

# traiettorie<sup>22</sup>

XXII Rassegna Internazionale  
di Musica Moderna e Contemporanea

Parma, 13 settembre - 3 novembre 2012

Auditorium Paganini  
Casa della Musica  
Teatro Farnese  
Teatro Regio

FONDAZIONE  
PROMETEO

# traiettorie<sup>22</sup>

XXII Rassegna Internazionale  
di Musica Moderna e Contemporanea

1991  
2012

VENTIDUE 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 vent'anni della sua attività.

In copertina:  
Bruno Querci, *Figuraluce* (2012)  
acrilico su tela, 100x70 cm

*... What makes Mahler  
contemporary is the amplitude  
and complexity of his gestures,  
the variety and intensity  
in the degree of his invention -  
and not only contemporary  
but indispensable to anyone  
reflecting today on the future of  
music.*

Pierre Boulez

# FONDAZIONE PROMETEO

## Istituzioni



COMUNE DI PARMA  
Assessorato alla Cultura

**casadellamusica**  
P A R M A



SOPRINTENDENZA PER I  
BENI STORICI ARTISTICI  
ETNOANTROPOLOGICI  
DI PARMA E PIACENZA



PROVINCIA  
DI PARMA

*festival*  
VERDI



UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI PARMA

## Main partner



FONDAZIONE  
MONTE DI PARMA



BANCA MONTE PARMA

## Partner



SYMBOLIC

## Media partner



## Sponsor tecnici



TIPOCRIM



# traiettorie<sup>22</sup>

XXII Rassegna Internazionale  
di Musica Moderna e Contemporanea

*Direttore Artistico*

Martino Traversa

*Promotore*

Fondazione Prometeo

*Istituzioni*

Comune di Parma - Assessorato alla Cultura

Istituzione Casa della Musica

Provincia di Parma

Regione Emilia-Romagna

Soprintendenza per i Beni Storici Artistici  
e Etnoantropologici di Parma e Piacenza

Festival Verdi

Università degli Studi di Parma

*Main partner*

Fondazione Monte di Parma

Banca Monte Parma

*Partner*

Chiesi Farmaceutici

Symbolic

*Media partner*

Rai Radio3

*Sponsor tecnici*

Astoria Residence Hotel

Ristorante "Il Trovatore" di Parma

Tipocrom

## Calendario dei concerti

- 13/09 Auditorium Paganini**  
**Ensemble da camera dell'Accademia Teatro alla Scala**  
Musiche di Mahler  
Marco Angius, direttore  
Susanne Braunsteffer, soprano
- 15/09 Teatro Farnese**  
**Hae-Sun Kang**  
Musiche di Bach, Bartók, Manoury, Ysaÿe
- 28/09 Casa della Musica**  
**Ensemble Sillages**  
Musiche di Leroux, Grisey, Lindberg, Dusapin, Aperghis  
Renaud Déjardin, direttore
- 29/09 Casa del Suono**  
**30/09 Electronic Loop**  
Concerto realizzato nell'ambito delle Giornate Europee del Patrimonio  
Musiche di Xenakis, Chowning, Agostini, Fernández, Roads
- 03/10 Ridotto del Teatro Regio**  
**Ensemble musikFabrik**  
Musiche di Webern, Saariaho, Kurtág, Rihm

- 06/10 Casa della Musica**  
**Österreichisches Ensemble für Neue Musik**  
Musiche di Debussy, Ravel, Grisey  
Hideto Nomura, direttore
- 09/10 Casa del Suono**  
**Mario Caroli**  
Musiche di Hosokawa, Posadas, Perezzani, Saariaho, Bianchi,  
Ferneyhough, Momi
- 20/10 Casa del Suono**  
**Concerto di musica elettronica**  
Musiche di Roads, Xenakis, Barrett
- 31/10 Casa della Musica**  
**Benny Sluchin e Hae-Sun Kang**  
Musiche di Boulez, Stroppa, Berio, Traversa
- 03/11 Casa della Musica**  
**Ensemble Recherche**  
Musiche di De Pablo, Daverson, Dusapin, Thomalla, Ferneyhough



## Auditorium Paganini

L'Auditorium Niccolò Paganini sorge nell'antico zuccherificio Eridania, costruito nel 1899 e dismesso nel 1968. Rappresenta l'intervento più rilevante nel ridisegno di uno dei più importanti comparti urbani dei primi decenni del '900, dove si concentrarono i primi opifici (Macello Pubblico, Consorzio Agrario, Zuccherificio Eridania, Pastificio Barilla) e i grandi servizi tecnologici dell'epoca (Stazione delle Tranvie, Gasometro). L'intervento, opera dell'architetto Renzo Piano, rappresenta, senza dubbio, un esempio innovativo e ardito di recupero di archeologia industriale. Il fabbricato si compone di una sala per 780 posti, foyer, camerini, bar, uffici, guardaroba, locali tecnici. Servizi e sale prove sono collocati nell'appendice est dell'edificio. La struttura è dotata di sofisticati impianti tecnologici e acustici che ne assicurano la massima funzionalità. Il progetto ha comportato la demolizione delle due testate dello stabilimento per ottenere al suo interno una sorta di 'cannocchiale' visivo, realizzato con l'uso di grandi vetrate che delimitano gli spazi del foyer e della sala da musica e che fanno del parco circostante la scena naturale per questo grande palcoscenico.





13/09

Auditorium Paganini, ore 20.30



# Ensemble da camera dell'Accademia Teatro alla Scala

**Marco Angius**, *direttore*

**Susanne Braunsteffer**, *soprano*

**Dario Cazzani e Marta Nahon**, *violini*

**Serena Palozzi**, *viola*

**Giulio Cazzani**, *violoncello*

**Emiliano Amadori**, *contrabbasso*

**Valerio Iannini**, *flauto e ottavino*

**Nicola Tapella**, *oboe e corno inglese*

**Giuseppe Recchia**, *clarinetto*

**Chiara Percivati**, *clarinetto basso*

**Cecilia Chiara Medi**, *fagotto*

**Margherita Lulli**, *corno*

**Marco Riccelli**, *pianoforte*

**Claudio Mosca**, *harmonium*

**Sara Giovanna De Cicco e Marco Scazzetta**, *percussioni*

**Gustav Mahler** (1860-1911)

## **Sinfonia n. 4**

in sol maggiore (1901)

Versione per soprano e orchestra da camera

di Klaus Simon (2007), 54'

- Bedächtigt. Nicht eilen
- In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast
- Ruhvoll. (Poco adagio)
- Sehr behaglich (*Das himmlische Leben*)

Sinfonia classicheggiante, sinfonia spartiacque, sinfonia trasparente e contrappuntistica, sinfonia umoristica addirittura, per via di un titolino ("Humoreske") che Mahler aveva appuntato in un abbozzo del 1892 quando ancora il progetto prevedeva sei movimenti. Come si possa invece non vedere l'ossessione e la minaccia sotto le spoglie di tanto candore fluido e orecchiabile, e per questo tanto più sospetto, non si può spiegare se non con la presenza di quel Lied finale intriso delle visioni di un Paradiso fanciullesco e idilliaco, che condizionò anche la lettura fin troppo celestiale, e quindi fin troppo a programma, di uno dei più febbrili mèntori mahleriani della prima ora, il direttore d'orchestra Bruno Walter. Invece dovrebbe bastare la reazione furibonda del pubblico di Monaco di Baviera, dove fu presentata in prima assoluta il 25 novembre 1901, a orientare verso l'autentica natura di una sinfonia sfuggente e ambigua che si affida a un'ingegneria sapiente che tanto aveva soddisfatto lo stesso Mahler, ma che rimaneva di fatto impercettibile all'ascolto. Non c'è dialettica, infatti, nella *Quarta sinfonia*: la logica dell'ascolto si regge al contrario sulla percezione soggettiva del tempo, sulla presa di coscienza degli eventi di volta in volta ascoltati. Lo shock colpiva chi conosceva la *Seconda* (la *Terza* non era ancora stata eseguita in pubblico) ed era rimasto stordito dalla brusca virata: e passi per il celebre inizio con i campanelli e i flauti da sagra paesana che era sembrato uno "scherzo di Carnevale" al pubblico di Vienna, dove Mahler propose la sinfonia all'inizio del 1902 e dove dal 1897 era direttore dell'Opera di Corte, con grugno degli antisemiti che non gli risparmiarono veleni. Era certo un esordio di sinfonia memorabile, ma dopo quelle tre battute ecco che i violini sciogliono qualsiasi velleità dei campanelli in una melodia languorosa, e tutto si placa in una promessa di serenità che evocando curvature mozartiane ha titillato i fautori dei paesaggi classicisti. Basterà far passare i minuti per accorgersi che invece siamo altrove: il tema dei violini reiterato, i colori stridenti, il ritorno incongruo dello scampanello, il continuo rinviare qualsiasi attesa, tutto s'imparenta semmai con l'ossessione. Ci si chiede dove si andrà a finire, e siamo già nel secondo movimento: corni e violini, visioni oscure e improvvise malinconie. Il violino accordato un tono più alto si reincarna nello strumento del viandante oscuro, come nell'autoritratto di Arnold Böcklin accanto allo scheletro che suona. Mahler lo aveva ben presente. È perciò comprensibile che quel pubblico di Monaco si placasse all'ascolto del terzo tempo, un etereo capolavoro di variazioni trascolorate che giovò alla non inappropriata fama contrappuntistica della sinfonia, qui esaltata dalla trascrizione per piccola orchestra di Klaus Simon proposta dall'Accademia della Scala, assai più rispettosa ed efficace di quella che ne trasse nel 1921 Erwin Stein. Ma non sono le variazioni un continuo rinviare l'appuntamento? Appare consequenziale quindi l'approdo al Lied del finale, tratto da uno dei canti della raccolta-chiave di Mahler, *Des Knaben Wunderhorn*, allestita da Arnim e Brentano nel 1805-1808. Ma non inganni il titolo *Das himmlische Leben*, la vita celeste, anche se si parla di bambini che cantano e danzano, di angeli che fanno il pane, di pesci felici, di buona frutta, San Pietro che pesca, Sant'Orsola che ride e Santa Marta che cucina. La musica inquietante sotto i versi più sereni è rassegnazione raggelata, un mondo felice dal quale ci si sente rifiutati. Suonano i campanelli eterni ma l'eternità è lontana e si scioglie nelle morbidezze claustrofobiche del presente, la vita combatte ma è senza speranza, in Paradiso si scannano gli agnelli, e i bambini sono lì perché non sono più vivi; vivo è il passato che diventa ricordo d'infanzia, e per questo fa ancora più male.



## 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 dall'architetto ferrarese Giovan Battista Aleotti, detto l'Argenta. Costruito in brevissimo tempo, usando 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 festeggiare 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, 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 '500. 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 restaurato dopo il 1956.

*Teatro Farnese*

15/09

Teatro Farnese, ore 20.30

# Hae-Sun Kang

*Violino*

Concerto dedicato alla memoria di Christian Ferras

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

**Partita III, BWV 1006**

in mi maggiore (1720), 20'

- Preludio
- Loure
- Gavotte en Rondeau
- Menuet I
- Menuet II
- Bourrée
- Gigue

**Béla Bartók** (1881-1945)

**Sonata per violino solo, Sz. 117** (1944)

III. Melodia. Adagio, 8'

**Philippe Manoury** (1952)

**Solo (d'après Partita II)** (2012), 13'

In memoria di Christian Ferras

\*\*\* Prima esecuzione assoluta

**Eugène Ysaÿe** (1858-1931)

**Sonata op. 27 n. 3 "Ballade"**

in re minore (1923), 8'

Se si accantona per un momento l'immagine da strumento del diavolo, che pure ha avuto un suo perché, il violino solo è sempre stato un oggetto di sfida riverente per i compositori. È infatti proprio l'assenza di quell'ancoraggio istintivo che è l'accompagnamento a intrigare la scrittura musicale nel tentativo di forzare la vocazione melodica del violino allo spessore di armonie e contrappunti ottenibili solo per via di funambolismi tecnici. Di questa sfida il programma di stasera traccia un percorso che diventa simbolo di un percorso storico. Non a caso si comincia da una *Partita* di Bach: la sua raccolta di tre partite e tre sonate per violino solo allestita a Köthen intorno al 1720 ha assottigliato l'individualità del violino e resta ancora oggi una sorta di master della tecnica e della musicalità dello strumento. Anche nell'ultima di queste partite il problema è sempre la ricerca di una seconda dimensione sonora, ottenuta ora per via di arpeggi marcati (nel Preludio), ora con straniamenti timbrici (Menuet II, con sonorità da musette), ora con effetti d'eco (nella Bourrée) o con fitte ripetizioni di motivi (Gavotte, appunto "en rondeau"); in questa che è la più francesizzante delle già francesizzanti partite, la "Loure" richiama una danza medievale che Bach risolve con fitte modulazioni vaganti in uno spazio geometrico e arcano. Neppure un compositore così diverso come Béla Bartók riesce a sfuggire da Bach mentre lavora due secoli dopo a una sonata pensata per sequenze di danze, come in Bach, e scritta, come in Bach, su alti livelli di difficoltà tecnica, pizzicati doppi, bicordi armonici, clusters su tre corde. È il crepuscolo di Bartók, nella Carolina del Nord: la *Sonata per violino solo* gli viene commissionata nel 1944 da Yehudi Menuhin, che collaborerà a risolvere alcuni passaggi tecnici proibitivi, ma Bartók muore un anno dopo lasciando irrisolti non pochi passaggi. Qui non ascoltiamo però le aggiunte di Menuhin che rendono più corposa la Fuga, o il sapore di ciaccona del primo movimento, né il ronzante Presto finale, ma il terzo movimento, ove Bartók esplora la vocazione melodica del violino infittendola di squarci popolari, di invisibili trappole tecniche, di un misterioso trio, che sembrano far risuonare non uno, ma due o tre strumenti insieme. Ecco un'altra sfida, l'estrazione della parte per violino solo da un pezzo per violino ed elettronica. È quello che poche settimane or sono Hae-Sun Kang ha chiesto a Philippe Manoury per omaggiare il proprio maestro, il violinista francese Christian Ferras, scomparso proprio il 14 settembre di trent'anni fa. Come risolvere la parte elettronica nella scrittura per il solo strumento acustico senza snaturare lo spirito di *Partita II*, scritta lo scorso anno per la violinista coreana? Manoury ha scelto la soluzione più semplice, quella di ridurre la parte solistica riarrangiando il resto, che quindi fa di questa versione non solo una sorta di saggio, né solo una traduzione timbrica, ma anche una riflessione sulla densità e continuità dei suoni nel passaggio a uno stato fisico differente. E Bach non è dimenticato neppure nella terza delle *Sei sonate per violino solo* di Eugène-Auguste Ysaÿe, nate dall'ascolto di Joseph Szigeti alle prese con le sonate bachiane e scritte per illustrare due secoli e mezzo di tecnica dello strumento. Dedicata a George Enescu (non a caso il maestro di Menuhin), unica delle sei in un solo movimento, è una sonata narrativa e sentimentale come una ballata di Chopin (da cui prende il sottotitolo) sullo sfondo di un recitativo oscuro che ricorda le ciaccone bachiane ma si colora di invenzioni timbriche, s'increspa di polifonie spettacolari, s'incendia di colori tzigani. In un quarto di millennio il tentativo di fare del violino un mezzo di rivelazione della realtà finisce per rivelare la realtà della cultura che ha attraversato: la realtà capricciosa ricondotta ad architettura (Bach), la realtà percepita nel ricongiungimento di pensiero e gesto (Ysaÿe), la realtà come espressione delle profondità ancestrali (Bartók), la realtà come pura emanazione del mondo fisico (Manoury).



### **Casa della Musica**

La Casa della Musica è una istituzione del Comune di Parma nata nel 2002 con lo scopo di conservare e valorizzare patrimoni documentari, promuovere la ricerca specialistica e diffonderne le acquisizioni. Collocata nel quattrocentesco Palazzo Cusani, già sede nel XVII secolo di alcune facoltà universitarie, ospita istituzioni di alto profilo culturale – quali la Sezione di Musicologia della Facoltà di Lettere e Filosofia e il Gruppo di Acustica della Facoltà di Ingegneria dell'Università degli Studi di Parma, il CIRPeM (Centro Internazionale di Ricerca sui Periodici Musicali), la Fondazione Prometeo –, nonché servizi aperti anche a una fruizione meno specialistica, quali la Biblioteca-Mediatheca, il Museo multimediale dedicato alla storia dell'Opera italiana e alla tradizione musicale di Parma. La Casa della Musica gestisce inoltre il Museo Casa natale Arturo Toscanini e la Casa del Suono che, insieme al Label (Laboratorio di elettroacustica), costituisce un innovativo centro di ricerca e divulgazione scientifica e musicale dedicato ad uno dei principali aspetti della cultura del nostro tempo: il rapporto tra musica e tecnologia, vale a dire l'influenza che lo sviluppo tecnologico degli ultimi cent'anni ha esercitato sul modo di concepire e di fruire la musica. Alle numerose e diversificate attività legate alla ricerca specialistica e alla divulgazione, alla tutela e alla valorizzazione del suo patrimonio e delle sue collezioni, la Casa della Musica associa la produzione artistica, organizzando rassegne concertistiche, dalla musica antica a quella contemporanea; programmi formativi di avvio o di approfondimento dell'ascolto della musica (per bambini in età prescolare, studenti e adulti); la produzione editoriale, pubblicando una collana libraria dedicata ai suoi convegni di studi e una collana discografica finalizzata alla divulgazione delle sue collezioni storiche. Per il 2013, in occasione del bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi e Richard Wagner, la Casa della Musica, in unione con altre istituzioni culturali nazionali e internazionali, organizzerà una serie di importanti iniziative di carattere storico e musicologico collegate a questo doppio anniversario: mostre, convegni, pubblicazioni, edizioni discografiche e rassegne cinematografiche.



*Casa della Musica*  
*Casa del Suono*

**28/09**

Casa della Musica, ore 20.30

## Ensemble Sillages

**Renaud Déjardin**, *direttore*

**Sophie Deshayes**, *flauto*

**Jean-Marc Fessard**, *clarinetto*

**Vincent Leterme**, *pianoforte*

**Lyonel Schmit**, *violino*

**Gilles Deliège**, *viola*

**Ingrid Schoenlaub**, *violoncello*

**Philippe Leroux** (1959)

**Continuo(ns)** (1994)

per flauto, clarinetto, pianoforte, violino e violoncello, 15'

**Gérard Grisey** (1946-1998)

**Talea**

ou la machine et les herbes folles (1986)

per flauto, clarinetto, pianoforte, violino e violoncello, 17'

**Magnus Lindberg** (1958)

**Trio** (2008)

per clarinetto, violoncello e pianoforte, 12'

**Pascal Dusapin** (1955)

**Trio à cordes n. 1 (musique fugitive)** (1980)

per violino, viola e violoncello, 8'

**Georges Aperghis** (1945)

**Faux mouvement** (1995)

per violino, viola e violoncello, 9'

Notizie dalla Francia di fine Novecento: la ribellione è in corso. Dopo due anni l'Ensemble Sillages torna a Traiettorie con un dossier di creazioni francesi fra 1980 e 1995 che fotografano la propensione antidogmatica e la miscela di antico e nuovo caratteristica di quegli anni. In mezzo incastona un reperto assai più recente di fattura finlandese, ma non estraneo al blocco che lo circonda: Magnus Lindberg, *composer in residence* con la New York Philharmonic Orchestra, è stato allievo di Donatoni come Philippe Leroux e Pascal Dusapin, con entrambi condivide la reazione alle dittature scolastiche, ma la sua propensione al poliglottismo musicale lo fa sensibile agli stimoli più disparati, dal gamelin balinese al punk berlinese. Conferme vengono dal *Trio* per clarinetto, violoncello e pianoforte, datato 2008 ma revisionato di recente, ove ci senti un po' di tutto, Monteverdi, Sibelius, Stockhausen, Berio, Bartók, un po' di jazz, forse qualcosa di Debussy, che mulinellano nel primo movimento – la cui indicazione, "Ljud stort, ljud", significa "Suono grande, suono" – e si riforgiano nei due successivi, esaltando le dinamiche dei singoli strumenti non senza far di tutto per piacere all'ascoltatore, ciò che ne fa più che mai un prodotto dei nostri anni.

Ma osserviamo i francesi anni '80-'90. A loro volta Dusapin e Leroux sono allievi di Xenakis, ma pur ammirandolo lo rinnegano; non abbandonano il gusto per il suono in sé, ma non ne disdegnano le implicazioni teatrali, come lo stesso Dusapin e ancor di più Aperghis. Con gli spettrali, poi, hanno già tagliato i ponti, e preferiscono il pensiero musicale all'analisi spettrale del suono. Anche Gérard Grisey lo ha fatto, abbandonando la microfonia costante per una microfonia discontinua, il flusso musicale continuo e dilatato per la rapidità e l'interruzione. I pezzi in programma ratificano l'assunto. *Continuo(ns)* di Leroux osserva il suono dalla nascita allo spegnimento sotto il profilo dell'energia che si sprigiona dal ritmo e dalla pulsazione, e da bravo allievo di Messiaen – anche il grande Olivier gli ha fatto da maestro – sa che la struttura non deve mai prevalere sulla spontaneità: quindi le trasformazioni (di velocità, di tensione, di densità...) sono, appunto, continue e ben saldate fra loro anche quando portano ogni volta in regioni diverse della percezione.

Dusapin è un fenomenologo del suono; il suo primo *Trio per archi* è "musique fugitive" perché, componendolo, ogni volta che approdava a un massimo di energia, non solo di densità o dinamica o velocità, subito passava a un silenzio, a una giustapposizione sonora o a un altro fenomeno acustico. Il suono quindi si può inseguire e assecondare ma il timone deve restare in mano all'artefice che è responsabile dei colori, delle raffinatezze, delle espressività.

Anche il titolo *Faux mouvement* va preso alla lettera: come in una finta, i suoni passano continuamente fra uno strumento e l'altro, con una elasticità e una gestualità e una voluttà che è difficile slacciare dal teatro musicale di cui Georges Aperghis è uno dei sacerdoti nella Francia contemporanea. Teniamo in fondo *Talea*, scritta per il Festival de Radio France 1986, perché le si accorda per lo meno lo status di cesura, e non solo nella carriera di Grisey, che con questo pezzo ormai classico segnava il proprio abbandono dello spettralismo. Un solo fenomeno sonoro espresso in due modi differenti: prima contrasti veloci e scale modulari lente, e poi magici tremoli del pianoforte su conversazioni melodiche degli archi e dei fiati, polifonia e omofonia che disegnano un nuovo modo di intendere il tempo che non è più durata, ma simultaneità di tensioni che creano sbalzi, discontinuità – come un reinnesto o una macchina tagliaerba, appunto.

**29/09**  
**30/09**

Casa del Suono

Il programma sarà eseguito in loop il 29/09 dalle ore 10.00  
alle ore 18.00 e il 30/09 dalle ore 14.00 alle ore 18.00

## Electronic Loop

Concerto realizzato nell'ambito delle Giornate Europee del Patrimonio

**Iannis Xenakis** (1922-2001)

**S. 709** (1994), 7'09"

**John Chowning** (1934)

**Turenas** (1972), 12'41"

**Andrea Agostini** (1975)

**Shiny metal, shiny glass** (2008), 2'08" \*\* Prima esecuzione italiana

**José Miguel Fernández** (1973)

**9dN.13** (2002), 8'21" \*\* Prima esecuzione italiana

**Iannis Xenakis**

**Hibiki Hana Ma** (1969-1970), 17'39"

**Curtis Roads** (1951)

**Never** (2004-2010), 7'30"

- Never never
- Never again
- Never more

Non sarà forse la produzione elettronica a caratterizzare Iannis Xenakis quanto il portato teorico e filosofico della sua opera complessiva, ma anche in questo settore ha lasciato un segno decisivo tracciando problematiche ancora valide per il nuovo secolo. L'*Electronic Loop* di questa edizione di Traiettorie ne offre due esempi ben distanziati nel tempo. Nel più antico, preparato per l'Expo di Osaka del 1970, Xenakis lavorò a un pezzo per tamburi, liuto giapponese e orchestra sinfonica (allora diretta da Seiji Ozawa), lo registrò, lo manipolò su dodici piste magnetiche e ne proiettò le tracce sonore in auditorium, acruendo il tutto con proiezioni laser. Non soddisfatto, tempo dopo lo passò a quattro piste e al posto dei laser mise cubi sferoventi. Era l'epoca delle esperienze d'arte totale, fusione di occhio e orecchio: e *Hibiki Hana Ma* significa in giapponese una cosa tipo "suono-fiore-intervallo". Trentacinque anni dopo Xenakis aveva però a disposizione il programma GENDY-N, che egli stesso aveva sviluppato a Parigi nel 1991 e che gli permetteva di costruire ampie strutture musicali rielaborando sparuti dati di base tramite algoritmi stocastici (non senza qualche intervento di correzione). Si può anche provare fastidio per la sonorità violenta di *S. 709*, ma è sempre inconfondibile la poderosa volontà comunicativa di Xenakis; semmai il nocciolo del problema in composizioni come questa è: la loro comprensione passa attraverso l'ascolto, o viceversa? Per misurare la distanza di Xenakis dal proprio tempo è sufficiente confrontare *Hibiki Hana Ma* con un pezzo di due anni dopo, *Turenas* di John Chowning. Mentre la musica di Xenakis non prescindeva dalle sue idee sulla formulazione matematico-architettonica – che significava guardare con distacco il presente e non farsi coinvolgere dall'angoscia del passato – Chowning si lascia prendere dalla meraviglia dei nuovi timbri e delle spazializzazioni che gli consentiva la sua recente messa a punto del sintetizzatore a modulazione di frequenza. Impossibile non sentirci tutti gli anni Settanta, perché molto del suono anni Settanta viene da qui. Eppure a Chowning non basta esplorare colori, percussioni cristalline, rombi tenuti, scampanate, modulazioni granulari e a battimenti, ma li allestisce in simmetria piazzando ai margini due canoni melodici e in mezzo una sezione di suoni prodotti dalla deformazione del canone e una di polifonie di percussioni in crescendo. Non a caso *Turenas* altro non è che l'anagramma di *nature's*: musica fatta secondo natura. Il debito che a distanza di decenni la musica elettronica di oggi ha con quei linguaggi è solo mascherato dalle accresciute possibilità tecnologiche. *Shiny metal*, *shiny glass* del bolognese Andrea Agostini è un'ode di suoni metallici e tintinnii che crescono, resistono, si spengono, uno studio di comportamenti sonori che si avvale di strumentazioni sofisticate ma affronta problemi antichi. Del resto anche il cileno José Miguel Fernández ha usato un software di sintesi algoritmica per costruire *9dN.13*, tredicesimo pezzo uscito nell'ambito del collettivo di compositori 9dN formatosi a Lione nel 2000: atmosfere ambientali, dinamiche sottili, crescendo improvvisi, è una musica che potrebbe durare all'infinito, e non a caso Fernández la pensa come frammento di un viaggio senza limiti nello spazio. Non si dimentichi infine che alla base della tecnica granulare che ha fatto la fortuna di Curtis Roads c'è sempre Xenakis, che ne aveva sviluppato un incunabolo in *Analogique A et B* nel 1959. Roads ne ha ampliato l'applicazione grazie al progresso tecnologico, lavorando in più sulle possibilità ricombinatorie. *Never*, del 2010, altro non è che il materiale sonoro di un lavoro di Roads del 2003, *Now*, che a sua volta era una elaborazione di *Volt Air III* poi ampliata con repliche di parti di se stessa – le tre ricombinazioni corrispondono alle tre sezioni del pezzo. Il risultato è pura ridondanza, ma si ascolta come un inno alla forza dell'immaginazione.

06/10

Casa della Musica, ore 20.30

festival  
VERDI

# Österreichisches Ensemble für Neue Musik

**Hideto Nomura**, *direttore*

**Irmgard Messin**, *flauto*

**Andreas Schablas**, *clarinetto*

**Per Rundberg**, *pianoforte*

**Georges-Emmanuel Schneider**, *violino*

**Bénédicte Royer**, *viola*

**Peter Sigl**, *violoncello*

**Claude Debussy** (1862-1918)

**Sonata per violoncello e pianoforte**

in re minore (1915), 12'

- Prologue: Lent, sostenuto e molto risoluto
- Sérénade: Modérément animé
- Finale: Animé, léger et nerveux

**Maurice Ravel** (1875-1937)

**Sonata per violino e violoncello** (1920-1922), 22'

- Allegro
- Très vif
- Lent
- Vif, avec entrain

**Gérard Grisey** (1946-1998)

**Vortex temporum I, II, III** (1994-1996)

per flauto, clarinetto, pianoforte, violino, viola e violoncello, 39'

I. a Gérard Zinsstag

II. a Salvatore Sciarrino

III. a Helmut Lachenmann

Una linea culturale tutta francese dell'ambiguità, del rifiuto della logica dimostrativa, dell'impossibilità di definire l'infinita variabilità della natura è la scelta dell'Österreichisches Ensemble für Neue Musik per questo programma che mette in sequenza tre campioni della musica d'oltralpe dell'ultimo secolo. È una linea aspra e cruda: forse la realtà ha un senso ma non è chiaro quale, la natura è regolata da leggi proprie a cui siamo estranei, e la storia ci coinvolge anche se non riusciamo a vedere il nostro ruolo. Per questo Pierrot se la prende con la luna, perché il desiderio è destinato a rimanere senza risposte. È il titolo che Debussy aveva dato in un primo momento alla sua *Sonata per violoncello e pianoforte*, ma se "Pierrot fâché avec la lune" sotto sotto è lo stesso Debussy roso dalla malattia, sfianato dal mondo e impaurito dalla guerra alle porte, la reazione non sta in quel ritorno alle proporzioni preclassiche, al barocco di Couperin o alla sonorità di mandolino che molti hanno avvertito in questa sonata. È vero che Debussy sembra averle dato una singolare e ironica fisionomia "vintage", persino recuperando frammenti di suoi vecchi pezzi, ma alla fine è altro che prevale all'ascolto: una gestualità, per esempio, nei contrasti di ritmo e di colori, nei vibrati dolci, nella vasta tecnica richiesta al violoncello, che sembrano davvero incarnare gli stati d'animo di Pierrot vanamente illuso dal proprio amore. I suoni hanno un significato autonomo e sciolgono il dialogo degli strumenti in un flusso di coscienza cangiante e liberatorio, che ci arriva alle orecchie come un sogno indecifrato.

Sette anni dopo Maurice Ravel dedica alla memoria di Debussy una *Sonata per violino e violoncello* che, per sua ammissione, "sembra una cosa da niente, ma c'è un anno e mezzo di lavoro duro dietro". In effetti fra 1920 e 1922 la sonata lo impegnò in un ciclopico sforzo di prosciugamento dello spartito nell'ambizione di rendere completamente autonoma la melodia, rinunciando a qualsiasi spessore armonico. Violino e violoncello procedono infatti linearmente, nessuno accompagna mai l'altro, al limite si scambiano frammenti di melodie, s'intrecciano, si combinano, ma mai si sostengono. Ravel vuole studiare cosa succede mantenendo le loro voci autonome e paritetiche: e succede che, procedendo in zone sonore così vicine fra loro, ci sono momenti in cui è difficile distinguerli, i quattro temi iniziali affondano, li si perde di vista, riemergono. Si smarrisce l'orientamento e ci si chiede se questa non sia forse una poesia di Mallarmé fatta musica pura.

Dalla confusione onirica della sonata di Debussy e dalla confusione melodica di Ravel si arriva alla confusione percettiva del tempo, studiata nel 1996 da Gérard Grisey nell'ormai classico *Vortex temporum*. Qui la rielaborazione microfisica del primo frammento sonoro – accidentalmente noteremo che è tratto da *Daphnis et Chloé* di Ravel – volta a costruire musica attraverso sistemi del tutto inerenti alla natura del suono e non ad alcun schema esterno, si converte in funzione della creazione di dimensioni temporali che Grisey definisce "umane", "delle balene" (superdilatate) e "degli insetti" (supercomprese), rispettivamente rappresentate nelle tre sezioni dedicate a illustri colleghi. L'onda sonora iniziale viene ruotata e arpeggiata ("storia di un arpeggio nel tempo", dice Grisey), sottoposta a tensioni e dilatazioni che si alternano fra stridori del pianoforte abbassato di un quarto di tono, memoria dei suoni precedenti, rumori, sospiri, colori dissolti, silenzi. I metodi sono ancora fisico-matematici (serie di Fibonacci e altri algoritmi), il suono è materia pura, come Debussy aveva intuito, la struttura è però ormai inaccessibile all'ascoltatore, risucchiato nel vortice del tempo con il quale misurarsi di continuo per cercare di colmare l'intervallo fra la conoscenza e il suo oggetto.

09/10

Casa del Suono, ore 20.30

festival  
VERDI

## Mario Caroli

*Flauto*

**Toshio Hosokawa** (1955)

**Sen I** (1984, rev. 1986)  
per flauto, 14'

**Alberto Posadas** (1967)

**Eridsein** (1995)  
per flauto, 9'

\*\* Prima esecuzione italiana

**Paolo Perezani** (1955)

**Nicht weinen, singen (omaggio a Pina Bausch)** (2012)  
per flauto basso, 4'

**Kaija Saariaho** (1952)

**NoaNoa** (1992)  
per flauto e live electronics, 10'

**Oscar Bianchi** (1975)

**Gr...** (2010)  
per flauto basso, 7'

**Brian Ferneyhough** (1943)

**Sisyphus Redux** (2010)  
per flauto in sol, 8'

**Marco Momi** (1978)

**Reloading Vanishing** (2012)  
per flauto, 6'



"I gesti del flautista manifestano la presenza di una dea elementare del soffio, che alita sulla testa del suo strumento e inebria l'artista come il pulsare del sangue nel ricevere e nel dare un bacio". Questa liricissima frase sta in un libro sul flauto ormai fuori commercio da anni, ma dice qualcosa sull'interesse contemporaneo per questo antichissimo strumento: il rapporto di intimità fisica con il suonatore, l'idea della colonna d'aria che assume connotati magico-matematici e la possibilità di variarne all'infinito i suoni fino a confonderli con l'aria stessa. Tremoli, frullati, fischi, vibrati di glottide, glissati, sibili, soffi, getti d'aria, colpi di lingua, pizzicati, colpi di chiavi, suoni multipli, un repertorio immenso, come immense sono le capacità tecniche di Mario Caroli, che qui offre un denso panorama di scritture per flauto dell'ultimo quarto di secolo. *Sen I* è la prima di una serie di sette composizioni di Toshio Hosokawa, il maggior compositore nipponico degli ultimi vent'anni, basate su quella cultura del suono calligrafico – consustanziale al respiro e al rumore come entità positiva e non alternativa al suono, in grado di mettere in comunicazione con la natura più profonda – che sta agli antipodi del pensiero d'Occidente. *Sen* significa qualcosa simile a "pennellata": ed è a questo che si deve pensare per tutta la durata del pezzo, i cui piccoli episodi sono colpi di pennello o di calamo, e i silenzi gli spazi bianchi del foglio. Ma se torniamo in Occidente le caratteristiche del flauto indirizzano altrove: l'individualità del suono, la sua geometria, la gestualità, il suo portato simbolico. In *Eridsein* lo spagnolo Alberto Posadas utilizza procedure combinatorie basate su microelementi sonori con l'ambizione di creare un pezzo musicale che sia anche descrizione delle regole naturali con le quali funziona. Tutto appare chiaro se, ascoltando, si geometrizza visivamente il suono; eppure cinguettii che si spengono e sibili tenuti non sono solo formule, sono anche un ascolto appagante. La vitalità del piccolo elemento si trova anche nel procedimento creativo utilizzato da Paolo Perezani in *Nicht weinen, singen* ("non piangere, canta"), pezzo nato d'occasione e poi divenuto omaggio alla coreografa Pina Bausch per consonanza di convinzioni sulla forte potenzialità espressiva ed emotiva di ogni dettaglio. Questo pezzo nasce così, ricaricando gli elementi di un vecchio lavoro, *Vento di rosa*, e accedendo a un nuovo potenziale di senso e di espressività, e forse di stimolo morale. Oppure abbiamo la gestualità convertita in espressione: nel 1992 Kaija Saariaho si è presa gusto di estremizzare per sequenze e sovrapposizioni certi manierismi sonori del flauto contemporaneo, con l'aiuto dell'elettronica e del testo di *NoaNoa*, il diario tahitiano di Gauguin: ne emerge non il solito pastello onirico "alla Saariaho", ma un'atmosfera equorea non priva di sottili ironie. Il gesto flautistico è anche pretesto a *Gr...* dell'italo-svizzero Oscar Bianchi, commissionato due anni fa dal Festival di Lucerna, per costruire forme geometriche di suono con lo scopo di individuare la sottile linea fra percezione di una forma e seduzione del suono. Il contrario cioè di quello che in quegli stessi mesi faceva la musica ipercomplessa, ipercontenutistica e iperdilatata di Brian Ferneyhough, che in *Sisyphus Redux* pone un lessico di tecniche al servizio del simbolo: ne escono suoni sfuggenti e flebili, assurdi come la vita umana e la condanna di Sisifo negli Inferi, tutti però – suoni, vita umana e Sisifo – non privi di volontà di stratagemmi e desideri di riscatto. Infine ci sono suoni plastici e diretti che vorrebbero sfocarsi, farsi aria o respiro. Nel nuovissimo *Reloading Vanishing* di Marco Momi sta all'ascoltatore il compito di cogliere nell'emissione e nella ripetizione compulsiva l'attimo fragile in cui quei suoni rivelano la loro più profonda sostanza. Il mondo di Hosokawa non è poi così lontano.

20/10

Casa del Suono, ore 20.30

*festival*  
**VERDI**

## Concerto di musica elettronica

**Curtis Roads** (1951)

**Touche pas** (2009), 5'26"  
dedicato a Morton Subotnick

**Iannis Xenakis** (1922-2001)

**Bohor** (1962), 21'39"

**Natasha Barrett** (1972)

**Kernel Expansion** (2009), 14'26"

\*\* Prima esecuzione italiana

**Curtis Roads**

**Epicurus** (2010), 3'06"

Per quanto il panorama sia in movimento, la musica elettronica dell'ultimo decennio dimostra una molteplicità di tendenze che ne fa l'interfaccia più disponibile al music business, eppure a livello di sperimentazione colta – o non sapremmo come altro chiamarla, ma ci intendiamo – il comune denominatore resta sempre la dipendenza creativa dalla crescita tecnologica, ultimamente tutt'altro che prodiga di clamorose novità.

Il problema di fondo resta sempre l'elaborazione dei suoni, come all'epoca dei primi pezzi elettronici di Iannis Xenakis negli anni Sessanta, ma oggi lo scopo non è più l'ampliamento della gamma espressiva, bensì della percezione. Quando Xenakis scriveva *Orient-Occident* o *Bohor* non faceva altro che manipolare elettronicamente il suono applicando quegli schemi stocastici che studiava sugli strumenti tradizionali. Di fatto perciò il mezzo elettronico permetteva di accedere a un'elaborazione sonora infinitamente maggiore rispetto agli strumenti acustici ma non cambiava i principi della ricerca musicale. In *Bohor*, per nastro magnetico a quattro o otto tracce, l'elaborazione avviene nelle articolazioni interne al suono, dalla cui evoluzione emerge una grande struttura continua di frenetica intensità. Xenakis prescriveva di ascoltarlo al volume più alto possibile e completamente al buio: il che esalterebbe peraltro tanto la violenza di questo pezzo quanto il suo fascino quasi pitagorico.

Lontano e vicino allo stesso tempo da questo mondo, nel primo decennio del nostro secolo l'elettronica apre a diverse dimensioni. Quando l'inglese Natasha Barrett emetteva i primi vagiti, *Bohor* aveva già dieci anni di vita. Oggi che la Barrett è una delle più sorprendenti creatrici di musica elettronica, specialmente d'approccio acusmatico, un pezzo come il suo *Kernel Expansion* dimostra come si possa lavorare su complesse spazializzazioni (qui usando una tecnica ambisonic, memorizzazioni di informazioni sulla posizione di un suono nello spazio) per evidenziare suoni che da solo l'orecchio non potrebbe percepire. Lì per lì ci senti cinguettii, rumori di scartoffie, campanellini, squittii, veicoli in open air, boati lontani. Come un dipinto di Canaletto mostra dettagli che l'occhio nudo nella realtà non afferrerebbe mai, qui si percepisce un mondo sonoro articolato, molteplice, schizofrenico, passionale; e come il kernel – quel piccolo software che nei nostri computer implementa comunicazione tra processi – questi suoni stimolano a connettere la loro origine, la loro essenza, la loro natura non più a uno spazio ma a una psiche, a una reminiscenza.

Ancora più emblematico è il lavoro di quel colosso dell'elaborazione musicale elettronica che è Curtis Roads, il principe della "granulazione" sonora. *Touche pas*, che già Traiettorie propose nel 2009 in prima italiana, è frutto di una scoperta casuale proprio durante un esperimento di granulazione su un suono di tre secondi. Quel suono ricordò infatti a Roads il vecchio pezzo *Touch* del suo maestro Morton Subotnick, che Roads conosceva bene avendolo rimasterizzato nel 1986; ricordo, somiglianza, evocazione. *Epicurus*, del 2010, è frutto di ricomposizione di migliaia di frammenti sonori prodotti con "Pulsar Synthesis" (metodo di sintesi sonora per mezzo di pulsazioni elaborato da Roads), granulazione digitale ed echo-feedback, che creano affascinanti effetti psico-sonori. Le molteplici strade della musica elettronica del XXI secolo passano anche da queste piccole contrazioni emotive.

# Benny Sluchin Hae-Sun Kang

Concerto in collaborazione con IRCAM

**Benny Sluchin**, *trombone*

**Hae-Sun Kang**, *violino*

**Carlo Laurenzi**, *computer music designer*

**Pierre Boulez** (1925)

**Anthèmes 2** (1997)

per violino e live electronics, 24'

Realizzazione informatica musicale IRCAM: Andrew Gerzso

Regia informatica: Carlo Laurenzi

**Marco Stroppa** (1959)

**I will not kiss your f.ing flag** (2005)

per trombone aumentato ed elettronica da camera, 22'

Realizzazione informatica musicale IRCAM: Serge Lemouton

Regia informatica: Carlo Laurenzi

- Sferzante

- Recondito

- blueeyed

- "i sing of Olaf" (with talking hand). Vivido, ribelle.

- Sfuggente

- Estraneo

**Luciano Berio** (1925-2003)

**Sequenza V** (1966)

per trombone, 8'

**Martino Traversa** (1960)

**Red** (2012)

per violino, 9'

\*\*\*Prima esecuzione assoluta

In questa serata elettroacustica che vede in scena due solisti dell'Ensemble Intercontemporain – nato nel 1975 su iniziativa di Pierre Boulez con sede all'IRCAM di Parigi – che sono anche due interpreti fra i massimi del proprio strumento, il programma propone quattro problemi musicali diversi sottoponendo per sovrammontaggio ciascun strumentista a una duplice prova di sfiancante abilità tecnica. Al violino di Hae-Sun Kang è affidata una nuova lettura di *Anthèmes 2*, la ben nota rielaborazione elettronica live di *Anthèmes 1* che Boulez ha tratto per la prima volta nel 1997 nei laboratori IRCAM. La sonorità del pezzo di base, dalla struttura austera e stringatissima fondata sulla scomposizione di un temino attraverso schemi numerologici ("anthèmes" è ircocervo del francese "thèmes", temi, e dell'inglese "anthem", inno), viene manipolata ed emessa ad ampio coinvolgimento spaziale, ma ora i suoni si presentano assai diversi, aguzzi e caleidoscopici, eloquenti ed estroversi. Il problema non è più quindi il confine fra emissione acustica e intervento elettronico, ma prendere atto di come l'intervento elettronico espanda un materiale musicale in territori espressivi completamente diversi. Diverso è il comportamento di *I will not kiss your f.ing flag*, un pezzo del 2005 – quindi della fase "umanistica" matura di Marco Stroppa –, terzo di un ciclo che comprende anche *Auras*, *little i*, *...of Silence*, e come gli altri anche questo basato su una poesia antibellica del 1931 di Edward Estlin Cummings, *i sing of Olaf glad and big*, da un verso della quale è tratto il titolo, e di cui nelle sezioni veloci ripete il ritmo tetrametro irregolare. L'uso di un "trombone aumentato" (la cui sonorità è cioè separata dallo strumento in quanto modificata live a computer tramite una tecnologia laser sviluppata all'IRCAM), il materiale musicale di matrice etnica molto elaborato, le sei sezioni legate alla posizione del trombonista intorno agli ascoltatori generano un effetto complesso che addita a significati ulteriori tramite i riferimenti letterari incrociati a quelli performativi: l'apertura a nuovi atteggiamenti, la relatività dei valori, la possibilità di accedere sempre a nuovi livelli di realtà e a nuovi approcci etici. Benny Sluchin si deve sdoppiare in suonatore e attore in *Sequenza V* e dare fondo a tutta la propria abilità e alle proprie forze. Berio prescrive che il trombonista suoni in piedi, armeggiando il trombone come un'arma, sovrapponendo gesti teatrali e azioni musicali. E applicando una tecnica strumentale vastissima. L'omaggio è al clown Grock, che tanto colpì l'undicenne Berio quando si girava chiedendo al pubblico: "Perché?". Berio riprende quel "perché" in inglese, obbligando il trombonista a pronunciarlo, a suonarlo, e a cantare e suonare insieme. L'università del trombone. E non solo, anche un pezzo acustico che fa il verso a uno elettronico, che usa la voce come prolungamento del suono del trombone e viceversa, riflettendo sul rapporto fra lo strumentista e la propria identità attraverso lo strumento. Ascoltando il nuovissimo pezzo di Martino Traversa, *Red*, scritto per e qui proposto da Hae-Sun Kang in prima assoluta, sembra invece materializzarsi lo spettrogramma del suono emesso. All'inizio piccole scariche si avvolgono su un suono tenuto che lentamente aumenta di frequenza, subito eccone altre di maggiore intensità, a intervalli calcolati, quasi a canone; ora non solo vedi lo spettrogramma, ma anche qualche fulmine; è una energia variabile quantizzata in sezioni che si corrispondono per variazione di intensità, densità e deformazione, ma che solo in apparenza si assomigliano – e attenzione, non sfugga il ruolo di certi nudi temini quasi wagneriani che si frappongono. Anche qui il violino fa a gara per trasformarsi in qualcosa d'altro, ma ciò che si rivela è stavolta il suono come fenomeno puro, e quindi come intima rappresentazione che l'ascoltatore fa di se stesso e del mondo esterno.

## Ensemble Recherche

**Martin Fahlenbock**, *flauto*

**Jaime González**, *oboe*

**Shizuyo Oka**, *clarinetto*

**Melise Mellinger**, *violino*

**Barbara Maurer**, *viola*

**Åsa Åkerberg**, *violoncello*

**Luis de Pablo** (1930)

**Cesuras** (1963)

per flauto, oboe, clarinetto, violino, viola e violoncello, 12'

**Steven Daverson** (1985)

**Elusive Tangibility II: Firelife** (2008-2011) \*\*\* Prima esecuzione assoluta  
per clarinetto, violino, viola e violoncello, 6'

**Pascal Dusapin** (1955)

**Microgrammes** (2011)

per violino, viola e violoncello, 18'

**Hans Thomalla** (1975)

**Capriccio** (2012)

per clarinetto, violino, viola e violoncello, 12'

\*\* Prima esecuzione italiana

**Brian Ferneyhough** (1943)

**Liber Scintillarum** (2012)

per flauto, oboe, clarinetto, violino, viola e violoncello, 19'

\*\* Prima esecuzione italiana

Occhiata veloce al programma di questa sera e subito emerge qualcosa di singolare: la traccia è nettamente rivolta a una mappatura di tendenze recentissime, quattro pezzi su cinque sono stati scritti negli ultimi quattro anni, due sono addirittura di quest'anno, ma il quinto è l'intruso, *Cesuras*, una partitura di quarantanove anni fa; seconda occhiata, e nuovo indizio, i cinque compositori sono nati in cinque decenni diversi; volendo, si può notare che l'Ensemble Recherche ha anche scelto di piazzare gli autori meno giovani agli estremi e di disporre i pezzi simmetricamente secondo l'organico, con il trio al centro, e in sequenza cronologica di composizione. Belle coincidenze, ma senza almanaccare oltre un bel senso si trova proprio nella presenza di *Cesuras* dello spagnolo Luis de Pablo, tutto costruito sulla densità, quindi sulla velocità di emissione strumentale, con la non malcelata ambizione di annullare la percezione dell'intervallo armonico – problemi da anni Sessanta, insomma. Come in tutto De Pablo vive un bisogno di eclettismo, di attingere con fantasiosa ma sempre espressiva architettura alla propria cultura enciclopedica, insofferente per qualsiasi gusto cristallizzato. Ecco, se *Cesuras* sta qui è proprio anche perché è simbolo, o precursore, delle tendenze musicali di questo scorcio di XXI secolo, orientate sulla varietà, sugli interessi pluristilistici, sul recupero dei problemi del passato.

Pensiamo a *Firelife* di Daverson, secondo del ciclo di sei chiamato *Elusive Tangibility*, qui in prima assoluta live. Siamo in zona "battito d'ali di coleotteri": rapidi fruscii, colpi d'archetto, continue fughe, che si fanno a un certo punto quasi melodia cosmica. Il ragazzo di Northampton ha l'entusiasmo emulativo dei ventisette anni, e da buon diplomato in fagotto accentua la propensione ai suoni bassi e ovattati. *Firelife* è la bellezza del fuoco, difficile da toccare, impossibile da afferrare.

Di Pascal Dusapin sappiamo già la forza espressiva, il gusto per il suono sensuale, la forte personalità, l'anticonformismo, il senso del teatro, che ormai ne fanno un nome fortissimo della musica d'oggi. Il titolo *Microgrammes* non si riferisce solo alla leggerezza delle sette piccole sezioni che compongono il brano, ma anche a un testo degli anni Venti di Robert Walser, scrittore svizzero amatissimo da Dusapin: come la scrittura di Walser, è un pezzo tranquillo e morbido, luminoso ed etereo fino a far sparire all'ascolto i riferimenti sonori fra i quali si muove, e ogni idea lascia il posto semmai a movimenti (non stati) d'animo: il lamento acuto del quinto segmento, o la languida disperazione del sesto, o la concitazione urgente del quarto. Suoni che si muovono, come in *Capriccio* dello svizzero naturalizzato statunitense Hans Thomalla – che Recherche presenta qui in prima italiana – in cui barcollano e collidono, formando un strato di detriti rumorosi che si dissolvono nel nulla. Questo sottile confine fra nulla ed esistenza, fra luce e buio, già feticcio dell'ultimo Novecento, è aggiornato da un colosso come Brian Ferneyhough – colosso complesso, ermetico e ancora tutto da comprendere – in un pezzo dato in prima assoluta il 22 luglio scorso a Darmstadt e stasera in prima italiana, *Liber Scintillarum*. Il titolo si riferisce a un famoso codice miniato allestito nello scriptorium dell'abbazia di Saint-Martin a Ligugé nel VII-VIII secolo; il pezzo è cresciuto sulla base di "scherzi involontari", scintille causate, dice l'autore, "dai quesiti posti dal materiale sonoro durante la composizione". Ma non è quel che accade sempre componendo? Il settantenne Ferneyhough è il più giovane e il più astuto dei compositori del XXI secolo.



Foto Roberto Ricci

## Teatro Regio di Parma

Il Teatro Regio, considerato uno dei più prestigiosi e noti del mondo, fu inaugurato nel 1829 con *Zaira*, opera appositamente scritta per l'occasione da Vincenzo Bellini. La sua costruzione, voluta dalla duchessa Maria Luigia, fu affidata all'architetto Nicola Bettòli e richiese otto anni di lavoro. L'opera risultò proporzionata ed imponente: 84 metri di lunghezza, 37,50 di larghezza e un'altezza di quasi 30 metri. La sua capienza massima è attualmente di 1.300 spettatori. Ha facciata neoclassica con decorazioni che rappresentano la Fama e la Lira. Dall'atrio si accede alla platea ellittica (decorata in bianco e oro da Gerolamo Magnani nel 1853), circondata da quattro ordini di palchi e dal loggione. L'astrolampo, in bronzo dorato, venne realizzato dall'officina Lacarrière di Parigi. Il Trionfo di Pallade o Trionfo della Sapienza, sipario dipinto a tempera dal Borghesi, è considerato tra i più belli del mondo, restituito alla sua originaria bellezza da un restauro conservativo del 1999. L'opera ritrae Maria Luigia (sotto le spoglie di Pallade o Minerva) seduta in trono. Il Teatro Regio coniuga lo splendore dell'edificio storico ad una straordinaria organizzazione tecnologicamente avanzata che ne fa una delle macchine teatrali più efficienti, anche a seguito dei complessi lavori di ammodernamento, ristrutturazione e consolidamento statico che hanno coinvolto l'area scenica, effettuati in occasione delle Celebrazioni Nazionali del 2001 per il centenario della morte del Maestro Giuseppe Verdi.



*Teatro Regio*

## Ensemble musikFabrik

**Benjamin Kobler**, *pianoforte*

**Hannah Weirich**, *violino*

**Juditha Haerberlin**, *violino*

**Axel Porath**, *viola*

**Dirk Wietheger**, *violoncello*

**Anton Webern** (1883-1945)

**Fünf Sätze für Streichquartett op. 5** (1909)

per 2 violini, viola e violoncello, 8'

- Heftig bewegt
- Sehr langsam
- Sehr bewegt
- Sehr langsam
- In zarter Bewegung

**Kaija Saariaho** (1952)

**Je sens un deuxième cœur** (2003)

per viola, violoncello e pianoforte, 15'

- Je dévoile ma peau
- Ouvre-moi, vite!
- Dans le rêve, elle l'attendait
- Il faut que j'entre
- Je sens un deuxième cœur qui bat tout près du mien

**György Kurtág** (1926)

**Hommage à Mihály András. 12 Microludes op. 13** (1977-1978)

per 2 violini, viola e violoncello, 9'

**Anton Webern**

**Sechs Bagatellen op. 9** (1911-1913)

per 2 violini, viola e violoncello, 4'

- Mäßig
- Leicht bewegt
- Ziemlich fließend
- Sehr langsam
- Äußerst langsam
- Fließend

**György Kurtág**

**Jelek, játékok és üzenetek**

**(Signs, Games and Messages)** (1989-2004)

Selezione di brani per violino solo, 15'

**Wolfgang Rihm** (1952)

**4. Streichquartett** (1980-1981)

per 2 violini, viola e violoncello, 17'

Nel giro di quattro autori il programma di questo concerto dell'Ensemble musikFabrik racconta una parabola della musica contemporanea, quella della sua comprensibilità all'ascoltatore, sulla quale sembrano ancora giocarsi troppe mistificazioni. Nessuno ormai può pensare di essere precluso dal fascino della musica di Anton Webern, per il grande pubblico ancora nella sfera degli incomprensibili fino a pochi decenni fa, né di poter accedere alla produzione contemporanea senza tener conto di quanto agisca su fisiologia, percezioni, sistema nervoso, più che su razionalità o edonismo. È un'evoluzione d'ascolto che ha bisogno di tempo – e del resto anche uno come Beethoven è stato per un certo periodo inascoltabile per molti suoi contemporanei. C'è poi il feticcio della serialità e della stringatezza, che proviene proprio da Webern e che ha condizionato la musica di oltre mezzo secolo, allargando l'utilizzo delle "serie" a tutti i parametri sonori e accentuando la tendenza ad autoriferirsi, a cui hanno inevitabilmente reagito quei compositori che, come Wolfgang Rihm, non accettavano l'idea di separare le acquisizioni della musica moderna dai rapporti di causa ed effetto ai quali è sempre stato abituato l'ascoltatore.

La prima linea ha orientato musikFabrik su una scelta esemplare e consequenziale, poiché le opp. 5 e 9 di Webern, capostipite indiscusso della contemporaneità, furono studiate a lungo proprio da György Kurtág, uno dei colossi viventi della musica d'oggi, e decisive per la sua vocazione al miniaturismo. Sui *Pezzi* op. 5 e sulle *Bagatelle* op. 9 di Webern non è il caso di soffermarsi troppo a lungo: o si analizzano per pagine e pagine, o ci si arrende alla loro specchiata meraviglia espressiva e aforistica. E se l'op. 5 è un miracolo di concisione, le *Bagatelle* aggiungono una propensione all'effetto sonoro iniziale che unisce alla logica dodecafonica il gusto per la seduzione del suono. Ma apposta musikFabrik pone questi brani accanto al Kurtág dei *12 Microludes* dedicati al compositore András Mihály e a *Signs, Games and Messages*, che rappresentano la riflessione più pura sul mondo di Webern da parte di un musicista non seriale né progressista, moderno per vocazione ma ancorato alla sua terra, la stessa che fu di Bartók. Non è infatti una visione cerebrale che domina in questi fulminei frammenti, ma una concentrazione di spirito danubiano, ciò che tinge i *Microludes* di una lontana disperazione e *Signs* di una malinconia espressiva e umorale.

Dall'altra parte della linea Webern-Kurtág, musikFabrik ha scelto due esemplari di un tipo di ascolto differente, due compositori sessantenni che non rifiutano la discorsività, l'articolazione, il contrasto di energie. Il proposito è dichiarato da Kaija Saariaho già nel titolo dei cinque studi del 2003 per trio "scuro" (viola, violoncello, pianoforte) *Je sens un deuxième cœur*. Il riferimento è all'idea-guida espressa nell'ultimo movimento: l'energia che passa fra pulsazioni di due cuori, come in una donna incinta, ed è proprio all'energia di strumenti che suonano così vicini che si deve rivolgere la prestazione d'ascolto per cogliere il senso del pezzo, anche quando l'energia si scioglie in colore (terzo studio) e la polifonia crea pulsazioni capaci di esprimere sentimenti. Provocatorio è infine il quarto *Quartetto per archi* di Rihm, in tre movimenti, due veloci e uno lento: un pezzo bifronte che guarda al passato e al futuro, passionale e chiaroscurato; potrebbe essere stato scritto quarant'anni prima da Bartók, con il quale ha peraltro in comune certe propulsioni brucianti. Ma è proprio in questa nervosa sequenza di ininterrotte frammentazioni e sonorità famigliari che si comprende quanto sia cresciuta in trent'anni la nostra esperienza d'ascolto.



## Ensemble da camera dell'Accademia Teatro alla Scala

L'Ensemble da camera, specializzato nel repertorio del XX secolo, costituisce una delle molteplici proposte didattiche dell'Accademia Teatro alla Scala, ente di caratura internazionale che attraverso quattro dipartimenti – Musica, Danza, Palcoscenico e Laboratori, Management – forma tutti i profili professionali legati al teatro musicale.

Il progetto è nato in collaborazione con Giorgio Bernasconi (scomparso nel 2010), con l'obiettivo di promuovere presso i giovani musicisti la conoscenza di un repertorio poco frequentato quale quello contemporaneo. Dal 2012 la direzione didattica è affidata a Marco Angius. Sotto la guida delle Prime Parti dell'Orchestra del Teatro alla Scala e di musicisti esperti nella tecnica strumentale del XX e XXI secolo, l'Ensemble svolge un'intensa attività concertistica in Italia e all'estero.

Ad oggi, con la direzione di Angelico, Angius, Bernasconi, Cuendet, Octors, Panisello, Rivolta, Rundel, Stockhammer, l'Ensemble si è esibito al Teatro alla Scala e nell'ambito del Festival MiTo, alla Biennale Musica di Venezia, al Teatrino della Reggia di Caserta, al Quirinale per i concerti Euroradio, al Ponchielli di Cremona, al Festival Dino Ciani di Cortina. Fra gli ultimi impegni più significativi si segnala per le Wiener Festwochen di Vienna l'esecuzione di *Quartett* di Luca Francesconi.

Fra gli autori interpretati Berg, Britten, Copland, Dallapiccola, Debussy, De Falla, Francesconi, Donatoni, Hindemith, Mahler, Manzoni, Sannicandro, Sciarrino, Schönberg, Sotelo, Webern, anche in prima esecuzione italiana o assoluta.

## Marco Angius

Marco Angius ha diretto Ensemble Intercontemporain (Agorà 2012), Tokyo Philharmonic, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale di Bologna, Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano, Orchestra della Svizzera Italiana, Orchestre de Chambre de Lausanne, Orchestra della Toscana, Sinfonica di Lecce, I Pomeriggi Musicali, Luxembourg Philharmonie, Muziekgebouw/Bimhuis di Amsterdam, La Filature di Mulhouse, Teatro Lirico di Cagliari.

Assistente di Antonio Pappano per il *Guillaume Tell* di Rossini (Emi Records, 2011), è fondatore di Algoritmo, l'ensemble con cui ha vinto il Premio Amadeus 2007 per *Mixtim* di Ivan Fedele e con cui ha realizzato numerose registrazioni tra cui *Luci mie traditrici* di Salvatore Sciarrino (per EuroArts di Monaco in DVD e per Stradivarius su CD). Con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai ha inciso tutta l'opera per violino e orchestra di Ivan Fedele (*Mosaïque*, Stradivarius) e, con l'Ensemble Prometeo, l'integrale degli *Imaginary Landscapes* di John Cage.

Marco Angius è autore di una monografia sull'opera di Salvatore Sciarrino (*Come avvicinare il silenzio*, Rai Eri, 2007), *Ali di Cantor (La musica di Ivan Fedele)*, ESZ 2012) e numerosi scritti sulla musica contemporanea tradotti in varie lingue.

Tra le produzioni più recenti: *Jakob Lenz* di Rihm (Teatro Comunale di Bologna), *La volpe astuta* di Janáček (Accademia Nazionale di Santa Cecilia), *L'Italia del destino* di Luca Mosca al Maggio Musicale Fiorentino e l'intensa attività concertistica con l'Ensemble dell'Accademia Teatro alla Scala, giovane formazione di cui è anche coordinatore artistico.

## Hae-Sun Kang

Hae-Sun Kang inizia a suonare il violino all'età di tre anni. A quindici anni lascia il suo paese natale, la Corea del Sud, e si trasferisce in Francia per proseguire gli studi al Conservatorio di Parigi, dove attualmente insegna. Incontra figure fondamentali per la sua evoluzione musicale, in particolare il suo maestro Christian Ferras, ed è premiata in diversi concorsi internazionali tra cui "Rodolfo Lipizer", "ARD Music Competition", "Carl Flesch" e "Yehudi Menuhin". Nominata primo violino dell'Orchestra de Paris nel 1993 e notata da Pierre Boulez, l'anno successivo entra a far parte dell'Ensemble Intercontemporain come solista.

Hae-Sun Kang ha eseguito numerose prime assolute di opere scritte per il suo strumento, tra cui i concerti per violino di Dusapin, Fedele, Jarrell e Manoury, con prestigiose orchestre. Nel suo repertorio figurano anche i concerti per violino di Chin, Pintscher, Furrer, Ligeti.

Nel 1997 ha eseguito in prima assoluta *Anthèmes 2* per violino ed elettronica di Pierre Boulez, che ha registrato e portato nelle principali sale da concerto e nei festival di tutto il mondo. Nei suoi recital esegue spesso brani per violino solo, o per violino ed elettronica, scritti appositamente per lei, tra cui recentemente opere di Stroppa, Furrer, Chin, Aperghis, Fujikura, Morciano.

Sia nei concerti con orchestra che nei recital solistici presenta sempre nuove opere. Tra le più recenti, la prima tedesca del secondo concerto per violino di Pintscher, *Mar'eh*, e la prima assoluta della *Partita II* per violino ed elettronica di Manoury.

## Ensemble Sillages

Fondato nel 1992 da Philippe Arrii-Blachette, l'Ensemble Sillages è una formazione di musicisti che trovano nei compositori del nostro tempo la migliore espressione della loro sensibilità interpretativa. Numerosi progetti hanno visto la luce grazie alla sua associazione con Le Quartz-Scène nationale de Brest, dal 1996: prime esecuzioni assolute, diffusione del repertorio contemporaneo, attività culturali e didattiche, tutta una serie di proposte per educare il pubblico alla musica del nostro tempo.

Al centro della politica artistica dell'ensemble è la collaborazione con i compositori per una corretta interpretazione del loro pensiero musicale e per favorire la viva comprensione delle loro opere presso il pubblico. Oltre all'esecuzione del repertorio contemporaneo, diversi sono i progetti elaborati dall'Ensemble Sillages con l'obiettivo di introdurre il maggior numero possibile di spettatori alle nuove forme musicali. Sono basati su questo approccio i cine-concerti accompagnati da musiche originali: Grémillon / Jean-Luis Agobet nel 1999, Vigo / François Paris e Buñuel / Martin Matalon nel 2005, Keaton nel 2010 e Méliès nel 2011 con composizioni di Carlos Grätzer.

L'attività a livello nazionale si sviluppa parallelamente a quella in ambito internazionale: l'Ensemble Sillages si è esibito a Lione, Perpignan, Digione, Nizza, Parigi ma anche a Madrid, Siviglia, Alicante, Ginevra, Roma e ancora a Buenos Aires e in Messico, a Monterrey...

Oltre alla registrazione di *Anna Livia Plurabelle* di André Hodeir assieme a musicisti jazz, l'ensemble ha inciso una monografia su Jean-Luc Hervé (*Sillages*) e le *Traces* di Martin Matalon, dalla II alla VII.

## **Ensemble musikFabrik**

Sin dalla sua formazione a Colonia nel 1990, l'Ensemble musikFabrik è conosciuto come uno dei principali ensemble di musica contemporanea. Come suggerisce il significato letterale del suo nome, musikFabrik si dedica specificamente all'innovazione artistica. Opere nuove, inedite, spesso commissionate personalmente in un'inusuale forma mediatica, sono tipiche della sua produzione. I risultati di questo impegnativo lavoro, svolto solitamente in stretta collaborazione con i compositori, sono presentati da questo ensemble internazionale di solisti in oltre cento concerti annui, sia in Germania che all'estero, nella serie di concerti musikFabrik im WDR, nelle registrazioni per la radio e nella produzione di CD.

Sono i musicisti stessi a prendersi la responsabilità delle decisioni più importanti. Punto focale della loro ricerca artistica è l'esplorazione delle potenzialità delle moderne forme di comunicazione e di espressione in campo musicale e teatrale. Progetti interdisciplinari che possono includere live electronics, danza, teatro, cinema, letteratura e arti figurative, insieme con la musica da camera e il confronto con l'uso di strutture aperte e improvvisative, ampliano la forma tradizionale dei concerti d'ensemble.

Grazie al suo straordinario profilo e alla sua eccellente qualità artistica, l'ensemble musikFabrik è richiesto in tutto il mondo ed è il partner fidato di rinomati compositori e direttori. È sovvenzionato dallo stato del Nord Reno-Westfalia e, per i concerti musikFabrik im WDR, dalla Kunststiftung NRW.

## **Mario Caroli**

Mario Caroli comincia lo studio del flauto a quattordici anni per terminarlo cinque anni dopo. Allievo di Annamaria Morini e Manuela Wiesler, a ventidue anni vince a Darmstadt lo storico premio Kranichstein ed inizia una carriera che lo rivela come uno dei principali solisti della sua generazione. Mario fa parte dei rarissimi artisti capaci di suonare con lo stesso slancio e la stessa vivida musicalità la più classica delle composizioni o la più ardita opera contemporanea. Sebbene il suo nome sia oggi indissolubilmente legato all'evoluzione del flauto contemporaneo, Mario si esibisce nelle più grandi sale del mondo con un repertorio che va da Vivaldi ai giorni nostri.

La critica ne ha esaltato "il suono di cui si vorrebbe essere imbevuti" ("New York Times"), il talento "praticamente sovrumano, abbinato ad un'intelligenza musicale fuori dal comune" ("American Record Guide") o ancora le sue possibilità "senza limiti" ("Le Monde de la Musique").

Solista con le più grandi orchestre d'Europa, Giappone e Nord America, è stato diretto da grandissimi direttori ed ha ispirato i più grandi compositori di oggi a scrivere per lui splendide pagine solistiche. Pedagogo tra i più ricercati, Mario insegna in Francia e Svizzera, nei Conservatori Superiori di Strasburgo (città in cui vive) e Lugano, e tiene masterclass per le maggiori istituzioni musicali del mondo.



## Benny Sluchin

Benny Sluchin compie gli studi musicali al Conservatorio di Tel Aviv, sua città natale, e all'Accademia di Gerusalemme. Oltre al corso di trombone, studia matematica e filosofia all'Università di Tel Aviv e consegue un "Master of Science" a pieni voti.

Per due anni suona con l'Orchestra Filarmonica di Israele prima di occupare, per quattro anni, il posto di co-solista nell'Orchestra Sinfonica di Gerusalemme. Una borsa di studio del governo tedesco lo porta a Colonia, dove lavora con Vinko Globokar e ottiene il diploma artistico a pieni voti. Dal 1976 fa parte dell'Ensemble Intercontemporain, con il quale esegue le opere più rappresentative del repertorio contemporaneo e numerosi brani solistici in prima assoluta (di autori quali Iannis Xenakis, Vinko Globokar, Gérard Grisey, Pascal Dusapin, Frédérick Martin, Elliott Carter, Luca Francesconi, Marco Stroppa, James Wood). Parallelamente partecipa alle ricerche acustiche dell'IRCAM e conclude una tesi di dottorato in matematica. È autore di diversi articoli e testi didattici, tra cui *Contemporary Trombone Excerpts* e *Jeu et chant simultanés sur les cuivres* (Éditions Musicales Européennes), per i quali ha ricevuto il premio Sacem 1996 per le pubblicazioni pedagogiche. Nel 2001 pubblica con Raymond Lapie *Le trombone à travers les âges* (Bücheler Chastel).

Docente al Conservatorio di Levallois e a quello di Parigi, Benny Sluchin tiene masterclass e conferenze in tutto il mondo. Tra le sue registrazioni figurano *Le trombone contemporain*, *French Bel Canto Trombone* (Musidisc), *Keren* di Iannis Xenakis (Erato), *Sequenze* di Luciano Berio (DGG) e *Animus* di Luca Francesconi (Kairos).

## Carlo Laurenzi

Dopo studi di chitarra, composizione e musica improvvisata, Carlo Laurenzi si dedica alla musica elettroacustica, diplomandosi in composizione elettroacustica al Conservatorio di L'Aquila. Dal 2005 lavora come *computer music designer*, perseguendo allo stesso tempo le sue attività di compositore e chitarrista. Ha collaborato con numerosi compositori in Italia ed è stato assistente artistico e musicale presso il Centro Ricerche Musicali di Roma, con il quale ha partecipato a numerosi progetti di ricerca, concerti e installazioni musicali in Italia e in Europa. Sue opere elettroacustiche sono state eseguite presso numerosi festival di musica contemporanea.

Dal 2011 lavora all'IRCAM di Parigi, collaborando ai progetti di musica mista di compositori come Marco Stroppa, Michaël Lévinas, Marc Monnet, Luis Naón. Inoltre assicura la regia musicale e informatica delle opere con elettronica di Pierre Boulez nei concerti in Francia e all'estero.

## Ensemble Recherche

Il tedesco Ensemble Recherche riveste un ruolo attivo nella storia della musica: con più di cinquecento prime assolute dal 1985, anno della sua fondazione, ha contribuito in modo determinante all'evoluzione del repertorio contemporaneo di musica da camera e per ensemble.

Oltre all'attività concertistica, si distingue per la sua attività nell'ambito del teatro musicale, i corsi dedicati a compositori e strumentisti, i progetti sonori diretti a bambini e giovani, la "Klangpost" ("cartolina sonora") e l'Ensemble-Akademie Freiburg (accademia degli ensemble di Friburgo organizzata in associazione con l'Orchestra Barocca di Friburgo).

Il gruppo, composto da nove solisti, riveste grazie alla sua originale linea programmatica una posizione influente sulla scena musicale internazionale. Il suo repertorio comprende i classici di fine Ottocento, gli impressionisti e gli espressionisti, i compositori della Seconda Scuola di Vienna e della Scuola di Darmstadt, gli spettrali e l'avanguardia sperimentale del nostro tempo.

L'Ensemble Recherche ha pubblicato una cinquantina di CD, molti dei quali hanno ricevuto premi internazionali come lo "Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik" e il "Diapason d'Or".

L'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique di Parigi è oggi uno dei più grandi centri al mondo di ricerca pubblica dedicata alla creazione musicale e alla ricerca scientifica. Luogo unico in cui convergono la prospettiva artistica e l'innovazione scientifica e tecnologica, l'istituto è diretto dal 2006 da Frank Madlener e riunisce più di centosessanta collaboratori.

L'IRCAM sviluppa le sue tre principali attività – creazione, ricerca e trasmissione – nel corso di una stagione parigina, di tournée in Francia e all'estero e di un nuovo appuntamento inaugurato nel giugno 2012, ManiFeste, che unisce un festival internazionale e un'accademia multidisciplinare.

Fondato da Pierre Boulez, l'istituto rientra con il Centre Pompidou sotto la tutela del Ministero della Cultura e della Comunicazione. Il Ministero, l'IRCAM e il CNRS sono associati dal 1995 nell'unità mista di ricerca STMS (Sciences et Technologies de la Musique et du Son – UMR 9912), in cui è entrata nel 2010 anche l'Université Pierre et Marie Curie (UPMC).



## A arte Studio Invernizzi

La galleria, inaugurata nel febbraio 1994, partecipa al discorso artistico internazionale individuando artisti di diverse generazioni, sia italiani che stranieri, per creare un dialogo-confronto e fornire un panorama il più possibile articolato sul *contemporaneo* inteso come ciò che già nel presente è anche memoria futura perché riesce a far percepire nuove possibilità conoscitive originando nuove aperture di senso. Le mostre vengono pensate dagli artisti invitati e realizzate in stretta connessione con lo spazio espositivo in modo che opera e ambiente si integrino in unitarietà. In occasione di ogni mostra viene pubblicato un catalogo bilingue, con un saggio critico, la riproduzione delle opere presentate in galleria e un apparato bio-bibliografico.

La galleria rappresenta sia l'*estate* di Mario Nigro (1917-1992) di cui è stato pubblicato il *Catalogo ragionato*, a cura di Germano Celant, da Skira Editore nel 2009, sia l'*estate* di Rodolfo Aricò (1930-2002), protagonista dell'arte italiana a partire dalla metà degli anni Sessanta. Inoltre la galleria viene invitata da musei, fondazioni, istituzioni pubbliche, sia italiane che straniere, a collaborare per la realizzazione di mostre monografiche, per il prestito di opere di artisti che rappresenta o dei quali cura l'archivio, per la realizzazione di mostre collettive. Dal 1994 la galleria partecipa alle più importanti fiere d'arte internazionali tra cui Art Basel, Fiac Paris, Arte Fiera Bologna, Art Cologne, MiArt Milano e ArtBrussel.

Le esposizioni presentate alle fiere sono sempre inerenti all'attività che la galleria svolge nella propria sede. La galleria organizza anche incontri con i maggiori filosofi e poeti italiani contemporanei per creare un dibattito sulle varie arti.

Artisti rappresentati: Rodolfo Aricò, Gianni Asdrubali, Nicola Carrino, Alan Charlton, Carlo Ciussi, Gianni Colombo, Dadamaino, Riccardo De Marchi, Lesley Foxcroft, Bernard Frize, Riccardo Guarneri, Willi Kopf, Igino Legnagli, John McCracken, François Morellet, Mario Nigro, Georg Karl Pfahler, Pino Pinelli, Bruno Querci, Ulrich Rückriem, Nelio Sonogo, Mauro Staccioli, Niele Toroni, David Tremlett, Antonio Trotta, Günter Umberg, Michel Verjux, Rudi Wach.





## Bruno Querci

Bruno Querci nasce nel 1956 a Prato, dove vive e lavora. Nel 1986 viene invitato da Filiberto Menna alla mostra *Il meno è il più, per una astrazione povera* a Erice.

Nel 1984 espone alla Galleria Vivita a Firenze e nel 1987 alla Galleria Jartrakor a Roma. Nel 1988 è invitato alla Internationale Triennale der Zeichnung presso la Kunsthalle a Norimberga e nel 1990 alla mostra *Astratta* a Palazzo Forti a Verona, a Palazzo della Permanente a Milano e alla Kunsthalle di Darmstadt.

Nel 1994 tiene una personale alla galleria A arte Studio Invernizzi a Milano dove espone anche nel 1998, nel 2002 e nel 2011. Nel 1995 espone alla APC Galerie di Colonia e nel 1996 alla Galleria Sergio Tossi di Prato. Firma con il poeta Carlo Invernizzi e i pittori Gianni Asdrubali e Nelio Sonego il manifesto *Tromboloide e disquarciata. Natura Naturans* e nel 1997 partecipa alla omonima mostra presso il Centro Espositivo della Rocca Paolina di Perugia, la Galleria Nothburga di Innsbruck e il Museo Rabalderhaus di Schwaz, presentata nel 1999 anche dai Musei Civici di Villa Manzoni a Lecco.

Nel 1997 espone presso il Palazzo Municipale di Vignate, il Palazzo Pretorio di Certaldo e il Palazzo Racani Arroni di Spoleto e viene organizzata la personale *Apparizioni* a cura del Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci.

Nel 2000 partecipa alla mostra *Zwischen Figur und Körper* presso la Städtische Galerie di Rosenheim, la Städtische Galerie Villa Zanders di Bergisch Gladbach e i Musei Civici di Lecco.

Nel 2001 partecipa alla mostra *Abitanti. Arte in relazione* a Palazzo Fabroni a Pistoia. Nel 2003 la galleria Open Art di Prato presenta una sua personale. Nel 2006 espone alla Galleria Giraldi e partecipa alla mostra *Morterone. Interventi all'aperto*, dove nel 2010 realizza un'opera permanente. Nel 2007 viene invitato per una retrospettiva al CAMEC, Centro Arte Moderna e Contemporanea della Spezia. L'anno successivo tiene una mostra personale alla Galleria LIBA a Pontedera e partecipa all'esposizione collettiva *Pittura Aniconica* presso la Casa del Mantegna a Mantova. Nel 2010 viene invitato nella palladiana Villa Pisani Bonetti a Bagnolo di Lonigo per una personale. Nel 2011 espone presso la galleria Ars Now Seragiotto di Padova e presso il Palazzo Municipale di Morterone nella mostra *Bruno Querci. Germineluce* in cui le opere dialogano con le poesie di Carlo Invernizzi. Nel 2012 la Neuer Kunstverein Aschaffenburg lo invita per la mostra *Compresenze*.



# traiettorie<sup>22</sup>

XXII Rassegna Internazionale  
di Musica Moderna e Contemporanea

*Direttore Artistico*  
Martino Traversa

*Organizzazione*  
Chiara Agostini  
Roberta Valenti  
Giulia Zaniboni

*Ufficio stampa*  
Luciana Convertini

*Testi critici*  
Giuseppe Martini

*Si ringraziano per la collaborazione:*  
Francesca Pola  
A arte Studio Invernizzi – Milano

Traiettorie 2012 è un progetto della Fondazione Prometeo

FONDAZIONE  
**PROMETEO**

V.le Mentana, 29  
I-43121 Parma

Tel. 0521-708899  
[info@fondazioneprometeo.org](mailto:info@fondazioneprometeo.org)  
[www.fondazioneprometeo.org](http://www.fondazioneprometeo.org)  
[www.traiettorie.it](http://www.traiettorie.it)