torino, l'Orchestra della Svizzera Italiana, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, I Pomeriggi Musicali, la Philharmonie Luxembourg, Muziekgebouw aan 't IJ.

Presente nei principali festival di musica contemporanea europea, nel 2016 ha inaugurato la stagione del Teatro La Fenice con *Aquagrande* di Perocco (Premio "Abbiati" 2017) e l'anno seguente La Biennale Musica di Venezia con *Inori* di Stockhausen. Ha diretto *Káťa Kabanová* di Janáček al Teatro Regio di Torino con la regia di Carsen e *Prometeo* di Nono, *Medeamaterial* di Dusapin al Comunale di Bologna (Premio "Abbiati" 2018), *Sancta Susanna* di Hindemith e *Cavalleria Rusticana* di Mascagni al Teatro Lirico di Cagliari. Presso il Teatro Comunale di Bologna ha diretto *Il suono giallo* di Solbiati (Premio "Abbiati" 2016), *Jakob Lenz* di Rihm, *Don Perlimplin* di Maderna e *Luci mie traditrici* di Sciarrino con la regia di Fliimm. Nel 2018 ha inaugurato la stagione del Maggio Fiorentino all'Opera di Firenze con *Le villi* di Puccini.

Già direttore principale dell'Ensemble "Giorgio Bernasconi" dell'Accademia Teatro alla Scala, è attualmente direttore musicale e artistico dell'Orchestra di Padova e del Veneto con cui ha diretto l'integrale delle Sinfonie di Beethoven e Schubert oltre a numerosi dischi da Bach (*Die Kunst der Fuge*) ad autori contemporanei quali Donatoni (*Abyss*), Sciarrino (*Altri volti e nuovi* per la Decca), Castiglioni (*Quodlibet*), Dallapiccola (*An Mathilde*). L'ampia discografia comprende opere di Sciarrino, Nono, Schönberg, Evangelisti, Battistelli, Adámek.

Nel 2007 ha ottenuto il Premio Amadeus per *Mixtim* di Fedele, compositore del quale ha inciso tutta l'opera per violino e orchestra con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI. Due i libri pubblicati: *Come avvicinare il silenzio* (Il Poligrafo, 2020) e *Del suono estremo* (Aracne, 2014).

### **Leo Gevisser**

Leo Gevisser (nato nel 2002) è un compositore e performer che vive a New York City.

Ha conseguito la laurea in Pianoforte presso la Juilliard School con lode nel maggio 2024 sotto la guida di Jerome Lowenthal. Attualmente è candidato al Master of Fine Arts nel programma di Arti Sonore presso la Columbia University.

Nel 2024, ha vinto il secondo premio Caisse de Dépôts al XVI Concours International de Piano d'Orléans, oltre al Premio del Pubblico, al Premio "Elliott Carter" e alla residenza di un mese "Henri Dutilleux-Geneviève Joy" in Francia. Successivamente, è stato invitato a esibirsi come solista in festival e programmi di musica contemporanea in Francia e Italia.

Ha vinto il primo premio al concorso Mieczysław Munz Scholarship Competition presso la Juilliard School. A New York è stato invitato a esibirsi in recital solistici nell'ambito della Sparkill Concert Series per le stagioni dal 2022 al 2024.

Cresciuto a Città del Capo, Gevisser rimane profondamente legato al Sudafrica. Lì ha proseguito i suoi studi musicali sotto la guida dei professori Nina Schumann e Luis Magalhães. Dal 2022 ad oggi, è stato invitato anno dopo anno a tenere recital in diverse città del Sudafrica, oltre che a esibirsi come solista con tutte le principali orchestre sudafricane, tra cui Cape Town Philharmonic Orchestra, KwaZulu-Natal Philharmonic Orchestra, Johannesburg Philharmonic Orchestra e Mzansi National Philharmonic Orchestra. Nel 2025 ha partecipato al ventesimo anniversario dello Stellenbosch International Chamber Music Festival (SICMF), dove si è esibito come solista con la SICMF Alumni Orchestra, nonché allo Stellenbosch International Piano Symposium 2026, dove è stato invitato a tenere un recital solista.

Come compositore e produttore, Gevisser compone le sue opere utilizzando sistemi di intonazione e configurazioni sonore spaziali. È stato invitato a presentare in anteprima composizioni, set elettronici e installazioni sonore *site-specific* e *time-specific*. La sua attrezzatura include una tastiera isomorfica Lumatone.

Gevisser è un giovane artista Steinway.

### **Grazia Raimondi**

Diplomata in violino con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio di Bologna sotto la guida di Giovanni Adamo, si perfeziona a Ginevra con il M° Corrado Romano poi vince la borsa di studio “J.W. Fulbright” di New York e consegue l’*Artist Diploma* presso l’Indiana University in USA come allieva di Franco Gulli (violino), di Rostislav Dubinsky (musica da camera), frequentando lezioni anche con Joseph Gingold e Isaac Stern. Vincitrice del primo premio all’UC Music Awards Hong Kong di Mantova, al Sibelius International Competition dell’Indiana University (USA), al Concorso Nazionale di Vittorio Veneto, al concorso Internazionale di Stresa e altri, ha tenuto concerti in importanti teatri e festival: la Carnegie Hall di New York, il Newport Music Festival in USA, il Teatro alla Scala di Milano, il Concertgebouw di Amsterdam, la Royal Albert Hall di Londra, il Großer Musikvereinssaal di Vienna, la Philharmonique di Monaco, il Teatro Colón di Buenos Aires. Ha collaborato in musica da camera con Antonio Pappano, Giovanni Sollima, Francesco Libetta, Alberto Bocini, Maurizio Baglini, Dmitri Sitkovetsky, Francesco Di Rosa, Mario Ancillotti e molti altri. È stata Primo violino solista della Tokyo Philharmonic Chamber Orchestra, della Hyogo Pac Orchestra (Osaka), della Sinfonica del Friuli Venezia Giulia, dei Musicisti Aurei, dell’Orchestra da camera di Padova e del Veneto, dell’Orchestra Sinfonica Siciliana, della Camerata Strumentale di Prato, dell’Orchestra Filarmonica di Modena; nell’ambito della musica contemporanea è membro dell’Ensemble Prometeo con cui ha formato un trio con Michele Marelli al clarinetto e Ciro Longobardi al pianoforte. Importanti compositori contemporanei le hanno dedicato diversi brani: Giovanni Sollima, Patrizia Montanaro, Martino Traversa, Gabriele Mangano. Ha tenuto diverse masterclass di violino e di musica da camera ai corsi internazionali di Akiyoshidai in Giappone, alla Silpakorn University in Thailandia, al Conservatorio Superiore “Adolfo Salazar” in Spagna (Madrid), alla Southern Louisiana University e alla Louisiana State University (USA). Ha collaborato con complessi come I Solisti Veneti, I Virtuosi di Roma e la New European Strings Orchestra. Ha registrato un trio inedito di Ezio Bosso per la Sony Classic. Ha inciso svariati CD tra cui *Le Stagioni* di Vivaldi, *i Kindertotenlieder* e *i Lieder Eines Fahrennden Gesellen* in versione cameristica con Sara Mingardo, il *Quartettssatz in la minore* di Mahler (Eloquentia) – che ha ricevuto in Inghilterra una meravigliosa recensione della BBC e in Francia ha vinto il premio Schwarzkopf come miglior CD di Mahler dell’anno in duo con il pianoforte (3 CD) – e le *Sei Sonate* di Rossini in quartetto. È titolare della cattedra di violino presso il Conservatorio “G. B. Martini” di Bologna. Suona un Giuseppe Gagliano del 1783.

### **Marco Matteo Markidis**

Compositore. Si laurea in Fisica Teorica e Computazionale presso l’Università degli Studi di Trento e si diploma in Musica Elettronica, presso la medesima città, con Mauro Graziani, con una tesi dal titolo *Prospettive: verso un nuovo teatro musicale*. Tre sono gli incontri musicali fondamentali per la sua carriera. Nel 2016, a Siena durante i corsi estivi dell’Accademia Chigiana in Regia del Suono, incontra Giuseppe Silvi, elettroacustico ed artigiano, che lo introduce nel mondo del

Low-Order Ambisonics, che da quel momento accompagnerà la sua produzione compositiva. Nel 2018 conosce Agostino Di Scipio, con cui inizia un'attività di collaborazione che lo porterà a creare un'interpretazione in Pure Data di *Audible Ecosystemics no. 3a*, per sola elettronica dal vivo, che rappresenta il suo più alto raggiungimento sul fronte interpretativo, supportato anche dalla produzione di un articolo scientifico sulle problematiche di realizzazione informatica di brani elettronici. Infine, nel 2022 segue un master di Alto Perfezionamento in Composizione Elettronica presso l'Accademia Nazionale Santa Cecilia, a Roma, con Michelangelo Lupone, che culmina con la composizione *Campi Instabili*, primo brano mai realizzato per S.T.One, array tetraedrico di altoparlanti. Attualmente i suoi sforzi maggiori sono legati allo sviluppo di tecniche compositive legate alla microspazialità, esplorate seminalmente in *Campi Instabili*, allo sviluppo di una concezione di strumento elettroacustico e allo sviluppo di un ambiente di composizione per computer, chiamato *Gesture Composition Framework*. Questo progetto, col precedente lavoro sulla prassi ecosistemica e con la scrittura di *Campi Instabili*, lo hanno quindi portato a riconsiderare il rapporto tra linguaggio, partitura e ascolto in un contesto elettronico. Infine, da annoverare, almeno per affetto, il suo incontro simbolico con Iannis Xenakis, nel 2008, con cui tutto ebbe inizio.

### **Ensemble Musikfabrik**

Fin dalla sua fondazione nel 1990, l'Ensemble Musikfabrik (Landesensemble NRW) è stato considerato come uno dei più importanti ensemble di musica contemporanea. In sintonia con il significato letterale del suo nome, l'Ensemble Musikfabrik è particolarmente interessato a commissionare e produrre nuove opere, spesso in stretta collaborazione con i compositori. I risultati dell'intenso lavoro sono presentati dall'ensemble internazionale di Colonia in numerosi concerti in Germania e all'estero, nei festival, nella serie di concerti auto-organizzati *Musikfabrik im WDR* e *Montagskonzerte* (spesso trasmessi con live) e in audio e video produzioni. L'etichetta WERGO ha pubblicato la serie di CD *Edition Musikfabrik*, con copertine realizzate da Gerhard Richter, il quale ha scelto personalmente le immagini per i CD. Nel 2014, è stata fondata l'etichetta interna Label Musikfabrik. Esplorare le forme della moderna comunicazione e delle nuove possibilità di espressione nella musica e nel teatro sono punti focali per l'ensemble. Progetti interdisciplinari che includono *live electronics*, danza, teatro, live video, e *visual art* arricchiscono la forma convenzionale del concerto. Grazie al suo straordinario profilo e alla superba qualità artistica, l'Ensemble Musikfabrik è richiesto in tutto il mondo ed è un collaboratore di fiducia di compositori e direttori d'orchestra rinomati. Dal 2013, l'ensemble possiede un insieme completamente ricostruito di strumenti di Harry Partch. Sotto al titolo *PITCH 43\_TUNING THE COSMOS* sono riunite molte composizioni scritte appositamente per o con questi strumenti. Inoltre, gli ottoni a doppia campana rappresentano un'ulteriore caratteristica eccezionale della propensione dell'ensemble a sperimentare.

# 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](http://www.nuovemusiche.it)

[www.facebook.com/rivistanuovemusiche](https://www.facebook.com/rivistanuovemusiche)

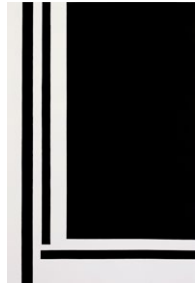
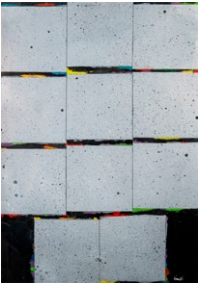
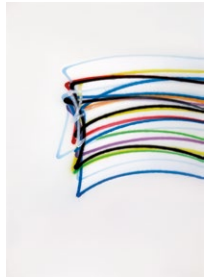




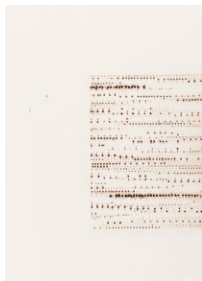
17



19



23



Francesco Clemente • Graziano Pompili • Gian Paolo Minardi • 17 Georg Baselitz • Claudio Parmiggiani • 19 David Tremlett • Nelio Sonogo • Carlo Ciussi • Bruno Querci • 23 Mauro Staccioli • Alberto Reggianini • Mimmo Paladino • Riccardo De Marchi • Alan Charlton • Eduard Habicher •

29



31



29 Luigi Bussolati • Piero Guccione • 31 Vasco Bendini • Paolo Pellegrin • Stuart Franklin •  
Sebastião Salgado • Jean Gaumy

# nCRAM

## Nuovo Centro di Ricerca Acustica e Musicale

Fondazione Prometeo ha dato vita a Parma a un nuovo centro che riflette la poliedricità che da oltre trent'anni ne caratterizza le iniziative e che possa diventare un punto di riferimento in Italia per la ricerca, la produzione e la formazione nel campo della nuova musica e delle nuove tecnologie. Il centro si propone di promuovere, eseguire e coordinare ricerche sulle problematiche connesse all'acustica, alla ricerca musicale e di diffondere le conoscenze e le applicazioni della scienza e della tecnologia al campo della musica.

Le attività di nCRAM riguardano gli ambiti della Ricerca, Produzione e Didattica.

### Ricerca

Una delle missioni del centro è stimolare e favorire un'interazione proficua tra ricerca scientifica, sviluppo tecnologico e creazione musicale contemporanea. Questa mediazione si concretizza nello sviluppo di software e strumenti tecnologici per compositori ed esecutori, basati su modelli e prototipi elaborati da team di ricerca attivi nei seguenti ambiti:

- Informatica musicale
- Elaborazione del segnale & automazione
- Acustica sperimentale
- Percezione uditiva & psicologia cognitiva

### Produzione

Il centro si propone come punto di riferimento permanente per la realizzazione e la diffusione di nuove composizioni elettroniche, promuovendo un uso approfondito e consapevole delle tecnologie musicali. Le attività operative comprendono:

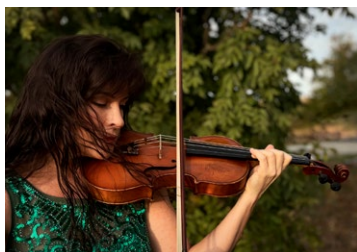
- Composizione e registrazione
- Creazione di contenuti audiovisivi
- Distribuzione multicanale
- Repository e accessibilità

### Formazione

Le attività di formazione si integrano con quelle di ricerca e produzione, offrendo percorsi sia in presenza che online. Gli ambiti e le modalità operative comprendono:

- Modalità didattiche
- Progetti di didattica collaborativa
- Risorse tecnologiche e infrastrutturali
- Collaborazioni artistiche e scientifiche

# traiettorie<sup>36</sup>





© Janet Sincia



© Massimo Gorreri



© Massimo Gorreri



© Danilo Marchesi



© Ilaria Ciriello



© Ferrante Ferranti



© Isabelle Chapuis



© Ferrante Ferranti



## Nanna Heitmann

Nanna Heitmann (nata nel 1994) è una fotografa documentarista originaria di Ulm, in Germania. Collaboratrice abituale del New York Times, negli ultimi tre anni ha documentato la Russia in tempo di guerra durante la sua invasione su vasta scala dell'Ucraina, essendo una delle poche fotografe occidentali attive nel Paese.

Heitmann ha documentato gli effetti del cambiamento climatico, come i catastrofici incendi boschivi e lo scioglimento del permafrost in Siberia (*As Frozen Lands Burn*), nonché le torbiere del bacino del Congo, che costituiscono il più grande serbatoio di carbonio del mondo (*Beneath The Trees*). I suoi lavori sono stati pubblicati, tra gli altri, da National Geographic, Time e M Le Magazine du Monde, e collabora con il New York Times e il New Yorker. Il suo giornalismo visivo è stato premiato con numerosi riconoscimenti, tra cui l'Olivier Rebbot Award per il suo lavoro sull'esperienza russa del Covid e un World Press Photo Award per il suo reportage sugli incendi boschivi.

Heitmann è stata candidata come membro dell'agenzia Magnum nel 2019, grazie a due cicli di lavori personali che affrontano entrambi il tema dell'isolamento — fisico, sociale e spirituale. *Weg vom Fenster* («Lontano dalla finestra») era incentrato sugli abitanti dell'ultima miniera di carbone ancora in attività in Germania. E per *Hiding From Baba Yaga* — un progetto il cui titolo si ispira alla strega del folklore slavo — Heitmann ha seguito il fiume più lungo del mondo dalla Repubblica di Tuva verso nord attraverso la Siberia, fotografando le vite delle persone che vivono sulle remote rive del fiume Yenisei. Il suo sguardo trasmette la dignità e l'umanità di queste persone e permette allo spettatore di guardarle con curiosità ed empatia.

Heitmann è diventata membro a pieno titolo di Magnum nel 2023 e finalista al Premio Pulitzer nel 2024.



Nanna Heitmann

Per sostenere la

FONDAZIONE PROMETEO - ETS

**5x1000**

Codice fiscale: **92146840340**

Entra a far parte della comunità

**«Amici della Fondazione Prometeo»**

*Unisciti a noi!*

# Amici della Fondazione Prometeo

Per realizzare concerti, laboratori, residenze artistiche e workshop che uniscano innovazione tecnologica e valore culturale, abbiamo bisogno del tuo sostegno.

Ogni contributo, grande o piccolo, ci aiuta a garantire spazi aperti alla comunità, strumenti all'avanguardia e percorsi di formazione dedicati a giovani talenti.

Unisciti a noi: insieme possiamo trasformare le idee in progetti concreti, promuovendo l'innovazione, sostenendo la ricerca e la realizzazione di opere musicali innovative.

## Categorie di adesione

### 500 € • Amico Filantropo

- 5 biglietti omaggio alla stagione dei concerti di Traiettorie
- Inserimento del nome nella sezione "Amico Filantropo" nel sito
- Possibilità di partecipare ad incontri di approfondimento
- Possibilità di partecipare alle prove dei concerti

### 100 € • Amico Sostenitore

- 1 biglietto omaggio per un concerto di Traiettorie
- Inserimento del nome nella sezione "Amico Sostenitore" nel sito
- Possibilità di partecipare ad incontri di approfondimento

### 50 € • Amico

- Possibilità di partecipare a due incontri di approfondimento

## Come diventare "Amico" di Fondazione Prometeo

Il contributo potrà essere versato con bonifico bancario sul conto corrente intestato a **Fondazione Prometeo** presso:

Banca Intesa Sanpaolo – **IBAN:** IT19V0306912765000000045617

**Info:** [info@fondazioneprometeo.org](mailto:info@fondazioneprometeo.org); +39 348 1410292

## **Biglietteria**

È possibile acquistare i biglietti in prevendita su VIVATICKET o nei giorni di concerto direttamente in loco, a partire da un'ora prima dell'evento.

Il biglietto può essere anche prenotato ai contatti di Fondazione Prometeo (tel. +39 348 1410292 - segreteria@fondazioneprometeo.org) ma in questo caso sarà necessario presentarsi in biglietteria per il ritiro almeno 30 minuti prima dell'inizio dello spettacolo. In caso non venga rispettata la tempistica, il biglietto prenotato sarà rimesso in vendita e non verrà garantito l'ingresso.

## **Costo biglietti e abbonamenti presso Ridotto del Teatro Regio, Casa della Musica, Casa del Suono e Centro di Produzione Musicale "A. Toscanini"**

- Abbonamento per 3 concerti: € 51 (sconto 15%)
- Abbonamento per 5 concerti: € 80 (sconto 20%)

- Intero: € 20
- Ridotto generico: € 15 (over 65, soci FAI e TCI, dipendenti Chiesi Farmaceutici)
- Ridotto scuole: € 10 (studenti universitari, insegnanti e studenti del Conservatorio)
- Omaggio: under 18

## **Costo biglietti presso Teatro Farnese**

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

## **Luoghi**

### **Teatro Farnese**

P.le della Pilotta, 1 - 43121 Parma

### **Casa della Musica**

P.le San Francesco, 1 - 43121 Parma

### **Casa del Suono**

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

### **Teatro Regio**

Str. Giuseppe Garibaldi, 16/a - 43121 Parma

### **Sala Gavazzeni - Centro di Produzione Musicale "A. Toscanini"**

Via Toscana, 5/a - 43121 Parma

## **Per informazioni**

Fondazione Prometeo  
tel. 0521 367418 / +39 348 1410292  
e-mail: info@fondazioneprometeo.org

## **Link utili**

[www.fondazioneprometeo.org](http://www.fondazioneprometeo.org)  
[www.facebook.com/fondazioneprometeo.org/](https://www.facebook.com/fondazioneprometeo.org/)  
[www.instagram.com/fondazione\\_prometeo/](https://www.instagram.com/fondazione_prometeo/)  
[www.youtube.com/FondazionePrometeo](https://www.youtube.com/FondazionePrometeo)

# traiettorie<sup>36</sup>

XXXVI Rassegna Internazionale di Musica  
Moderna e Contemporanea

*Direttore artistico*  
Martino Traversa

*Organizzazione*  
Maria Elena Bersiga  
Angela Malagisi

*Testi critici*  
Giuseppe Martini

*Foto*  
Davide Bona

Si ringraziano per la fattiva collaborazione all'organizzazione di Traiettorie 2026:

Complesso Monumentale della Pilotta  
Casa della Musica di Parma  
Fondazione Teatro Regio  
Fondazione Toscanini

# FONDAZIONE PROMETEO

Tel. 0521 367418 / +39 348 1410292  
info@fondazioneprometeo.org  
www.fondazioneprometeo.org

Seguici su

