

traiettorie²³

XXIII Rassegna Internazionale
di Musica Moderna e Contemporanea

Parma, 22 settembre - 23 novembre 2013

Casa della Musica
Casa del Suono
Teatro Regio



Ristorioli

FONDAZIONE
PROMETEO

traiettorie²³

XXIII Rassegna Internazionale
di Musica Moderna e Contemporanea

1991
2013

VENTITRÉ ANNI
DI MUSICA
CONTEMPORANEA
IN ITALIA

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

In copertina:
Mauro Staccioli, *Disegno per Traiettorie*, 2013
collage su carta, 70x100 cm

Foto Bruno Bani, Milano
Courtesy A arte Studio Invernizzi

*Quello che viene capito troppo rapidamente
non ha lunga durata.*

Fëdor Dostoevskij

FONDAZIONE PROMETEO

Istituzioni



COMUNE DI PARMA
Assessorato alla Cultura

casadellamusic
p a r m a

Regione Emilia-Romagna



PROVINCIA
DI PARMA



DIREZIONE
GENERALE
PER
LO SPETTACOLO
DAL VIVO



Main partner

FONDAZIONE
MONTE DI PARMA

BANCA MONTE PARMA

Partner

Chiesi

SYMBOLIC

Media partner

Rai radio3

Sponsor tecnici



TIPOCRIM



traiettorie²³

XXIII 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

Regione Emilia-Romagna

Provincia di Parma

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -

Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo

Teatro Regio 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

- 22/09** **Ridotto del Teatro Regio**
Hae-Sun Kang e giovani talenti francesi
Webern, Harvey, Schönberg
- 28/09** **Casa della Musica**
Garth Knox e Rohan de Saram
Bach, Kurtág, Romitelli, Dallapiccola
- 03/10** **Casa della Musica**
Ex Novo Ensemble
Rihm, Togni, Ambrosini, Rastelli, Gervasoni, Vivier
- 07/10** **Casa della Musica**
Arditti Quartet
Harvey, Lachenmann, Nono
- 11/10** **Casa della Musica**
Neue Vocalsolisten
Scelsi, Reynolds, Pousseur, Kurtág, Xenakis
- 16/10** **Casa della Musica**
Quartetto Prometeo
Filidei, Sciarrino, Kurtág, Debussy

- 02/11 Casa della Musica**
Accroche Note
Ravel, Eötvös, Debussy, Di Bari, Nillni, Carter
Françoise Kubler, soprano
- 09/11 Casa della Musica**
Mario Caroli e Roberta Gottardi
Boulez, Debussy, Jolivet, Varèse, Scelsi, Murail, Benjamin
- 16/11 Casa del Suono**
I cieli sopra Venezia (musica elettronica)
Nono, Maderna
- 23/11 Casa della Musica**
Ensemble Prometeo
Bach, Ferneyhough
Livia Rado, soprano
Marco Angius, direttore



Foto Roberto Ricci

Teatro Regio di Parma

In origine Nuovo Teatro Ducale, il Teatro Regio di Parma nasce per volontà della duchessa Maria Luigia. Iniziati i lavori nel 1821 su progetto di Nicola Bettoli, inaugura nel 1829 con *Zaira*, opera di Vincenzo Bellini. In stile neoclassico, la facciata è caratterizzata da un colonnato di ordine ionico e da un'ampia finestra termale che si apre nella parte alta. Dall'atrio si accede alla platea ellittica, circondata da quattro ordini di palchi e dal loggione. Nel 1853 il décor in stile neoclassico progettato da Paolo Toschi venne ricoperto dagli stucchi e dalle dorature di Girolamo Magnani che rinnovò la veste dell'ormai Teatro Regio secondo lo stile neorinascimentale. L'astrolampo, in bronzo dorato, venne realizzato dall'officina Lacarrière di Parigi. Il *Trionfo di Pallade* o *Trionfo della Sapienza*, opera del Borghesi, ritrae Maria Luigia sotto le spoglie di Minerva seduta in trono ed è uno dei pochi esemplari di sipario dipinto giunti fino noi. Sin dalla sua inaugurazione il Teatro Regio fu testimone e protagonista dei cruciali cambiamenti che investirono il melodramma durante l'Ottocento e il secolo successivo, dalla fine dell'epoca legata al nome di Rossini alla supremazia del repertorio verdiano, dall'apertura alle esperienze francesi e tedesche all'estrema evoluzione in senso realistico dell'opera italiana con Mascagni, Leoncavallo e Puccini.

Teatro Regio

22/09

Ridotto del Teatro Regio, ore 20.30

Hae-Sun Kang e giovani talenti francesi

Hae-Sun Kang, *violino*

Constance Ronzatti, *violino*

Noémie Bialobroda, *viola*

Marine Gandon, *viola*

Armance Quéro, *violoncello*

Jérémie Billet, *violoncello*

Anton Webern (1883-1945)

Langsamer Satz (1905)

per quartetto d'archi, 10'

Jonathan Harvey (1939-2012)

String Trio (2004)

per trio d'archi, 15'

Arnold Schönberg (1874-1951)

Verklärte Nacht, op. 4 (1899)

per sestetto d'archi, 30'

1. Sehr langsam
2. Breiter
3. Schwer betont
4. Sehr breit und langsam
5. Sehr ruhig

In questo singolare trittico la sorpresa è proprio l'elemento centrale, cioè Jonathan Harvey piazzato fra Webern e Schönberg. Tanto più che si tratta dei Webern e Schönberg tardoromantici, tutto il contrario di quello per cui diventeranno celebri. Vediamo. *Langsamer Satz* innanzitutto è una scoperta relativamente recente, un quartetto per archi scritto da un Webern ventiduenne innamorato della cuginetta (poi sua moglie), scoperto ed eseguito per la prima volta nel 1962. C'è un momento idillico nella vita di Webern: campagne austriache, fiori odorosi, allodole, la pioggerellina, e nella notte i due amanti che vagano spensierati sotto lo stesso cappotto, un momento che Webern appunta sul proprio diario e che corrisponde alla nascita di questi dieci minuti passionali di melodia sgorgante e dispiegata (il titolo significa appunto "Movimento lento"), che se nel 1962 qualcuno l'avesse attribuita a Brahms forse molti musicologi ci sarebbero anche cascati. Invece Webern la scrisse nel 1905 quando già aveva all'attivo alcuni dei suoi primi pezzi atonali: quindi si tratta di una libera scelta tardoromantica, non di un momento di passaggio, e anzi la struttura è da sonata classica, con i due temi principali, il loro sviluppo fra picchi acuti e pizzicati, e una ripresa in cui il primo tema è accaparrato dal violoncello, lo strumento preferito di Webern. Anche *Verklärte Nacht* parla di due amanti, ma la situazione è diversa. Innanzitutto l'ispirazione non è autobiografica ma letteraria, Schönberg la prese da una poesia di Richard Dehmel – che allora passava per il massimo poeta tedesco vivente – in cui due amanti passeggiano sotto una fredda luna: lei è incinta del marito e teme che per questo l'amante la respinga, l'amante la conforta dicendole che il loro amore trasfigurerà quel bambino come fosse loro (ed ecco che la notte diventa, come da titolo, trasfigurata); diverso l'organico, un sestetto d'archi (nel 1917 Schönberg la trascriverà per orchestra d'archi); diversa l'estensione, questo dura il triplo dell'altro; diversa la comunicazione, qui non c'è dialettica o racconto e men che meno violoncelli che compiono gesti simbolici, ma solo descrizione, con una già magistrale condotta delle parti; diversa infine l'accoglienza, *Verklärte Nacht* nel 1903 venne respinta dalla commissione del Tonkünstlerverein di Vienna ufficialmente per la presenza di un accordo non accademico, in realtà perché giudicata una maldestra scopiazzatura di Wagner ("è come se si fosse passato uno straccio sulla partitura del *Tristano* ancora fresca d'inchiostro", digrignò uno fra i più arrabbiati commissari), e quando fu eseguita suscitò ulteriori risse nel pubblico. Unici punti di contatto: entrambi i compositori quando crearono quei pezzi erano intorno ai venticinque anni, ed entrambi scegliendo il linguaggio di fine Ottocento si interrogavano su un passato troppo grande e troppo schiacciante da cui sembrava impossibile ma era necessario liberarsi. In mezzo a tutto questo cosa ci fa Jonathan Harvey, ecletticissimo e inclassificabile compositore inglese scomparso il 4 dicembre scorso, un allievo di Britten ma anche ammiratore di Stockhausen, uno che ha scritto musica da chiesa ma anche elettroacustica all'IRCAM di Parigi? Appunto questo: osservare la pluralità dei linguaggi moderni e la necessità di ripensare il passato. Niente di meglio a questo scopo che il suo trio per archi commissionato per il festival di Witten del 2004, lui famosissimo per i quartetti: il trio gli permette di isolare i suoni, di dare autonomia assoluta ai tre strumenti, di rendere ogni asserzione più forte; lo fa sovrapponendo come su lastre trasparenti fraseggi solenni da dramma liturgico e suoni folcloristici, percussioni sulle casse armoniche, ritmi etnici, scintillanti, caldi. Anche questo è segno di crisi di un mondo musicale ma – sembra suggerire il programma di stasera – non si vedono per ora all'orizzonte nuovi Schönberg o Webern per rivoluzionarli.



Foto Lucio Rossi

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 e 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, un innovativo centro di ricerca e divulgazione scientifica e musicale dedicato a studiare 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 aggiunge la produzione di rassegne concertistiche, dalla musica antica a quella contemporanea, la realizzazione di programmi formativi di avvio o di approfondimento dell'ascolto della musica (per bambini in età prescolare, studenti e adulti) e la produzione editoriale, pubblicando una collana libraria dedicata ai suoi convegni di studi e una collana discografica finalizzata alla divulgazione delle sue collezioni storiche. Nel 2013, bicentenario della nascita di due tra i più significativi compositori in ambito teatrale, Giuseppe Verdi e Richard Wagner, la Casa della Musica, con la collaborazione delle istituzioni che ad essa afferiscono, organizza una serie di iniziative con l'intento di fornire spunti di lettura inediti della straordinaria esperienza e del lascito dei due compositori: il convegno internazionale "Verdi & Wagner nel cinema"; la mostra "Verdi, il volto musicale dell'Italia", dedicata al significato dell'immagine di Verdi nella stampa periodica dall'Ottocento a oggi; i due doppi cd "Le tradizioni incrociate: Verdi in tedesco e Wagner in italiano", dedicati al confronto delle tradizioni interpretative maturate in Italia e nei Paesi di lingua tedesca nei primi decenni del Novecento; vari convegni e giornate di studio.

Casa della Musica
Casa del Suono

Garth Knox e Rohan de Saram

Garth Knox, *viola*

Rohan de Saram, *violoncello*

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

da **Invenzioni a due voci** (1720-1723)

trascrizione per viola e violoncello

- Invenzione n. 1 in do maggiore, BWV 772, 1'30"

György Kurtág (1926)

da **Jelek, játékok és üzenetek (Signs, Games and Messages)**

(1989-in progress)

per viola

- Hommage à John Cage / Elakadó Szavak (Faltering Words), 2'

Johann Sebastian Bach

da **Invenzioni a due voci**

- Invenzione n. 10 in sol maggiore, BWV 781, 1'

György Kurtág

da **Jelek, játékok és üzenetek (Signs, Games and Messages)**

(1989-in progress)

per violoncello

- Souvenir de Balatonboglár, 0'30"

György Kurtág

Négy initium az Hommage à Jacob Obrecht-ből (2005)

per viola e violoncello, 2'

Johann Sebastian Bach

da **Invenzioni a due voci**

- Invenzione n. 8 in fa maggiore, BWV 779, 1'

- Invenzione n. 7 in mi minore, BWV 778, 1'30"

György Kurtág

da **Jelek, játékok és üzenetek (Signs, Games and Messages)**

per violoncello

- Árnyak (Shadows), 1'

- Kroó György in memoriam (In memoriam György Kroó), 5'

Fausto Romitelli (1963-2004)

Ganimede (1986)

per viola, 7'

Luigi Dallapiccola (1904-1975)

Ciaccona, Intermezzo e Adagio (1945)

per violoncello, 16'

1. Ciaccona (Con larghezza)
2. Intermezzo (Allegro, con espressione drastica)
3. Adagio

György Kurtág

da **Jelek, játékok és üzenetek (Signs, Games and Messages)**

per viola

- Perpetuum mobile, 3'
- Panaszos nóta (Plaintive Tune), 2'
- In memoriam Blum Tamás (In memoriam Thomas Blum), 2'

Johann Sebastian Bach

da **Invenzioni a due voci**

- Invenzione n. 14 in si bemolle maggiore, BWV 785, 1'30"
- Invenzione n. 6 in mi maggiore, BWV 777, 3'

György Kurtág

da **Jelek, játékok és üzenetek (Signs, Games and Messages)**

per violoncello

- Jelek III (Signs III), op. 5b, 6'

György Kurtág

Versetto (Apokrif Organum) (1998)

per viola e violoncello, 2'

György Kurtág

Négy initium az Hommage à Jacob Obrecht-ből

In questo programma dominato da György Kurtág entrano in punta di piedi Bach, Dallapiccola e Romitelli, vediamo come. Del resto, un occhio alle durate e si capisce subito che la serata è all'insegna della forma breve, ma la brevità potrebbe essere solo una delle componenti in gioco. La chiave come al solito è Johann Sebastian Bach, di cui vengono presentate alcune trascrizioni per viola e violoncello delle *Invenzioni* per tastiera apparse nel *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (il figlio) allestito all'epoca del soggiorno a Köthen con intenti didattici: le *Invenzioni* altro non sono che semplici pezzi per imparare a scrivere, pensare e suonare contrappunti a due voci, che divise qui fra i due strumenti rivelano il demone che ne segna la natura e la collocazione in questo programma: la chiarezza dei pensieri e la loro esposizione più conveniente ed efficace.

Su questa falsariga s'inserisce anche *Ciaccona*, *Intermezzo* e *Adagio* per violoncello che, a dispetto dei titolini classicissimi, nulla ha di neoclassico e anzi si annuncia subito con rabbiosi ruggiti e prosegue in una scrittura irta di difficoltà. Nel pieno del periodo dodecafonico di Dallapiccola, la commissione di un pezzo da parte del violoncellista Gaspar Cassadó rappresentò per il compositore istriano una sorta di vacanza dagli impegni musicali più aspri, stimolando la necessità di coniugare ricerca di linguaggio e limpidezza antica in una singolare convivenza di sintassi contrastanti. Il violoncello stride, salta, mugola, graffia, a tratti sembra d'intravedere immagini conosciute, in altri momenti di navigare su una laguna nebbiosa. Più che la luce, l'ordine, la ricomposizione, qui è in scena la loro tormentata ricerca, la necessità di districarsi da un viluppo di ombre e ossessioni. Si potrebbe dire allora che *Ganimede* di Romitelli sia l'opposto, cioè un percorso nella disgregazione che non esce dalla disgregazione ma la comunica con gesti lampanti – il termine ci sta, viste le continue saette inflitte dall'arco alle corde della viola – il che nel pieno dell'infatuazione di Romitelli per gli "spettrali" francesi, a metà anni Ottanta, significava già sete d'indipendenza, per approdare ai territori puri dell'energia sonora.

E veniamo a Kurtág, di cui ascoltiamo due pezzi per viola e violoncello e una selezione di quattro *Signs, Games and Messages* per viola e quattro per violoncello. La sostanza è la stessa, la consueta vocazione all'intensità espressiva che nel ciclo aperto *Signs, Games and Messages* raggiunge effetti di prodigiosa potenza nel singolo suono e persino nel gesto che serve a realizzarlo.

Prendiamo per esempio *In memoriam Blum Tamás* e vediamo se riusciamo a sottrarci dalla tentazione di mimare la nenia di quelle quattro note ripetute. Certo, è facile pensare a Webern per queste miniature, per questi frammenti così compiuti, per questi appunti sempre diversi nello stile e nelle idee, ma quello che per Webern è microscopio, per Kurtág è concentrazione, la stessa del suo amato Bach. Nulla è di troppo, neppure una nota nel *Perpetuum mobile*, né la pomposità di timbro in *Versetto*. E quindi la ripetizione – ascoltiamo come Kurtág usi queste ripetizioni di poche note – anziché aggiungere rende tutto più fantasmatico, inequivocabile, come in *Árnyak* ("Ombre"). Ci si accorgerà che il gesto è anche misura di uno spazio che si rarefa fino ad asciugarsi, e con lui il tempo, e con loro la possibilità di dire qualsiasi altra cosa che non sia quella che è stata appena detta.

A
sostegno
della
cultura
del
nostro
tempo

FONDAZIONE
PROMETEO

Ex Novo Ensemble

Daniele Ruggieri, *flauto*

Carlo Lazari, *violino*

Carlo Teodoro, *violoncello*

Aldo Orvieto, *pianoforte*

Wolfgang Rihm (1952)

Über die Linie VI (2004)

per flauto, violino e violoncello, 16'

Camillo Togni (1922-1993)

Ricercare, op. 28b (1947)

per pianoforte, 3'

Claudio Ambrosini (1948)

Erbario spontaneo veneziano (2011-2012)

per violino e pianoforte, 15'

1. Tasso barbasso (*Verbascum thapsus*)
2. Vitriola (*Parietaria officinalis*)
3. Dente de can (*Taraxacum officinale*)
4. Fiorella di barena (*Limonium*)
5. Trifoglio acquatico (*Marsilea quadrifolia*)
6. Rosa damascena
7. Calcatreppola e Salicornia (*Eryngium maritimum*, *Salicornia veneta*)
8. Tortulo (*Tortulo-Scabiosetum*)
9. Finocchio di mare (*Crithmum maritimum*)
10. Ombelico di Venere (*Umbilicus pendulinus*)
11. Stiocchetti (*Silene inflata*)
12. Cimbalaria psicopompa (*Cymbalaria muralis*)

Claudio Rastelli (1963)

Studio n. 1 (2013)

*** Prima esecuzione assoluta

per ascoltatori e quattro strumentisti (flauti, violino, violoncello e pianoforte), 10'

Stefano Gervasoni (1962)

Sonatinexpressive (2012)

per violino e pianoforte, 12'

Claude Vivier (1948-1983)

Paramirabo (1978)

per flauto, violino, violoncello e pianoforte, 15'

"Tradizione" è parola sospetta in musica contemporanea, potrebbe essere indizio di arrendevolezza se non addirittura di ruffianeria: si spolvera un pezzo di qualche passaggio più amichevole alle abitudini dell'orecchio, ed è fatta. Ragionando in questo modo dovremmo però buttare nel cestino Bach, Beethoven e forse anche Puccini che scriveva "Nessun dorma" in piena età Alban Berg, e non ci spiegheremmo come Schönberg potesse definire progressista uno come Brahms che sembra artigliato al mondo di Beethoven. Ma appunto non c'è frattura, non c'è avanguardia e insomma non c'è linguaggio se non si tiene conto del passato, quindi occorre sorvegliare e capire subito quando il passato è banale pretesto (succede spesso nella musica contemporanea, si riconosce facilmente e non merita pietà) e quando è pensiero costruttivo.

Finita la predica, ecco un esempio buono, *Über die Linie VI* di Wolfgang Rihm: la complessità di Rihm sta proprio nell'aver scelto la strada della semplicità classicheggiante (la "New Simplicity" di cui è leader è in realtà il contrario sotto finte spoglie). Ma attenzione. Questo pezzo del 2004 potrebbe apparire lo smottamento di una composizione romantica, in realtà va ascoltato proprio come critica dei linguaggi moderni: è nella trasformazione delle linee melodiche degli strumenti in fasci di energie che va interpretata la modernità di Rihm travestita da semplicità antica. E che dire dei due pezzi di Togni e Gervasoni, entrambi impregnati di venezianità, e alla Fenice di Venezia dati in prima assoluta proprio dal veneziano Ex Novo rispettivamente il 31 ottobre e il 16 dicembre scorsi? Smaccato è il riferimento di Togni a Bach con il titolo *Ricerca*, che nel mondo di Bach alludeva all'invenzione melodica e contrappuntistica su tastiera, ma nel 1947 diventava invece un modo di guardare a Bach da parte di chi si è formato l'orecchio su altri due secoli di musica e ora può "ricercare" sì, ma in modo ben più contaminato; ancora di più sente il peso del passato la *Sonatinexpressive* di Gervasoni, che ne accetta la grandezza dei linguaggi musicali ma ne studia le vie di fuga, le conseguenze radicali. L'espressività della sonatina non andrà quindi cercata nella comunicazione di un sentimento, ma forse in ciò che lo nasconde e lo frena, e ne fa sentire più forte la necessità. È venezianissimo anche l'ambiente dell'*Erbario spontaneo veneziano* del veneziano Ambrosini (fondatore di Ex Novo), che racconta il mondo dei vegetali che crescono spontanei negli interstizi dei muri di Venezia o nelle crepe di una fondamenta: dai nomi evocativi di quelle pianticelle – Ombelico di Venere, Calcatreppola o Tasso barbasso – nasce una raccolta di pezzi brevissimi in cui violino e pianoforte emergono continuamente uno dall'altro, creando in una grammatica semplicissima colori, ritmi, sensazioni e sinestesie. Anche nel nuovo pezzo di Claudio Rastelli qui in prima assoluta avvengono scontri: di blocchi strumentali, di contrasti di volume, di intervalli sonori, creando attese e mettendo in moto forze, come succederebbe in un pezzo di Mozart o Schumann; ma poi ognuno procede per conto proprio ed è l'ascoltatore che dovrà dare un senso al tutto. Infine un altro scontro: il canadese Claude Vivier, così ammirato da Ligeti, nel 1978 ha costruito un pezzo trasparente in cui gli ingenui strumenti del trio procedono alla pari finché irrompe il pianoforte, i tre si ritraggono e comincia una scaramuccia dai timbri esoticheggianti che termina in un compromesso di melodie che rendono sospeso quel quarto d'ora di musica. Si dice che il titolo sia un errore di Vivier nell'intitolarlo alla capitale del Suriname, Paramaribo, o un gioco fra "Paris" e il ponte "Mirabeau": che bella morale, dopo aver tanto parlato di rivisitazione di linguaggi.

07/10

Sala dei Concerti della Casa della Musica, ore 20.30

Arditti Quartet

Irvine Arditti, *violino*

Ashot Sarkissjan, *violino*

Ralf Ehlers, *viola*

Lucas Fels, *violoncello*

Jonathan Harvey (1939-2012)

String Quartet n. 2 (1988), 15'

Helmut Lachenmann (1935)

Streichquartett n. 3 "Grido" (2001), 26'

Luigi Nono (1924-1990)

Fragmente – Stille, an Diotima (1979-1980), 35'

Semplice ed eloquente, la scelta del Quartetto Arditti per questo programma è basata su tre compositori nati nell'arco di quindici anni e tre pezzi di tre decenni diversi: una geografia e una storia del quartetto contemporaneo e di tre indirizzi della musica degli ultimi trent'anni.

Il più antico, *Fragmente – Stille, an Diotima*, coglie Luigi Nono nella crisi post-seriale di fine anni Settanta, dopo aver esaurito la riflessione su Webern, Schönberg e le loro conseguenze. Dovendo omaggiare il Beethoven progressista, in una commissione del Quartetto LaSalle per il Beethovenfest di Bonn del 1980, si trova costretto a rinunciare a ciò che fino ad allora aveva coltivato con autorevolezza e spirito d'impegno, cioè l'elettronica: dunque a tu per tu con i soli archi e un referente illustre che Nono cita senza esitazioni, la *Canzona di ringraziamento* del Quartetto op. 132 di Beethoven, a cui si affiancano riferimenti a poesie di Hölderlin, fra cui *An Diotima* (non da leggere, si raccomandava Nono, ma che gli esecutori devono recitare fra sé e sé mentre suonano), e l'utilizzo della scala enigmatica usata da Verdi per l'*Ave Maria* del 1889, anche questa riemergente a strappi. Un programma segreto, che deve agire come una vita interiore da insufflare nell'esecuzione. C'è anche uno scampolo di Venezia nel finale, con la citazione della chanson *Malor me bat* del 1501, che l'amico Maderna aveva trascritto per tre viole. Di fatto si tratta di brevi emissioni sonore quantizzate, spesso su un flusso lattiginoso acuto, alternate a silenzi ("Stille" in tedesco vale "silenzio" quanto "calma") che obbligano a ricominciare ogni volta l'ascolto da zero. Il risultato è affascinante, la mezz'ora di musica cattura: è come se Nono si fosse guardato indietro, avesse osservato quanto restava dell'impegno di anni e avesse capito che era giunta l'ora di mettersi in silenzio e ascoltare, ascoltarsi anche fra amici, e che ascoltare e ascoltarsi bene sarebbe stato un buon gesto politico per i tempi nuovi.

Non è un caso che il secondo quartetto di Jonathan Harvey, scomparso lo scorso dicembre, assuma talvolta comportamenti simili fra silenzi e blocchi di emissioni, specie nel secondo movimento: ma per lo più si snoda in un fitto cicaliccio degli strumenti, con una vasta enciclopedia di soluzioni tecniche e di colori, dal più diafano al più basaltico. Non si fa fatica a scorgere qualche rievocazione di mondi elettronici cari a Harvey e momenti d'incanto che forse cadono dal mondo buddista di cui era un appassionato praticante. Commissionato proprio per il Quartetto Arditti nel 1988, questo quartetto – genere in cui Harvey ha speso molto di sé – riflette tutto lo spirito del compositore inglese: semplicità e complessità insieme, il tempo e l'assenza del tempo, spiritualità e corporeità, ma mai indifferenza. A dieci anni dal quartetto di Nono, il messaggio di Harvey era un antidoto al cinismo del mondo ricco e autoreferenziale.

E non è un caso ma certamente un simbolo il 2001 a cui si data il terzo quartetto di Lachenmann, un compositore che ha sempre fatto di Luigi Nono un punto di riferimento di impavido progressismo. Ricordate l'insopportabile rumore quando si graffiava la lavagna di scuola? Ecco, con Lachenmann bisogna cercare il bello anche nella lavagna graffiata. *Grido*, una delle sue opere-chiave (e ovviamente di ardua esecuzione), si ascolta cercando nei graffi, negli stridori, nei sospiri, nei ronzi, negli schiocchi, nelle grida – certo – un suono che si fa rumore ma non per questo è da disprezzare e forse sarebbe da godere. Ascoltare e basta, insomma. Cercare nello spiacevole il bello, si potrebbe dire con una formula, percepire le condizioni in cui un suono diventa qualcosa di diverso – e imparare a tollerarlo.

Neue Vocalsolisten

Truike van der Poel, *mezzosoprano*

Andreas Fischer, *basso*

Simone Beneventi, *percussioni*

Fons Adriaensen, *regia del suono*

Giacinto Scelsi (1905-1988)

Ogloudoglou (1969)

per mezzosoprano e percussioni, 4'

Roger Reynolds (1934)

The Palace

Voicespace IV (1978-1980)

per basso ed elettronica, 16'

Henri Pousseur (1929-2009)

Mnemosyne I (1968)

per mezzosoprano, 4'

György Kurtág (1926)

József Attila-töredékek (Attila József Fragments), op. 20 (1981)

per mezzosoprano, 15'

1. Kásásodik a víz (L'acqua si alza)
2. Sokan voltak és körülvettek (Molti si accalcano intorno a me)
3. Hétért – magamat kérdem (Per sette – Mi chiedo)
4. Az idő (Tempo)
5. Költő szerelme szalmaláng (L'amore del poeta sta bruciando le canne)
6. Én ámulok (Sono stupito)
7. Szólj hát, mit tegyek én (Dimmi cosa dovrei fare)
8. A nyárfák közt ezüst habokkal (La dolce brezza borbotta lontana)

9. Vadász szemünkre lányok térde les (Le ginocchia delle ragazze procedono impettite davanti ai nostri occhi predatori)
10. Tizenöt éve írok költeményt (Per quindici anni ho scritto versi)
11. Oly lány az este, mint egy szöllőszem (La sera è soffice come un chicco d'uva)
12. Én ámulok (Sono stupito)
13. Segítsetek, hogy meg ne öljem (Aiutatemi tutti a non ucciderla)
14. Nincs közöm senkihez (Sono straniero e solo)
15. Lesz lány hús s mellé ifjú karalábé (Ci sarà cibo dolce con il fresco cavolo)
16. Nem! Nem! Kellene kiáltoznom (No! No! Devo piangere)
17. A kerten, hallatlan semmit idézve (L'arsura appare sul giardino)
18. Irgalom, édesanyám, mama (Grazie, mamma)
19. Kásásodik a víz (L'acqua si alza)
20. Ének, hajolj ki ajkamon (Canta, sporgiti dalle mie labbra)

Iannis Xenakis (1922-2001)

Kassandra (1987)

per basso e percussioni, 11'

Ecco un campionario di alcuni indirizzi rappresentativi della musica cólta nel secondo Novecento, declinato però nel binomio di voci e percussioni, la cui trasparenza solo apparentemente potrebbe rendere piú chiare alcune volontà compositive. E invece non è sempre così. Non è agevole per esempio raccontare la musica di Giacinto Scelsi senza cadere in analisi tecniche, neppure quando ad agire sono una cantante e alcune percussioni come nel raramente eseguito *Ogloudoglou* del 1969. L'approccio al suono di questo appartato e misterioso compositore era del tutto soggettivo, tutto concentrato sul fenomeno fisico in quanto tale e oscillato in impercettibili variazioni al punto da far persino dubitare che l'esecutore stia seguendo una parte scritta. Con *Ogloudoglou* potremmo parlare di una sorta di straniamento che porta all'evocazione di un linguaggio sconosciuto attraverso una semplice ritualizzazione del gesto sonoro: qui si oscilla in un solo intervallo (da sol diesis a re diesis) con un'ossessione timbrica sulla quale si va a infrangere il testo cantato, ridotto anch'esso a timbro e quindi spogliato di significato, producendo una sorta di fissità che evoca dimensioni sconosciute.

Un anno prima anche Henri Pousseur in *Mnemosyne I*, scritta per i quarant'anni di Karlheinz Stockhausen, fa a pezzi la prolissa rielaborazione di Michel Butor sui primi tre versi della poesia di Hölderlin che dà il titolo alla composizione (in cui si dice, guarda caso, che siamo creature senza senso il cui linguaggio si è perduto in terra straniera...), combinandone i frammenti e manipolandoli in varia misura fino a produrre una sensazione di bidimensionalità, di contemporaneità infinite, usando sbriciolamenti melodici di una sola voce (Pousseur ha previsto che *Mnemosyne I* possa essere eseguita anche da un coro all'unisono o da un solo strumento). C'è qualche ripetizione percettibile di suono: si consiglia di usarla, come si può fare con un orologio in un viaggio spaziale, per orientarsi con un po' di approssimazione nella scatola temporale creata da Pousseur.

Un caso diverso è la musica ancestrale, cosmologica e matematica di Iannis Xenakis; in *Kassandra*, un pezzo aggiunto alla sua *Oresteia* per una rappresentazione a Gibellina nel 1987, le percussioni assumono le funzioni orchestrali asciugandole ad archetipo, a ritmi e colori. Anche la voce è asciugata; Xenakis prevede che il cantante limiti al massimo i vibrati e si sdoppi fra falsetti e zone oscure, simulando il dialogo fra Cassandra e il coro, ma la tensione è quella che si può avere non quando si è sbattuti dalla furia di un ciclone, bensì quando si è nell'irreale tranquillità del suo occhio. Altra strada novecentesca, la concentrazione sonora di György Kurtág. Il gesto sonoro ed espressivo è stavolta in funzione del testo dei frammenti; Kurtág ne ha scelti venti, per i quali Attila József è considerato uno dei massimi poeti magiari, per cui la minima quantità porta con sé il massimo effetto, evoca riducendosi all'essenziale, cioè l'opposto di quanto l'americano Roger Reynolds aveva fatto poco prima in *The Palace*, penultima delle cinque "sinfonie vocali" di *Voicespace*. In *The Palace* il testo di Borges intonato dal cantante viene elettronicamente deformato creando un luogo agghiacciante di voci multiple: la realtà, dice Reynolds, è quella che immaginate e non solo quella che sentite, e adesso si capirà perché Scelsi, che questo lo sapeva da decenni, viene considerato il piú clamoroso veggente della musica contemporanea.

Per sostenere la Fondazione Prometeo

5 x 1000

Codice fiscale: 92146840340

Quartetto Prometeo

Giulio Rovighi, *violino*
Aldo Campagnari, *violino*
Massimo Piva, *viola*
Francesco Dillon, *violoncello*

Francesco Filidei (1973)

Consonanze stravaganti (2013), 3'
Rielaborazione da Giovanni Maria Trabaci

** Prima esecuzione italiana

Francesco Filidei

Ciaccona (2013), 3'
Rielaborazione da Tarquinio Merula

** Prima esecuzione italiana

Salvatore Sciarrino (1947)

Quartetto n. 9

Ombre nel mattino di Piero (2012), 20'

1. Preludio
2. Recitativo? Liberamente mesto

György Kurtág (1926)

Hommage à Mihály András. 12 Microludes, op. 13 (1977-1978), 9'

Claude Debussy (1862-1918)

Quartetto per archi, op. 10 (1892-1893), 23'

1. Animé et très décidé
2. Assez vif et bien rythmé
3. Andantino, doucement expressif
4. Très modéré / En animant peu à peu / Très mouvementé et avec passion

Da almeno duecentocinquanta anni il quartetto è il genere per eccellenza della dotta conversazione musicale, non ammette sciatte e mediocrità e il compositore non può mai ignorare allo stesso tempo l'insieme e l'individualità dei quattro strumenti. Il quartetto è, a suo modo, il luogo della lectio magistralis musicale. Scrivere un quartetto significa perciò confrontarsi inevitabilmente con la storia, e inevitabile lo è anche per i cinque quartetti di questa serata, a cominciare da quelli di Francesco Filidei, due rivisitazioni di pezzi seicenteschi scritte su commissione del Quartetto Prometeo e presentate qui in prima italiana. Sarà perché organista, sarà perché allievo di Sciarrino, Filidei punta a una singolare operazione di deformazione ricostruttiva cercando di recuperare con metodi contemporanei (strumenti "preparati" e distorsioni timbrico-armoniche) il passato perduto dalle orecchie moderne. Nel primo caso si tratta delle *Consonanze stravaganti* per cembalo di Giovanni Maria Trabaci, che già ai suoi tempi (1603) era considerato un pezzo d'avanguardia per la tormentata espressività: Filidei lo ha riscritto prescrivendo l'applicazione di mollette sulle corde degli strumenti, in modo da rendere i suoni più scuri e più vicini all'intonazione in uso a quel tempo, e allo stesso modo giocando fra memoria del passato e diversità del contemporaneo. Dal secondo, la *Ciaccona* (1637) del bussetano Tarquinio Merula, viene filtrato lo spirito danzereccio popolare aggiungendo rumori, schiocchi di dita e di lingua, o facendo suonare gli archi come mandolini o ancora sgangherando l'insieme come un'orchestrina paesana.

Ma abbiamo evocato Salvatore Sciarrino ed eccolo con il suo quartetto più recente, commissionato per il millenario di Sansepolcro e lì, ai piedi della *Resurrezione* di Piero al Museo Civico, eseguito per la prima volta il 29 settembre dello scorso anno dallo stesso Quartetto Prometeo. Ma Sansepolcro è anche la patria di Piero della Francesca, e *Ombre nel mattino* di Piero è proprio il sottotitolo di questo quartetto dominato da un rapporto drammatico con l'antico, con la pittura enigmatica di Piero che sembra tanto allontanarsi da noi quanto più lasciamo precipitare il passato in se stesso. Si ascolta allora questo quartetto cogliendo i confini fra apparizione e sparizione del suono (molto "alla Sciarrino"), fra memoria e oblio, esistenza e dissoluzione, che l'organico quartettistico dipinge in un'inafferrabile sfarinata opalescenza. È invece con un passato più recente che si confronta l'incantevole e appartata semplicità dei dodici *Microludes* con i quali György Kurtág tornava a fine anni Settanta a riscrivere per quartetto dopo un paio di decenni: concentratissimi come le *Bagatelle* di Anton Webern, sono però lontanissimi dal suo mondo cerebrale e anzi evocano paesaggi danubiani con lo stesso temperamento del connazionale Béla Bartók, tingendosi di una lontana disperazione. Ma non li ascolteremo come se volessero creare atmosfere psicologiche: quella che sentiamo è semmai una memoria dal sottosuolo. Ma il tempo è effimero, e non resta che la nostalgia. Così, le perplesse accoglienze parigine all'unico quartetto per archi di Debussy, il 29 dicembre 1893, furono soprattutto spaesamento per mancanza di riferimenti. Del resto Debussy non ragionava più per forme dialettiche ma per analogie, apparizioni, ricombinazioni, e ubbidendo alle leggi del suono più che a quelle della retorica o delle tonalità. Un solo tema, ben riconoscibile fin dall'inizio, attraversa il quartetto in una continua variazione di se stesso, nel celebre pizzicato e nel crepito del secondo movimento o nella magica sonorità impalpabile del movimento lento in cui irrompe la nenia della viola. Non è però certo un monologo ondivago: la costruzione è saldissima, il controllo musicale completo. Alcuni hanno scomodato influenze di César Franck, di Borodin, della musica giavanese: ma qui è più che mai Debussy contro tutti.

Accroche Note

Françoise Kubler, *soprano*

Sandrine François, *flauto*

Armand Angster, *clarinetto*

Christophe Beau, *violoncello*

Michèle Renoul, *pianoforte*

Maurice Ravel (1875-1937)

Chansons madécasses (1925-1926)

per soprano, flauto, violoncello e pianoforte, 15'

1. Nahandove

2. Aoua!

3. Il est doux

Peter Eötvös (1944)

Psy (1996)

per flauto, violoncello e pianoforte, 9'

Claude Debussy (1862-1918)

Sonata per violoncello e pianoforte (1915), 13'

1. Prologue. Lent, sostenuto e molto risoluto

2. Sérénade. Modérément animé

3. Finale. Animé, léger et nerveux

Marco Di Bari (1958)

(Un)heavenly Lullaby (1997-2001)

per soprano e pianoforte, 9'

Ricardo Nillni (1960)

Trío errático (2011)

per clarinetto, violoncello e pianoforte, 12'

** Prima esecuzione italiana

Elliott Carter (1908-2012)

Esprit rude/Esprit doux (1985)

per flauto e clarinetto, 6'

Marco Di Bari

Sea's Widows (2013)

per soprano, flauto basso, clarinetto, violoncello e pianoforte, 5'

*** Prima esecuzione assoluta

Questa edizione di Traiettorie è la prima senza Elliott Carter: il più longevo compositore contemporaneo, forse uno dei più longevi in assoluto, se n'è andato quasi esattamente un anno fa a 103 anni; Traiettorie lo ha omaggiato più volte nei propri programmi, e in quello di questa sera è proprio lui a fare da ponte fra il XX e il XXI secolo. Era già nato, Carter, quando Debussy e Ravel erano ancora attivi, ed era ancora vivo, Carter, quando Ricardo Nillni scriveva il suo *Trio errático*, se solo si pensa che l'ultima opera di Carter è del 2012. Certo, all'epoca della *Sonata per violoncello e pianoforte* di Debussy, Carter portava ancora i calzoncini corti, e quando Ravel presentò le *Chansons madécasses* a un pubblico frastornato e scandalizzato, stava ancora sui banchi di scuola, eppure questo colto e felice compositore americano ha riassunto tutti i passaggi e le idiosincrasie del Novecento senza mai farsi assorbire da mode o scuole. Dicevamo dello scandalo delle *Chansons madécasses*, non alla prima alla Salle Érard nel 1926 (tra l'altro con Alfredo Casella al pianoforte) ma in un'anteprima all'Hôtel Majestic di Parigi nell'inverno precedente. Un grido tetro e lacerante del soprano all'inizio della seconda chanson e il testo del poeta creolo Évariste Parny bastarono a far saltare il buzzo ai benpensanti. Un tale Léon Moreau se ne andò gridando contro il testo anticolonialista e la frittata era fatta, il fin lì osannato Ravel stava per alienarsi la simpatia dei nazionalisti. In effetti le *Chansons madécasses* erano, un po' come *Alzire* di Voltaire, un tipico frutto illuminista (1787) contro l'ipocrisia razziale europea: descrivono i costumi lascivi degli indigeni del Madagascar inneggiando senza veli alla ribellione contro i bianchi. Ravel le stava leggendo quando gli era arrivata la commissione per un lavoro a voce femminile, pianoforte, flauto e violoncello, e da lì a metterle in musica – lui compositore di sintesi dei linguaggi storici – il passo era breve. Più tardi ne ammise l'eroticismo implicito e un'indiretta influenza del *Pierrot lunaire* di Schönberg: intendeva dire che il loro senso di sospensione, un poco schönbergiano, non era avanguardia ma solo combinazione di soluzioni suggerite dai testi, temi musicali comuni, melodie gregoriane, grida, ripetizioni ossessive, linee melodiche paritetiche e un'insopprimibile esigenza di descrizione visiva. Risultato, Ravel si sentirà dire che "Debussy è tutto sensibilità, Ravel tutto insensibilità" e vedrà i suoi sforzi di rinnovamento frustrati in un'etichetta scomoda. Che poi s'intendesse Debussy sensibile pensando a *Nuages* o alla *Suite bergamasque* bene, ma si potrebbe usare la stessa parola per la *Sonata per violoncello e pianoforte*? Nel 1915 è già arrivato da due anni a Parigi il *Sacre* di Stravinskij e Debussy, individualista e stizzoso come un gatto, reagisce alle novità: nella *Sonata* ci senti un solo tema che ritorna, scale pentatoniche, un violoncello che sfrutta tutta la sua tecnica e molto pizzicato, quasi come un chitarrone. C'è anche qui un riferimento al Settecento francese, all'inizio si sente un passo delle *Fêtes de Polymnie* di Rameau. Morbidezze e nebbie sono bandite. Sensibile forse, certamente classicheggiante, seppure sempre "à la Debussy". Sarà facile riscontrare suggestioni visive raveliane nel *Trio errático* del compositore franco-argentino Ricardo Nillni o una sobrietà di linee in *Psy* dell'ungherese Peter Eötvös, un pezzo dedicato a Frank Zappa basato sul mite *Salmo 151* (in cui Davide ricorda lo scontro con Golia) in una nobile declamazione che ha il clangore dei colori tzigani. O ancora geometrie occulte nelle linee della nuova creazione di Marco Di Bari, *Sea's Widows*, affiancata dalla già nota *(Un)heavenly Lullaby*, una raffinata frammentazione di suoni che ricomponi un mondo visivo quasi in forme rabdomantiche. Allora sì che le melodie simultanee e i ritmi multipli di *Esprit rude/Esprit doux* diventano sintesi fra il mondo di Ravel e il nuovo millennio, visivo, confuso e affamato di ordine, nell'appello alla convivenza e alla cooperazione lasciato dalla musica di Elliott Carter.

Mario Caroli e Roberta Gottardi

Concerto realizzato in collaborazione con IRCAM

Mario Caroli, *flauto*

Roberta Gottardi, *clarinetto*

Carlo Laurenzi, *computer music designer*

Pierre Boulez (1925)

Dialogue de l'ombre double (1984)

per clarinetto ed elettronica, 20'

Claude Debussy (1862-1918)

Syrinx (1913)

per flauto, 2'30"

André Jolivet (1905-1974)

da **Cinq Incantations** (1936)

1. Pour accueillir les négociateurs, et que l'entrevue soit pacifique

per flauto, 2'30"

Edgard Varèse (1883-1965)

Density 21.5 (1936)

per flauto, 3'

André Jolivet

Incantation "Pour que l'image devienne symbole" (1937)

per flauto, 4'

Giacinto Scelsi (1905-1988)

Ko-Lho (1976)

per flauto e clarinetto, 6'

Tristan Murail (1947)

Unanswered Questions (1995)

per flauto, 3'30"

George Benjamin (1960)

Flight (1979)

per flauto, 5'

Da quando si è scoperto che con il flauto si possono ottenere svariati altri effetti oltre al solito suono fluido e arioso che conosciamo, lo strumento caro al dio Pan è entrato nella musica contemporanea dalla porta principale. Uno dei primi ad accorgersene è stato Edgard Varèse nel 1936 scrivendo *Density 21.5* per il flauto di platino di Georges Barrère – 21.5 è il peso specifico del platino (per l'esattezza 21.43, Varèse giustamente arrotonda) – nel quale prescrive fitti cambi di attacco e intensità, sfumature differenziate, effetti d'eco e soprattutto una delle più divertenti trovate del flauto novecentesco (oggi un po' abusata), i colpi di chiave, cioè gli schiocchi prodotti dalla meccanica dei piattelli su cui il flautista appoggia le dita. E *Density* è del resto opera di un precursore dello studio sul rumore che intende essere espressivo e che vorrebbe spostarsi nello spazio come gli altri suoni. Ma nel 1936, non disponendo di diffusori, Varèse poteva dare solo l'impressione dello spazio, facendo genialmente attraversare al flauto una gamma tecnico-espressiva su due semplici melodie, e l'effetto è come se suonassero non uno ma cinque strumenti. È noto che da *Density 21.5* discendono le *Cinq Incantations* di André Jolivet, allievo di Varèse, e a sua volta *Density* è figlio di *Syrinx*, l'unico pezzo preparato da Debussy per il dramma *Psyché* di Gabriel Mourey – l'antica storia della ninfa Syrinx che sfugge a Pan trasformandosi in canna, da cui Pan costruirà il flauto – anche se, pur scritto nel 1913 (quindi bicentenario), fu pubblicato solo nel 1927 e non è detto che all'epoca di *Density* Varèse lo conoscesse. Ma lo spirito è lo stesso: *Syrinx* è un pezzo inscindibile dal flauto, dal suo suono e dal suo gesto, orientaleggiante (come *Density*), improvvisativo, incantato, che sembra ripercuotere il segmento iniziale in un'atmosfera indefinita e sospesa.

Siamo in un incrocio magico, nel cuore dei classici per flauto del Novecento. Jolivet vi aggiunge la dialettica: la prima *Incantation*, contemporanea di *Density*, è un breve dialogo fra ritmi (a due e a tre), registri (alto e medio-basso) e criteri costruttivi (sviluppo di una cellula sonora e variazione) che ampliano lo spettro di effetti per recuperare l'antica natura sciamanica e demiurgica del flauto. L'anno dopo, con una nuova *Incantation* fuori dal gruppo delle cinque, *Pour que l'image devienne symbole*, Jolivet arriverà a concentrare in una lunga frase inarcata e sorretta solo da microeffetti tecnici la potenza incantatoria del suono del flauto. Altro che strumento agreste, altro che Pan: da *Syrinx* in poi il flauto diventa più che mai un impalpabile ponte verso l'ignoto. E dopo? Qui abbiamo tre esempi di cosa è successo al flauto nel secondo dopoguerra. *Ko-Lho* di Scelsi lo porta nel regno dell'allucinazione: lo stesso tono variato ossessivamente su differenze minime di timbri, di ritmi, di uscite del suono, che il clarinetto colora di una tinta ancora più scintillante. Tre anni dopo *Flight* dell'inglese George Benjamin riporta tutto nella natura, cinguettii in un paesaggio alpestre (del resto è un allievo di Messiaen) restituiti per via non di colori o di tecniche, ma di contrasti di armonie. Anche Murail è allievo di Messiaen, ma la svolta "spettrale" lo ha etichettato come dissezionatore di suoni: *Unanswered Questions*, nulla a che fare con l'omonimo pezzo di Charles Ives, è invece più semplicemente una melodia sospesa di glissandi e armonici. Il flauto è diventato, lentamente, non più che strumento dell'indagine sonora. Quanto a *Dialogue de l'ombre double* di Boulez, scritto per i 60 anni di Luciano Berio, siamo in un campo del tutto diverso: un dialogo live fra clarinetto e un pezzo preregistrato obbligatoriamente dallo stesso clarinetista, poi riverberizzato al pianoforte e spazializzato elettronicamente. Il problema è di tipo filosofico, il rapporto fra determinazione e possibilità, ma forse è da qui che era partito anche Debussy.

I cieli sopra Venezia

Musica elettronica

Fons Adriaensen, *regia del suono*

Luigi Nono (1924-1990)

Contrappunto dialettico alla mente (1967-1968), 20'

1. Il diletto delitto moderno
2. Mascherata di vecchietti
3. Intermedio di venditori di soffio
4. I cervellini cantano un madrigale
5. Lo zio Sam racconta una novella

Bruno Maderna (1920-1973)

Continuo (1958), 8'30"

Bruno Maderna

Le rire (1962), 15'

Bruno Maderna

Notturmo (1955), 3'25"

Ebbene sì, questo programma è la dimostrazione che l'ambiente può influire anche sulla produzione di musica elettronica, solo che Bruno Maderna lavorava all'alba della musica elettronica in Italia e ne studiava le possibilità in termini puramente espressivi e poetici mentre Luigi Nono, compositore più rovellosamente intellettuale, agisce un decennio più tardi con l'agio di poter giocare su maggiori implicazioni ideologiche. C'entra che i due siano venezianissimi, ovvio, ma di per sé potrebbe non bastare. Si pensi solo per esempio che tutto è avvenuto in realtà a Milano, nello Studio di Fonologia della Rai fondato dallo stesso Maderna e da Luciano Berio nel 1955, accanto a un tecnico leggendario come Marino Zuccheri, che oltretutto non era veneziano né milanese ma friulano, e che l'approccio era assai diverso. Passando ore su oscillatori e modulatori e incollando pezzi di nastro, Maderna si poneva prima di tutto il problema di trovare nel suono elettronico un'espressione nascosta nella natura: *Notturmo* è uno dei primi frutti di quelle ore – di notte, quando a lui e Berio era concesso l'utilizzo dello Studio per gli esperimenti – è un viaggio nel rumore prodotto dal tentativo di tenere il più costante possibile l'ampiezza del suono su tutte le frequenze, generando un fruscio "come un flauto nella nebbia", che fra piccole variazioni di volume, fischi, cambiamenti di colore tradisce la presenza dell'uomo che manipola l'apparecchiatura. *Continuo*, di tre anni successivo, è un suono del flauto di Severino Gazzelloni, che da impercettibile cresce, raggiunge un culmine e ricade, con alcuni sussulti come s'infrangesse nell'acqua: sono ventuno elaborazioni, ma sembra la biografia breve di un suono solo. Quando nel 1962 con *Le rire* Maderna approda al collage elettronico di suoni naturali (timpani, scrosci, passi, voci), siamo ormai vicini al mondo di Nono.

Il quale parte da presupposti diversi, cioè riprendere il mondo di un compositore del Seicento come Adriano Banchieri e riportarlo nella flagranza della contemporaneità, non in senso neoclassico (che Nono odiava) ma come riferimento, come specchio deformante. E il riferimento è a un'opera del 1608 del musicista bolognese, *Contrappunto bestiale alla mente*, contenuto nella raccolta *Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena*, nel quale quattro voci di animali (proprio nel senso di onomatopée: miao miao e cucù) inscenano un contrappunto rigoroso. Anche i titoli delle sezioni rimpastano quelli del *Festino* (*Il diletto moderno per introduzione*, *Mascherata di villanelle*, *Giustiniana di vecchietti chiozzotti*, *Intermedio di venditori di fusi*, *I cervellini cantano un madrigale*, *La zia Bernardina racconta una novella*), ma con Nono siamo nel 1968 e tutto assume un'altra dimensione: il primo pezzo è una poesia di Sonia Sanchez sulla morte di Malcolm X, l'ultimo un proclama di donne di colore contro la guerra del Vietnam, gli altri sono testi di Nanni Balestrini, letti da Liliana Poli e Kadigia Bove. Qualche volta le voci sono mixate con rumori del mercato del pesce di Rialto, sciabordii d'acqua, il suono della campana "Marangona" di San Marco, il tutto pensato per essere riprodotto attraverso direzionatori, cioè muovendo il suono nello spazio. Il contrappunto bestiale di Banchieri in Nono diventa dialettico perché suoni e voci si compenetrano ed entrano in conflitto, si muovono, fanno parte della vita, così come l'uomo non è solo natura ma storia, cambia quando cambia la società, non di rado fino ad essere anche bestiale: politica e sarcasmo di un'epoca intellettualmente da rimpiangere. E Venezia? Con Nono luoghi della città rielaborati si trasformano in suoni e in stimoli poetici, in principi compositivi, nell'eredità del contrappunto musicale di San Marco. Con Maderna il suono è gesto, azione, personaggio, non altro in fondo che la storia secolare del teatro veneziano.

Ensemble Prometeo

Mario Caroli, *flauti*

Fabio Bagnoli, *oboe e oboe d'amore*

Ciro Longobardi, *clavicembalo*

Marco Fusi e Georgia Privitera, *violini*

Gabriele Croci, *viola*

Claude Hauri, *violoncello*

Livia Rado, *soprano*

Marco Angius, *direttore*

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Cantata "O holder Tag, erwünschte Zeit", BWV 210 (1737-1746)

per soprano, flauto, oboe d'amore, 2 violini, viola e continuo, 30'

1. Recitativo: O holder Tag, erwünschte Zeit
2. Aria: Spielet, ihr beseelten Lieder
3. Recitativo: Doch, haltet ein, ihr muntern Saiten
4. Aria: Ruhet hie, matte Töne
5. Recitativo: So glaubt man denn, daß die Musik verführe
6. Aria: Schweigt, ihr Flöten, schweigt, ihr Töne
7. Recitativo: Was Luft? was Grab?
8. Aria: Großer Gönner, dein Vergnügen
9. Recitativo: Hochteurer Mann, so fahre ferner fort
10. Aria: Seid beglückt, edle beide

Brian Ferneyhough (1943)

Etudes Transcendantales (1982-1985)

per soprano, flauto, oboe, clavicembalo e violoncello, 27'

- 1-2. Etüden (Auszug)
3. Komet
4. Kartusche
5. Elysium
6. Der Grund kann nicht reden
7. Kalypso
8. Pythia
9. Persephone

Una cantata che richiede al soprano che la interpreta elasticità ed espressività, una grande cantata che Johann Sebastian Bach approntò per le nozze di una coppia a noi ignota, e che solo grazie al riversamento di parte del suo materiale musicale in un'altra cantata (*O angenehme Melodei*) è possibile datare fra il 1737 e il 1746: dopo il 1740 Bach ne preparò una seconda versione, che è quella che conosciamo e che ascoltiamo questa sera. *O holder Tag, erwünschte Zeit* ("O giorno propizio, o agognatissimo momento") non è però una cantata per la chiesa ma per il banchetto matrimoniale, per la festa profana e la promessa dei sensi, che proprio nel momento della voluttà non deve dimenticare, nell'ottica del luterano Bach, la tenacia della coerenza devozionale, il significato spirituale dell'unione amorosa. Lo dimostrano da una parte il gusto per le fioriture vocali, le morbide fusioni fra archi e oboe d'amore – un taglio d'oboe più basso e dolce –, i briosi ritmi di danza e quella tendenza alla sonorità gioiosa che finisce con il coinvolgere anche i recitativi; dall'altra il testo irto di allusioni alla vanità nemica della contemplazione, alla musica virtuosa che è stimolo all'elevazione spirituale e che "a differenza dell'amore non è cieca e penetra in tutti i cuori, grandi o umili che siano". C'è poi il piacere dei suoni strumentali, dosati con drammaturgica attenzione: gli archi protagonisti nella prima aria, l'oboe nella seconda, nella terza il flauto tacciato dal soprano ("Silenzio, flauti, silenzio") nel culmine dell'accusa alla musica di distogliere dalle virtù dell'amore, e insieme flauto e oboe tornano ricomposti in conclusione. Con un tocco leggero che sa governare come pochi, Bach ha intarsiato una garbata riaffermazione della musica come stimolo di virtù morali. A questo punto non può e non deve sfuggire l'accostamento a questa cantata di un pezzo che mai potrebbe apparire più lontano da Bach, cioè i nove *Études Transcendantes* per soprano ed ensemble di Brian Ferneyhough. Ma se qui non c'è paragonabile dosatura sonora – domina anzi l'asprezza di timbri contrastati – né la semplicità del materiale musicale, sembrano invece dire qualcosa di non lontano dal mondo del sommo Johann Sebastian il contrappunto ferreo e i criteri costruttivi numerologici. Inoltre i testi scelti dal compositore inglese, poesie di Ernst Meister (primo, secondo e sesto studio) e Alrun Moll, parlano crudamente di vita e di morte, e della musica che resiste alle cose effimere. Ora le affinità con Bach sembrano decisamente cresciute. Ma Ferneyhough è soprattutto il portabandiera di quella corrente chiamata "Nuova complessità", che propone agli esecutori sfide ai limiti della possibilità umana: quarti di tono, indicazioni plurime e contestuali, dinamiche diverse per ogni nota, ritmi irregolari, velocità disagevoli, articolazioni acrobatiche, varietà di tecniche strumentali, che rendono la sua musica di ardua esecuzione e non facile ascolto. L'accumulo di inchiostro che si trova sulle partiture di Ferneyhough è, per l'esecutore, temibile solo a guardarlo. Questi *Études* risalgono però a un periodo della carriera di Ferneyhough nel quale la complessità era non tanto energia sonora come nelle composizioni più recenti, ma un'aspra acrobazia di sovrapposizioni seriali, schemi intricati e studiatissimi. Il segno che se ne volesse già da allora liberare è nel graduale passaggio, durante lo scorrere dei nove Studi, verso strutture sempre più sciolte, che incoraggiano l'ascoltatore a cogliere in forme sempre più fisiologiche ciò che gli permettono la sua sensibilità e la sua acutezza. Come negli *Études d'exécution transcendante* di Liszt, l'orecchio dovrà separare qualcosa dal magma, superare qualche limite e provare a cogliere un senso nella confusione del tutto, abbandonandosi a una musica che sia capace di entrare, se non in tutti i cuori, almeno in molti gangli nervosi, grandi o umili che siano.

Curricula

Hae-Sun Kang

Hae-Sun Kang inizia a suonare il violino all'età di tre anni nel suo paese natale, la Corea del Sud. A quindici anni 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 violinistici internazionali tra cui Rodolfo Lipizer, ARD Music Competition, Carl Flesch e Yehudi Menuhin. Nominata primo violino dell'Orchestre 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 importanti 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 prime assolute di Manoury (*Partita II*, per violino ed elettronica), Traversa (*Red*, per violino solo) e Hurel (*Trait d'union*, per violino e violoncello).

Constance Ronzatti, Noémie Bialbroda, Marine Gandon, Armance Quéro e Jérémie Billet sono allievi di Hae-Sun Kang nelle classi di musica da camera e DAI Contemporain del Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP).

Garth Knox

Garth Knox è uno dei più rinomati musicisti contemporanei della sua generazione. Nato in Irlanda e cresciuto in Scozia, studia al Royal College of Music di Londra, dove vince numerosi premi per viola e musica da camera. In seguito suona con molti dei principali gruppi londinesi un repertorio assai vario, che spazia dal barocco al contemporaneo. Nel 1983 è invitato da Pierre Boulez a diventare membro dell'Ensemble Intercontemporain a Parigi, dove ha la possibilità di suonare molto come solista e come musicista da camera, viaggiando in tutto il mondo e partecipando a festival internazionali. Nel 1990 entra a far parte dell'Arditti Quartet, con cui suona nelle principali sale da concerto del mondo e si esibisce in svariate prime esecuzioni collaborando strettamente con i principali compositori contemporanei tra cui Ligeti, Kurtág, Berio, Xenakis, Lachenmann, Cage, Feldman e Stockhausen.

Nel 1998 lascia il quartetto per dedicarsi interamente alla sua carriera solista, anch'essa fitta di prime esecuzioni di opere di compositori quali Henze, Ligeti, Schnittke, Fernyhough, Dillon, Benjamin e tanti altri. Partecipa regolarmente a progetti di teatro e danza ed ha creato uno spettacolo per bambini. Recentemente è diventato un pioniere della viola d'amore, esplorandone le possibilità nell'ambito della Nuova Musica, con e senza elettronica, e sta creando un nuovo repertorio per questo strumento.

Attualmente vive a Parigi, dedito a tempo pieno alla sua carriera solista, dando recital, concerti e suonando musica da camera in tutta Europa, negli Stati Uniti e in Giappone. Il suo primo CD solista *Works for Solo Viola* ha vinto l'ambito Deutsche Schallplattenpreis; il secondo, *Spectral Viola*, ha riscosso grande successo; il suo CD dedicato alla viola d'amore, *D'Amore*, è stato scelto dal "New York Times" come uno dei dischi dell'anno; l'ultimo, *Saltarello*, è stato nominato disco del mese da "Gramophone".

Garth Knox è International Viola Tutor al Royal Northern College of Music di Manchester e Visiting Professor alla Royal Academy of Music di Londra.

Rohan de Saram

Nato nel Regno Unito, originario dello Sri Lanka in cui trascorre l'infanzia, Rohan de Saram studia violoncello in Italia dall'età di 11 anni con Gaspar Cassadó a Firenze e all'Accademia Chigiana di Siena. A 16 anni vince il premio Suggia, che gli permette di studiare a Londra con John Barbirolli e a Porto Rico con Pablo Casals. Quest'ultimo ha detto di lui: "Pochi della sua generazione hanno un simile talento".

Come solista ha suonato con le più importanti orchestre in Europa, Asia, Australia, Nuova Zelanda, Canada, Stati Uniti e nell'ex Unione Sovietica, nonché con i principali direttori d'orchestra del mondo tra cui John Barbirolli, Adrian Boult, Colin Davis, Zubin Mehta, Seiji Ozawa e Malcolm Sargent.

Per molti anni è violoncellista dell'Arditti Quartet, con il quale vince il premio Siemens per la carriera musicale e un premio Grammy per la loro registrazione di opere di Elliott Carter, tra cui la *Sonata per violoncello e pianoforte* e *Figment* per violoncello solo. Dopo aver lasciato l'Arditti Quartet nel novembre 2005, Rohan de Saram collabora con numerosi artisti, compositori e amici in tutto il mondo, congiungendo diversi tipi di musica: orientale e occidentale, classica e contemporanea, composta e improvvisata. A seguito della prima britannica dell'opera di Berio *Il ritorno degli Snovidenia* per violoncello e orchestra, il compositore gli scrive: "il tuo suono, la tua intonazione perfetta, il tuo fraseggio e arte dell'arco fanno di ogni tua esecuzione un capolavoro". Più tardi, Berio compone per lui la *Sequenza XIV*, che incorpora in modo inedito i ritmi del tamburo di Kandy, strumento tradizionale dello Sri Lanka che il violoncellista suona sin dall'infanzia.

Di recente pubblicazione sono le *Conversations* tra Rohan de Saram e Joachim Steinheuer: il libro, descritto come "la scoperta di un tesoro di gioielli musicali", è edito da Wolke Verlag (wolke@wolke-verlag.de) e disponibile anche su Amazon.

Ex Novo Ensemble

Nato nel 1979 a Venezia dalla collaborazione tra un gruppo di musicisti ed il compositore Claudio Ambrosini, l'Ex Novo Ensemble rappresenta una realtà di riferimento nel panorama internazionale della musica nuova. La continuità del lavoro comune, la coerenza artistica e professionale hanno consentito al gruppo di acquisire un carattere, un "suono" che gli sono riconosciuti dal pubblico e dalla critica dei principali festival e rassegne europei.

Ricordiamo, tra i principali festival, HCMF (Huddersfield), Time for Music (Viitasaari), Festival d'Avignon, Ars Musica (Bruxelles), Warsaw Autumn, Festival de Strasbourg, Concerts Ville de Genève, Festival di Villa Medici (Roma), La Biennale di Venezia, Milano Musica, Akademie der Künste (Berlino), Fondazione Gaudeamus (Amsterdam) e le stagioni concertistiche dei Münchner Philharmoniker, del Mozarteum di Salisburgo, della Rai, della Tisch Foundation di New York e del Chicago Center for the Performing Arts. L'ensemble ha registrato concerti e produzioni per le principali radio europee: Rai, BBC, Radio France, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Süddeutscher Rundfunk (SDR), la radio svizzera DRS, la radio belga RTBF e la radio svedese.

Molti compositori hanno scritto e dedicato loro opere all'Ex Novo Ensemble. Tra questi: Claudio Ambrosini, Stefano Bellon, Carlo Boccadoro, John Celona, Aldo Clementi, Luis de Pablo, Matteo D'Amico, Lorenzo Ferrero, Beat Furrer, Alvin Lucier, Giacomo Manzoni, Luca Mosca, Peter Nelson, Fabio Nieder, Francesco Pennisi, Horatiu Radulescu, Valerio Sannicandro, Salvatore Sciarrino, Roger Tessier, Ivan Vandor, Gérard Zinsstag. Di particolare rilievo la lunga e intensa collaborazione con etichette discografiche quali Arts, ASV, Black Box, Dynamic, Stradivarius, Ricordi, Naxos ed altre.

Dal 2004 organizza al Teatro La Fenice di Venezia il Festival *Ex Novo Musica*, rassegna di musica contemporanea e nuove forme di spettacolo giunta quest'anno alla sua decima edizione.

Arditti Quartet

L'Arditti Quartet gode di fama mondiale grazie alle sue raffinate interpretazioni di musica contemporanea e del XX secolo. Centinaia di quartetti per archi ed altri brani da camera sono stati composti per l'ensemble sin dalla sua fondazione, avvenuta nel 1974 su iniziativa del primo violinista, Irvine Arditti. Molte di queste opere hanno lasciato un segno nel repertorio del XX secolo ed hanno assicurato all'Arditti Quartet un posto di primo piano nella storia della musica. Le prime esecuzioni mondiali di quartetti di compositori quali Adès, Andriessen, Aperghis, Birtwistle, Britten, Cage, Carter, Denisov, Dillon, Dufourt, Dusapin, Fedele, Ferneyhough, Francesconi, Gubaidulina, Guerrero, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Maderna, Manoury, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen, Xenakis e centinaia d'altri mostrano la varietà del repertorio dell'Arditti Quartet.

L'ensemble ritiene che la stretta collaborazione con i compositori sia essenziale per il processo interpretativo della musica moderna e perciò cerca di lavorare insieme ad ognuno degli autori di cui esegue le opere. L'impegno didattico dei musicisti si concretizza in masterclass e workshop per giovani interpreti e compositori di tutto il mondo. L'estesa discografia del quartetto comprende più di centonovanta CD.

Negli ultimi trent'anni l'Arditti Quartet ha ottenuto molti riconoscimenti. Ha vinto il Deutsche Schallplattenpreis diverse volte ed il Gramophone Award per la migliore registrazione di musica contemporanea nel 1999 (Elliott Carter) e nel 2002 (Harrison Birtwistle). Nel 2004 ha ricevuto il premio Coup de Coeur dell'Académie Charles Cros per il suo eccezionale contributo alla diffusione della musica contemporanea e, nel 1999, il prestigioso premio Ernst von Siemens alla carriera, rimanendo, ad oggi, l'unico ensemble a cui sia mai stato assegnato.

Truike van der Poel

Truike van der Poel studia filologia classica a Leiden, canto a L'Aia e infine, ad Amburgo, direzione di coro, che in seguito insegna ad Hannover fino al 2001 per poi dedicarsi interamente al canto.

Oltre all'oratorio classico e barocco, è specializzata nell'esecuzione di musica contemporanea e si è esibita, tra gli altri, presso Warsaw Autumn, Davos Festival, Musica Viva (Monaco), Alte Oper di Francoforte e IRCAM di Parigi. Già membro del coro Balthasar Neumann (Thomas Hengelbrock) e della Schola Heidelberg (Walter Nußbaum), ha lavorato anche come solista ospite con l'ensemble L'itinéraire e l'Ensemble Resonanz.

Solista nelle prime mondiali di opere di musica da camera vocale di Salvatore Sciarrino, Carola Baukholt, René Leibowitz, Dora Cojocar, Thomas Stiegler, Erik Oña, Caspar Johannes Walter e molti altri, è la voce del Thürmchen Ensemble di Colonia e dal 2007 fa parte dei Neue Vocalsolisten di Stoccarda.

Andreas Fischer

Andreas Fischer studia canto ed educazione musicale a Stoccarda e Vienna. Sin dal periodo degli studi, aspetto centrale del suo lavoro è l'interesse per la musica contemporanea e per la stretta collaborazione con i compositori. Conta numerose prime esecuzioni, sia come membro dei Neue Vocalsolisten di Stoccarda che come solista e direttore.

Il suo particolare interesse per il teatro musicale lo porta a cantare in diverse opere: nel 2000, nel ruolo di Perseo in *Perseo e Andromeda* di Salvatore Sciarrino al Festival d'Automne di Parigi; nel 2001, come protagonista nella prima mondiale di *Bacon 1561-1992* di Manuel Hidalgo al Festival di Schwetzingen; nel 2003, nel ruolo del Benefattore nella prima mondiale dell'opera *El palacio imaginado* di Hilda Paredes al Festival of Arts & Ideas di New Haven (Connecticut); come esecutore di tutte le parti di basso, in *Shadowtime* di Brian Ferneyhough nella prima alla Biennale di Monaco, al Festival d'Automne di Parigi, all'English National Opera di Londra e al Lincoln Center Festival di New York. Nel 2006 debutta al Festival di Salisburgo nel ruolo del padre nell'opera *Zaide/Adama* di Chaya

Czernowin, presentata con la stessa produzione al Teatro di Basilea nel 2007 e con una nuova produzione al Teatro di Brema nel 2008. Seguono le prime delle opere *Arbeit Nahrung Wohnung* di Enno Poppe e *Aura* di José María Sánchez-Verdú. Nell'estate 2010 canta nell'opera di Chaya Czernowin *Prima* al teatro dell'opera di Stoccarda.

Simone Beneventi

Percussionista dedicato allo studio e alla diffusione della Nuova Musica, si esibisce come solista per La Biennale di Venezia, Gaida di Vilnius, Huddersfield Contemporary Music Festival, L'arsenale di Treviso, Espace sonore di Basilea, Manca di Nizza e Milano Musica. Ha suonato inoltre in festival internazionali quali Acht Brücken – Musik für Köln, Ars Musica, Biennale di Zagabria, Harvard University, Lucerne Festival, MITO, Nuova Consonanza, Parco della Musica di Roma, Salzburger Festspiele, Teatro Colón di Buenos Aires, Traiettorie, Wien Modern.

Membro dell'ensemble RepertorioZero, collabora inoltre con Algoritmo, Barcelona 216, Diagonal, Ensemble Modern, Icarus Ensemble, L'arsenale, Klangforum Wien, mdi ensemble, Ensemble musikFabrik, Ensemble Prometeo, nonché con compositori, solisti, artisti multimediali e con le principali orchestre lirico-sinfoniche italiane.

Ha inciso per Aeon, Neos, Rai Trade, Stradivarius e sue esibizioni sono state trasmesse da Rai Radio3, dalla radio croata e dalla radio svizzera. Nel 2011 con RepertorioZero ha ricevuto il Leone d'argento alla Biennale di Venezia.

Quartetto Prometeo

Risultato vincitore della Prague Spring International Music Competition nel 1998, il Quartetto Prometeo ha intrapreso una brillante carriera che lo vede ospite delle più prestigiose stagioni concertistiche e festival internazionali: Concertgebouw, Musikverein, Wigmore Hall, Aldeburgh Festival, Berliner Festspiele, Accademia di Santa Cecilia, Società del Quartetto di Milano, Settimana Musicale Senese, Settimane Musicali di Stresa, Festival delle Nazioni, Società Veneziana dei Concerti, GOG di Genova, Associazione Scarlatti di Napoli, Amici della Musica di Firenze e di Perugia, IUC di Roma... Nel 2012 è premiato con il Leone d'argento alla Biennale Musica di Venezia. Uno degli elementi caratteristici del Quartetto Prometeo è il costante affiancamento del repertorio classico alle nuove espressioni della musica del nostro tempo. La stretta collaborazione con Salvatore Sciarrino ha portato quest'ultimo a dedicare al Quartetto Prometeo gli *Esercizi di tre stili* e il *Quartetto n. 8*, commissionato dalla Società del Quartetto di Milano, MaerzMusik di Berlino, Ultima di Oslo e Aldeburgh Festival. Il Quartetto Prometeo ha anche presentato in prima assoluta opere di Ivan Fedele, Stefano Gervasoni, Jacques Lénot...

La formazione effettua regolarmente registrazioni per le radio tedesche ARD, Saarländischer Rundfunk e Bayerischer Rundfunk, la radio austriaca ORF, la BBC inglese e irlandese, Radio France e Rai Radio3. Recentemente ha inciso l'integrale dei quartetti di Schumann per Amadeus, opere di Schubert e Beethoven per Limen e CD monografici dedicati a Hugo Wolf (Brilliant), Salvatore Sciarrino (Kairos) e Stefano Scodanibbio (ECM).

Accroche Note

Ensemble di solisti formatosi attorno alla soprano Françoise Kubler e al clarinetista Armand Angster, Accroche Note esplora in modo multiforme la musica del passato e del presente. A seconda del programma da eseguire, cambia di volta in volta il numero e il ruolo dei musicisti coinvolti. La flessibilità della formazione – dal solista all'ensemble da camera – permette di affrontare in diversi progetti il repertorio storico, le pagine strumentali e vocali del XX secolo e di oggi, così come l'improvvisazione musicale. La proposta di programmi misti (dei secoli XVIII, XIX e XX), in genere poco frequente, è volta a confrontare le grandi opere classiche con musiche più recenti, spesso

riservate a festival specializzati.

Da diversi anni Accroche Note sviluppa una politica di commissioni, lavorando in stretta collaborazione con i compositori. È regolarmente invitato a numerose stagioni musicali nazionali, così come ai grandi eventi internazionali dedicati alla musica contemporanea. La discografia dell'ensemble comprende molti ritratti monografici, mentre il disco *Récital 1* (con musiche di Harvey, Guerrero, Pesson e Pauset) è il primo di una serie nata con l'intento di riprodurre esecuzioni memorabili registrate nel corso del tempo dai suoi solisti.

L'ensemble Accroche Note è convenzionato sia con il Ministero della Cultura e della Comunicazione – Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace – che con il comune di Strasburgo ed è sostenuto dalla Regione Alsazia, dal Conseil Général du Bas-Rhin, dalla SPEDIDAM e dalla SACEM. Per la sua attività a favore della musica contemporanea riceve inoltre il sostegno di "Musique nouvelle en liberté".

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. 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, 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.

Roberta Gottardi

Gli interessi di Roberta Gottardi spaziano dalla musica del tardo barocco, eseguita con strumenti storici e rispetto della prassi esecutiva del tempo, a quella di oggi, alla quale si dedica sia come solista che in ensemble.

È stata interprete di riferimento per lo spettacolo di teatro musicale *Harlekin*, di Karlheinz Stockhausen, concepito per un unico clarinetista-danzatore-mimo, vincitrice del primo premio al concorso promosso dalla Fondazione Stockhausen e collaboratrice anche di altri autori dei quali ha eseguito brani in prima assoluta o a lei dedicati: fra gli altri Mauricio Kagel, Salvatore Sciarrino, Giorgio Battistelli, Ivan Fedele, Fabio Cifariello Ciardi.

Come solista e in varie formazioni si è esibita in alcune delle stagioni musicali e festival più importanti d'Europa, dal Maggio Musicale Fiorentino alla Münchener Biennale, dal South Bank Centre di Londra al Bologna Festival e alla Biennale di Venezia, dal Gaudeamus Muziekweek di Amsterdam al Warsaw Autumn e alla MusikTriennale di Colonia. Docente di clarinetto al Conservatorio di Bolzano, è membro di Algoritmo e dell'Ensemble Prometeo.

Carlo Laurenzi

Dopo studi di chitarra, composizione e musica improvvisata, 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 Levinas, Marc Monnet, Luis Naón, Carmine Emanuele Cella. Inoltre assicura la regia musicale e informatica delle opere con elettronica di Pierre Boulez nei concerti in Francia e all'estero.

Ensemble Prometeo

Quando nel 1990 Martino Traversa fondò l'associazione culturale Ensemble Edgard Varèse, nessuno avrebbe immaginato che si profilava una delle maggiori realtà in campo nazionale dedicate alla musica contemporanea. Non a caso l'associazione fu intitolata a un precursore dell'esperienza elettroacustica e l'inaugurazione della rassegna Traiettorie avvenne con un omaggio a Luigi Nono, che dell'ensemble fu il principale sostenitore.

Oggi, a più di vent'anni di distanza, questa eredità viene raccolta dal nuovo Ensemble Prometeo che, fin dalle prime produzioni (*Sixteen Dances* e *Imaginary Landscapes* di John Cage, *Die Schachtel* di Franco Evangelisti), si propone di rilanciare e ulteriormente promuovere una direzione di ricerca storicamente individuata, concentrandosi sulla musica sperimentale del nostro tempo e sull'impiego delle nuove tecnologie elettroniche.

L'attività dell'ensemble si affianca a quella della Fondazione Prometeo con iniziative concertistiche, discografiche, seminariali, per offrire un più ampio orizzonte di ricerca nell'ambito della musica d'oggi, oltre che uno spazio vitale alle nuove generazioni di compositori chiamati a collaborarvi.

Livia Rado

Livia Rado, soprano, si avvicina alla nuova musica entrando a far parte, nel 2007, dell'ensemble L'arsenale di Filippo Perocco. Collabora inoltre con Algoritmo e con l'Ensemble Prometeo, diretti da Marco Angius.

Si è esibita per importanti festival internazionali quali: La Biennale di Venezia, MITO Settembre Musica, Incontri Asolani (Treviso), MATA Festival (New York), Bargemusic (New York), New York University, Festival Suggestioni (Boston), Harvard University, L'Imaginaire (Strasburgo), Taschenoperfestival (Salisburgo), Unerhörte Musik (Berlino), music@villaromana (Firenze), Amici della Musica di Modena, La Goldonetta (Livorno), L'arsenale Nuova Musica a Treviso, Festival di Nuova Consonanza (Roma), Cantiere d'Arte di Montepulciano, Traiettorie (Parma), Play It! (Firenze), Festival Pontino (Latina).

Il suo repertorio comprende, oltre ad autori tra cui A. Schönberg, L. Nono, N. Castiglioni, M. Feldman, G. Aperghis, S. Sciarrino, I. Fedele, B. Furrer, numerose prime esecuzioni di lavori di giovani compositori. Con l'Ensemble Prometeo e diretta da Marco Angius, ha inciso per la casa discografica Stradivarius il *Pierrot lunaire* di Schönberg.

Marco Angius

Ha diretto Ensemble Intercontemporain, Tokyo Philharmonic, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Petruzzelli di Bari, Orchestra della Toscana, Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano, Orchestra della Svizzera Italiana, Orchestre de Chambre de Lausanne, Luxembourg Philharmonie, Muziekgebouw/Bimhuis di Amsterdam, La Filature di Mulhouse, Sinfonica di Lecce, I Pomeriggi Musicali, Teatro Lirico di Cagliari. È stato invitato da numerosi festival quali La Biennale Musica di Venezia, MITO, Warsaw Autumn, Ars Musica di Bruxelles, deSingel di Anversa (con l'Hermes Ensemble di cui è principale direttore ospite), Traiettorie, Milano Musica, Romaeuropa Festival.

È fondatore di Algoritmo, ensemble con cui ha inciso numerosi dischi di Salvatore Sciarrino (tra cui *Luci mie traditrici* per Stradivarius ed EuroArts) e Ivan Fedele (*Mixtim*, Premio Amadeus 2007). Con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai ha inciso tutta l'opera per violino e orchestra di Fedele (*Mosaïque*, Stradivarius). Ha inciso inoltre con l'Ensemble Prometeo (Cage, Evangelisti, Schönberg) e l'Icarus Ensemble (Battistelli). 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 di numerosi scritti sulla musica contemporanea tradotti in varie lingue.

Tra le produzioni più recenti: *Jakob Lenz* di Rihm, *Don Perlimplin* di Maderna (entrambi col 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 con cui collabora dal 2011 come direttore musicale principale.

Fons Adriaensen

Nato in Belgio nel 1955, ha studiato matematica presso l'Università di Gand e ingegneria del suono a Bruxelles. Ha lavorato quale Tonmeister presso la radio di stato belga, prima di specializzarsi nel trattamento numerico dei segnali nell'ambito del suono e della telecomunicazione spaziale. Nel 2007 lascia Alcatel-Alenia Spazio per dedicarsi esclusivamente al trattamento del suono in ambito musicale.

Ha contribuito all'implementazione del sistema audio della Casa del Suono soprattutto per la parte relativa alla Wave Field Synthesis; sempre presso la Casa della Musica ha curato inoltre la realizzazione del LABEL (Laboratorio di Elettroacustica). Attualmente è consulente e autore di software dedicati alla spazializzazione sonora.

IRCAM

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

L'IRCAM persegue le sue tre direzioni principali – creazione, ricerca, trasmissione – attraverso una stagione di concerti a Parigi, delle tournée in Francia e all'estero e un nuovo appuntamento inaugurato nel giugno 2012, ManiFeste, che coniuga un festival internazionale e un'accademia pluridisciplinare.

Fondato da Pierre Boulez, l'IRCAM è associato al Centro Pompidou sotto la tutela del Ministero della Cultura e della Comunicazione. Sostenuta istituzionalmente fin dalla sua origine dal Ministero della Cultura e della Comunicazione, l'Unità mista di ricerca STMS (Scienze e Tecnologie della Musica e del Suono), situata in seno all'IRCAM, beneficia della tutela del CNRS e, dal 2010, anche dell'Università Pierre et Marie Curie.



A arte Studio Invernizzi

La galleria, inaugurata nel 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*.

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) che di Carlo Ciussi (1930-2012), protagonisti 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 sia personali che collettive.

Sin dall'inizio dell'attività partecipa a fiere d'arte internazionali tra cui Art Basel, Arte Fiera Bologna, Art Cologne, Art Brussels, Artissima, miart, FIAC Paris.

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, Francesco Candeloro, Nicola Carrino, Alan Charlton, Carlo Ciussi, Gianni Colombo, Dadamaino, Riccardo De Marchi, Lesley Foxcroft, Bernard Frize, Riccardo Guarneri, Willi Kopf, Igino Legnaghi, 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.



traiettorie²³





Foto Bruno Bani, Milano
Courtesy A arte Studio Invernizzi

Mauro Staccioli

Mauro Staccioli nasce a Volterra nel 1937 dove, nel 1972, inaugura il suo primo intervento su scala urbana dando vita ad un'opera che si relaziona in modo dialettico con il luogo nel quale e per il quale è realizzata. Nel 1977 espone al Castello Visconteo di Vigevano *Lettura di un ambiente*, che apre all'esperienza della Biennale di Venezia dell'anno successivo, quando Staccioli costruisce un "muro" quadrato che blocca l'ingresso ai Giardini.

Nel 1982 realizza un lavoro nel parco di Villa Celle a Santomato di Pistoia e due anni dopo inaugura la sua prima mostra negli Stati Uniti, presso la University Gallery di Amherst. Alla fine degli anni Ottanta realizza un grande arco rovesciato all'interno della Rotonda della Besana di Milano, uno di fronte al Parco Olimpico di Seul ed un terzo all'esterno del Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato. Tra il 1987 e il 1991 crea numerosi interventi in California per la fondazione Djerassi a Woodside.

Durante gli anni Novanta, Staccioli introduce nuove forme, come i tondi, lungo le strade di San Giovanni Valdarno, a Ordino-Arcalis in Andorra, nel centro storico di Monaco di Baviera e al Museum of Contemporary Art San Diego a La Jolla. Negli stessi anni realizza lavori in Corea, tra cui quello per il museo d'arte contemporanea di Kwacheon, e in Belgio, come l'intervento al Parc Tournay-Solvay di Bruxelles per la Fondation Européenne pour la Sculpture.

A partire dal 2000 dà vita a numerose installazioni sia in Italia che all'estero: al museo Ianchelevici a La Louvière, a Taiwan, a Bruxelles ed a Porto Rico. Nel 2009, a Volterra, si tiene la mostra *Mauro Staccioli. Volterra 1972-2009. Luoghi d'esperienza*. Nel 2010 Staccioli realizza una piramide in cemento posizionata su una scogliera a picco sul mare a Motta d'Affermo e, successivamente, interviene con le proprie opere a Milano presso l'Università Bocconi e la Collezione Intesa Sanpaolo. Nel 2013 installa tre sculture coniche di grandi dimensioni per il Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto di Morterone (Lecco).

traiettorie²³

XXIII Rassegna Internazionale
di Musica Moderna e Contemporanea

Direttore artistico
Martino Traversa

Organizzazione
Chiara Agostini
Roberta Valenti
Roberto Alzapiedi

Ufficio stampa
Luciana Convertini

Testi critici
Giuseppe Martini

Sound engineering and recording
Fons Adriaensen

Si ringraziano per la collaborazione:
Francesca Pola
Bruno Bani, Graphic&Digital Project – Milano
A arte Studio Invernizzi – Milano

Traiettorie 2013 è un progetto della Fondazione Prometeo

Si ringrazia l'Istituzione Casa della Musica per la fattiva collaborazione all'organizzazione, la comunicazione e la realizzazione di Traiettorie 2013.

FONDAZIONE
PROMETEO

V.le Mentana, 29
I-43121 Parma

Tel. 0521-708899
info@fondazioneprometeo.org
www.fondazioneprometeo.org
www.traiettorie.it