

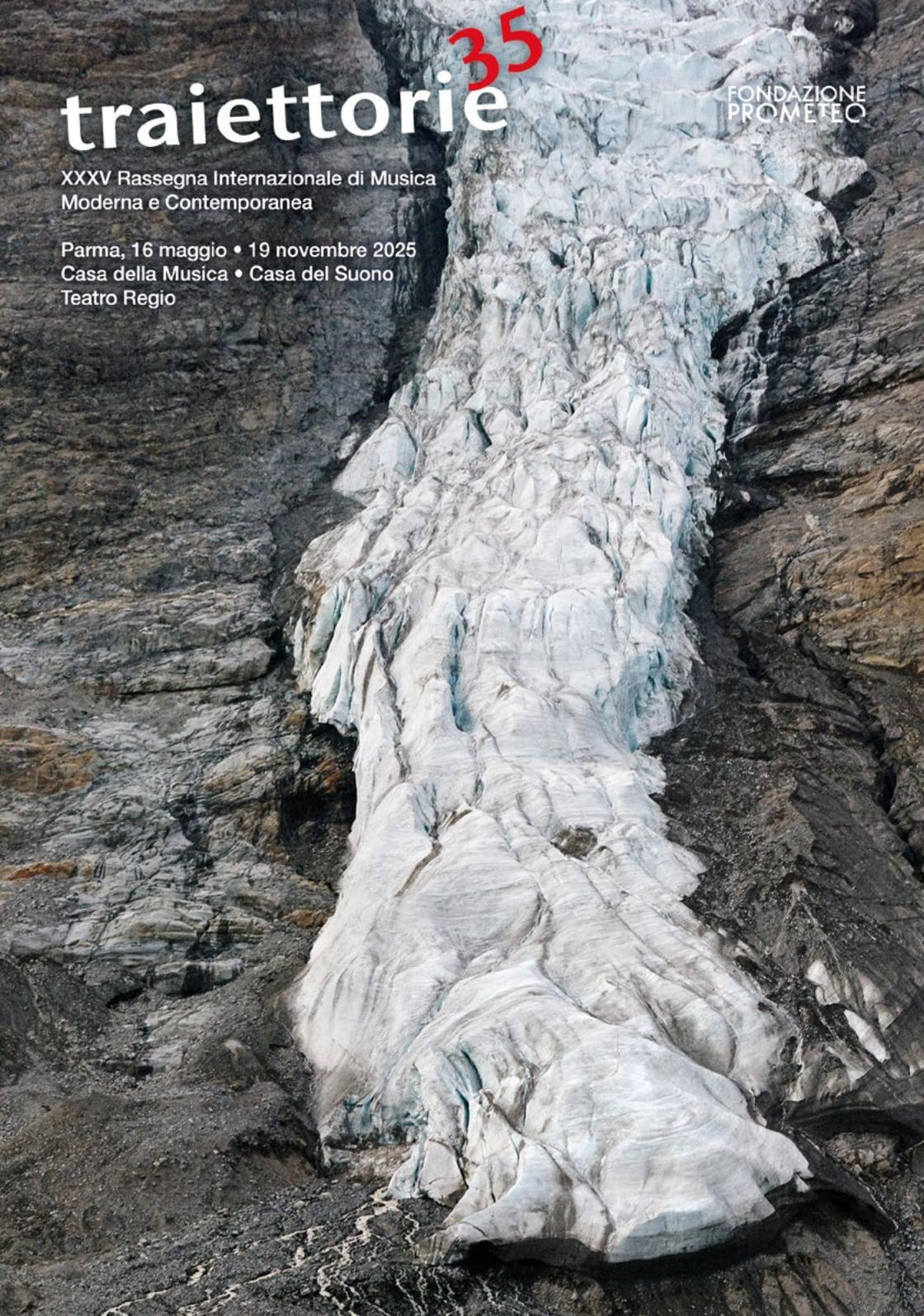
traiettorie

35

FONDAZIONE
PROMETEO

XXXV Rassegna Internazionale di Musica
Moderna e Contemporanea

Parma, 16 maggio • 19 novembre 2025
Casa della Musica • Casa del Suono
Teatro Regio



traiettorie³⁵

XXXV Rassegna Internazionale di Musica
Moderna e Contemporanea

1991
2025

TRENTACINQUE 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:
© Jean Gaumy/Magnum Photos/Contrasto

A Pierre Boulez!

FONDAZIONE PROMETEO

Con il contributo di



Comune di Parma



Con la collaborazione di



Main partner



Sponsor



Media partner



Sponsor tecnici



SINA MARIA LUGIA
PARMA



Convenzioni



Traiettorie è partner di Italiafestival e ha ricevuto l'EFPE Label Award 2024/2025



traiettorie³⁵

XXXV Rassegna Internazionale di Musica
Moderna e Contemporanea

Direttore artistico
Martino Traversa

Promotore
Fondazione Prometeo

Istituzioni
Ministero della Cultura
Regione Emilia-Romagna
Comune di Parma
Casa della Musica di Parma
Fondazione Teatro Regio
Università degli Studi di Parma

Partner
Fondazione Cariparma
Fondazione Monteparma
Chiesi Farmaceutici
Symbolic

Media partner
Rai Radio3

Sponsor tecnici
Hotel Sina Maria Luigia
Mediaextreme Group

Convenzioni
Touring Club Italiano
FAI - Fondo Ambiente Italiano

Calendario dei concerti

- 16/05 Casa della Musica
Michele Marelli
Stockhausen, Messiaen, Carter, Napolitano / De Simone, Johnson, Boulez
- 16/05 Casa della Musica
Alfonso Alberti
Berio, Lucier, Cage, Chessa, Schumann
- 17/05 Casa del Suono
Sabina Bakholdina
Manfrin, Grisey, Telemann, Di Stefano
- 17/05 Casa della Musica
Mario Caroli
Farhang, Fanticini, Saariaho, Rotaru, Hosokawa, Luc
- 17/05 Casa del Suono
Fabio Bagnoli
Holliger, Harvey, Carter, Berio, Sani
- 17/05 Casa della Musica
Flashback Ensemble
Fernández, Jodlowski, Vert, Giménez-Comas, Edler-Copes
- 18/05 Casa del Suono
Simone Beneventi
Mitchell, Billone, Marino, Rădulescu
- 18/05 Casa della Musica
Curtis Roads
Roads
- 18/05 Casa della Musica
Maroussia Gentet
Chopin, Isaksson, Bailly, Stordeur, Boulez, Ravel, Parra
- 08/10 Casa della Musica
Svetlana Andreeva
Vincitrice del XVI Concorso Internazionale di pianoforte di Orléans
Beethoven, Prokof'ev, Seilova, Denisov, Ustvol'skaja, Messiaen

- 15/10 Casa della Musica
Trio Catch
Brahms, Riehm, Žuraj, Rihm, Jarrell
- 24/10 Ridotto del Teatro Regio di Parma
Arditti Quartet
Paredes, Traversa, Czernowin, Lachenmann
- 31/10 Ridotto del Teatro Regio di Parma
Ensemble Multilatérale
Léo Warynski, direttore
Murail, Robin, Romitelli, Bedrossian, Grisey
- 04/11 Ridotto del Teatro Regio di Parma
Marino Formenti
Kurtág, Machaut, Schumann, Scarlatti, Bach, Bartók, Schubert, Chopin
- 12/11 Casa del Suono
Concerto di musica acusmatica
Martino Traversa, regia del suono
Derakhshani, Ratto, Duplessis, Laurenzi
- 18/11 Casa della Musica
Giovani talenti del Conservatorio di Parigi
in collaborazione con il Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Programma in via di definizione
- 19/11 Casa della Musica
Hae-Sun Kang
Telemann, Manoury, Šenk, Boulez

Biglietteria

È possibile acquistare i biglietti in prevendita sul sito www.vivaticket.it o il giorno stesso, a partire da un'ora prima dell'inizio degli spettacoli, presso la biglietteria situata nel luogo dei concerti.

Costi dei biglietti

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

Abbonamenti

- Abbonamento completo* - 16 concerti: € 150
- Abbonamento concerti primaverili - 9 concerti dal 16 al 18/05: € 75
- Abbonamento concerti autunnali* - 7 concerti dall'08/10 al 19/11: € 80

**Dagli abbonamenti è escluso il Concerto di Musica Acusmatica (12/11 - Casa del Suono)*

Luoghi

Casa della Musica

P.le San Francesco, 1 - 43121 Parma

Casa del Suono

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

Teatro Regio

Str. Giuseppe Garibaldi, 16/a - 43121 Parma

Per informazioni

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

Link utili

www.fondazioneprometeo.org
www.facebook.com/fondazioneprometeo.org/
www.instagram.com/fondazione_prometeo/
www.youtube.com/FondazionePrometeo



Credit: Lucio Rossi

Casa della Musica

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

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

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

Casa della Musica
Casa del Suono

16/05

Sala dei Concerti della Casa della Musica, ore 17:00

Michele Marelli

Clarinetto

Domenico De Simone, *regia del suono*¹

Live electronics a cura di nCRAM

Martino Traversa, *regia del suono*²

Karlheinz Stockhausen (1928-2007)

da **Klang** (2007), 15'

Harmonien – 5. Stunde

per clarinetto basso

Marco Di Bari (1958-2025)

Dans le cycle du temps (1986), 9'

per clarinetto in sib

Elliott Carter (1908-2012)

Steep Steps (2001), 3'

per clarinetto basso

Alberto Napolitano (1985) / **Domenico De Simone** (1962)

Quel che resta (2025), 10'

per clarinetto in sib ed elettronica¹

***Prima esecuzione assoluta – Commissione Traiettorie 2025*

Evan Johnson (1980)

Ground (2010), 13'

per clarinetto contrabbasso

**Prima esecuzione italiana*

Pierre Boulez (1925-2016)

Dialogue de l'ombre double (1984), 20'

per clarinetto e nastro magnetico²

Le porte della musica contemporanea si aprono sull'ignoto: il silenzio, i suoni, i rumori, le percezioni sono territori che non si possono più dare per scontati, e gli strumenti non sono intermediari ma universi da esplorare. Questo programma è un viaggio nel clarinetto, cioè nell'altro da sé, nei passaggi dell'essere, nelle alchimie del suono. Può nascerne talvolta una poesia, la poesia della dolcezza contro l'asprezza, come in *Steep Steps* di Elliott Carter, gioiellino di un compositore novantunenne che si mette a indagare le possibilità del clarinetto basso, e le asprezze non sono che i passi ripidi del titolo, i salti di dodicesima quando lo strumento tende a soffiare forte e arriva a sfondare i propri limiti. Vertigini si avvertono anche in *Ground* di Evan Johnson, compositore che ama frequentare gli opposti, le densità e le rarefazioni, con tecniche che mettono a dura prova l'interprete. In *Ground* ci sono colpi di lingua, suoni di respiro, vocalizzi, percussioni d'ancia, pressioni del fiato, variazioni cioè di un basso ripetuto (*ground*, appunto) con trilli e mordenti che creano una specie di alternanza di borborigmi e suoni. I suoni sono sparute epifanie dello standard jazz *Stormy Weather*, che *Ground* segue, se non nei temi, almeno nella struttura di fondo.

La vera esplorazione del clarinetto come strumento del pensiero e della percezione del tempo comincia però con Messiaen. Il terzo movimento del *Quatuor pour la fin du temps*, il quartetto scritto durante la prigionia nel campo di Görlitz, è un assolo del clarinetto che contrappone il tempo reale, triste e deprimente, con l'aspirazione a un tempo assoluto, gioioso e liberatorio, invero dal mondo degli uccelli. Una miriade di differenziazioni nell'emissione varia timbri e intensità legate alle altezze e alle durate, cioè quelli che saranno i fondamenti del serialismo integrale da lì a una decina d'anni, aprendo la dimensione simbolica a quella psicologica.

Eppure più di quarant'anni dopo il suono è ancora lì a giocare con il simbolo e le percezioni. Il Boulez, quest'anno centenario della nascita, che ragiona sul doppio del suono, acustico e registrato, in *Dialogue de l'ombre double* è un compositore cosciente della precarietà del concetto di creazione e del ruolo dell'ascoltatore nella sua definizione. Il titolo riprende una scena di *La scarpetta di raso* di Paul Claudel. Il clarinetto dal vivo si alterna in sei "strophes" a segmenti dello stesso clarinetto preregistrati, con punti di passaggio appena sovrapposti. Sfugge la sua posizione nello spazio, poiché lo si sente diffuso da vari punti, ed entra nel paradosso del tempo, poiché lo si sente anche quando lo strumentista non suona. La dicotomia del doppio, presenza e assenza, reale e virtuale, crea un tempo non lineare ma circolare, attraverso un'esperienza d'ascolto che ambisce a farsi trascendente.

Non è lo stesso genere di trascendenza che Stockhausen inseguiva da anni. Il suo estremo gesto musicale, il ciclo *Klang* sulle ventiquattro ore, è un percorso totalizzante verso l'Assoluto captato attraverso l'armonia cosmica dei suoni. Nella quinta ora, *Harmonien*, altro esercizio di sublimazione del clarinetto, cinque gruppi melodici in diversi tempi e ritmi sono ripetuti con diverse posizioni dei suoni, in modo che la melodia diventi un'armonia vibrante, veloce, una mistura arcana di suoni e di elementi. Nel percorso di *Klang* è il momento in cui la voce di uno strumento misterioso si sente da una porta aperta: è il passaggio dal qui e ora alla Porta del Cielo. Ma nel mondo confuso di oggi la musica può aprirsi al mistero dell'Essere? In *Quel che resta*, nuovo pezzo di Alberto Napolitano e Domenico De Simone, l'elettronica dialoga conflittuale e dialettica, e il suono del clarinetto è il residuo del ricordo di una melodia, della confusione, del sovrapporsi di cose, della consapevolezza di ciò che resta quando si fa silenzio, e ciò che non è più rimane solo nella memoria.

16/05

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

Alfonso Alberti

Pianoforte

Live electronics a cura di nCRAM

Marco Matteo Markidis, regia del suono e interprete elettronico

Luciano Berio (1925-2003)

da **Six encores** (1965-1990), 5'

- Wasserklavier (1965)

- Feuerklavier (1989)

per pianoforte

Alvin Lucier (1931-2021)

Nothing is Real (Strawberry Fields Forever) (1990), 8'

per pianoforte, teiera amplificata, registratore e miniature sound system

John Cage (1912-1992)

Solo for Piano (1957-1958) + **Fontana Mix** (1958), 12'

per pianoforte ed elettronica per S.T.One

Luciano Chessa (1971)

Siciliana (1987-2013), 8'

per pianoforte ed elettronica

Intervallo

Robert Schumann (1810-1856)

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

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

Nel bosco gli uccellini cinguettavano e si scambiavano messaggi che solo loro potevano capire. Passarono i mesi e passarono gli anni, e gli altri animali cominciarono a comprendere ciò che gli uccelli si dicevano. Allora si levò un airone che decise di comunicare attraverso codici segreti che potevano essere capiti solo da alcuni uccelli. Passarono i mesi e passarono gli anni, e gli altri animali cominciarono a comprendere il nuovo canto degli uccelli, ma gli uccelli ogni volta usavano nuovi codici sempre più complicati, finché il loro linguaggio divenne sempre più difficile e ostico. Passarono i mesi e passarono gli anni, finché un giorno un nibbio decise di prendere po' di oggetti qua e là, rametti, sassolini, licheni, ricci di castagne, gherigli di noci, li dispose sul terreno e cominciò a saltarci sopra a caso. Gli altri uccelli non sopportavano quell'accozzaglia di rumori, ma il nibbio se la rideva: «Questo è il mio canto, non sarà bello e lo capisco solo io: ma che differenza c'è rispetto al vostro?».

Nel bosco della musica romantica il *Carnaval* di Schumann è una rivoluzione. Ventidue piccoli pezzi tenuti insieme da significati occulti: gli amori dell'autore (Estrella, Chiarina), le sue personalità (il riflessivo Eusebio, l'estroverso Florestano), i colleghi che ammirava (Paganini, Chopin, gli anticonservatori) e una passerella di maschere; e da, non meno nascoste, quattro note – le “sfingi” – che nella notazione alfabetica tedesca sono contenute nel cognome di Schumann e compongono il nome della città della sua fidanzata di allora, sulle quali è costruito tutto il pezzo, al centro del quale danzano ammiccando all'ascoltatore non ingenuo. *Carnaval* ragiona sul concetto di identità, mette in discussione la forma, parla di significati, riflette sul concetto di ascolto. Come i due *Encores* di Berio, che fingono di parlare di acqua ma in realtà parlano di risonanze, o di fuoco e in realtà parlano degli effetti delle notine veloci, fingono di descrivere ma in realtà riflettono sui significati della musica: *Wasserklavier* cita un *Intermezzo* di Brahms e un *Improvviso* di Schubert e ne fa un'altra cosa.

Nel bosco della musica contemporanea è un gesto antitraumatico, l'opposto di quello che ha fatto Cage quando è venuto in Europa a seminare la peste della musica fatta tirando a sorte, in un mondo in cui tutti si spaccavano il cervello con le strutture. *Fontana Mix* è nata su incoraggiamento di Berio (Fontana era solo il cognome della sciura che ospitava Cage a Milano). Il materiale registrato è preso da vari pezzi fra cui *Solo for piano*, a sua volta parte del *Concerto for piano and orchestra*, che si basa su sessantatré pagine in notazioni non convenzionali, di cui il pianista è libero di suonare quanto e come vuole. La partitura di *Fontana Mix* è costituita invece da dieci fogli con linee curve che rappresentano parametri sonori e dodici lucidi di cui dieci con punti sparsi, uno con una griglia e uno con una linea. Si sovrappone il tutto e dal grafico che viene fuori si hanno le linee guide per la regia elettronica. Il nibbio-Cage direbbe: sentite differenza rispetto a uno strutturatissimo pezzo seriale?

Appiccata la peste, si è poi visto di tutto, comprese le teiere sonore. *Nothing is Real* di quel genietto degli equivoci percettivi che era Alvin Lucier è l'esecuzione di frammenti di *Strawberry Fields Forever* dei Beatles tirati e deformati, che vengono registrati da un microdispositivo messo in una teiera. L'esecutore, finito lo stracchiamento dei Beatles, si alza, prende la teiera e fa sentire il risultato, col suono (spettrale) che varia secondo le posizioni del coperchio. Un po' di teatro, come nel *Carnaval* e in *Fontana Mix*, e molta riflessione sul fatto che musica significa reinterpretare di continuo, come Schumann con quattro note, come Berio con Brahms, come l'eclettico Chessa con il modello barocco della danza in 6/8 detta siciliana, come Lucier coi Beatles, come Cage con sé stesso, e vissero tutti felici e contenti.

17/05

Casa del Suono, ore 11:30

Sabina Bakholdina

Viola

Live electronics a cura di **nCRAM**

José Miguel Fernández, regia del suono

Luigi Manfrin (1961)

(In) forms (be)coming ab(es)sence (2025), 8'

per viola e suoni di sintesi

***Prima esecuzione assoluta – Commissione Traiettorie 2025*

Gérard Grisey (1946-1998)

Prologue (1976), 17'

versione per viola e live electronics

Leonardo Di Stefano (1991)

Null (2025), 8'

per viola

***Prima esecuzione assoluta – Commissione Traiettorie 2025*

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

da **12 Fantasie per violino solo** (1735)

7. Fantasia in mi bemolle maggiore, TWV 40:20, 7'

- Dolce

- Allegro

- Largo

- Presto

trascrizione per viola

A un certo punto del Novecento i musicisti hanno incontrato i filosofi. Cose che fino a poco prima non succedevano spesso, Wagner a parte. Schönberg faceva combriccola con i pittori, Stockhausen con le costellazioni, Boulez con sé stesso. Poi dev'essere successo qualcosa a che fare con la crisi di autosufficienza dei linguaggi musicali, che quando si è esaurita ha cercato ragioni d'essere nel pensiero del proprio tempo. Questo per esempio è un programma sul concetto di assenza e presenza, una cosa su cui i filosofi banchettavano già dall'Ottocento. A dire il vero quando negli anni Settanta gli spettrali hanno messo a punto le loro idee compositive basate sulla proiezione su grande scala di uno spettro sonoro non pensavano certo ai filosofi. Più esattamente, Grisey non li sopportava. Ci pensa molto invece Luigi Manfrin, che si è laureato in filosofia con una tesi su Grisey e Bergson. È perciò la costruzione di questo programma nel suo complesso che diventa filosofica. Vediamo come. In *Prologue* di Grisey, tra i fondatori del gruppo spettrale, le idee-base del metodo di quei compositori si manifestano in modo limpido. Il pezzo è introduttivo al ciclo *Les Espaces Acoustiques* ed è costruito da segmenti, sorte di variazioni della frase iniziale costituita da cinque note alle quali si contrappone un *si* suonato sulla corda più bassa della viola (che di suo è accordata sul *do* per cui dev'essere riaccordata su un mezzo tono sotto). Queste note sono le stesse, cioè hanno la stessa frequenza, degli armonici del suono *mi*, un *mi* grave. Gli armonici, ricordiamolo, sono i "sottosuoni" che costituiscono un suono base e hanno frequenza pari a multipli di quella di quel suono, e diventano fondamentali per la determinazione del suo timbro. In pratica Grisey ha scomposto un *mi*, ne ha tratto sei armonici e li ha riproiettati in partitura, ma il *mi* non viene mai suonato: ne ascoltiamo solo le sue componenti. Abbiamo cioè un suono che è sempre presente pur essendo nei fatti assente. Nella versione con live electronics la sonorità assume colori simili a quelli di certe viole barocche su cui erano montate le corde di risonanza, fatte non per essere suonate ma per vibrare sulle frequenze degli armonici dei suoni realmente emessi, in pratica creando una piccola nube sonora simile a quella che si forma quando al pianoforte si tiene abbassato il pedale di destra.

Si spiega così la presenza della settima *Fantasia* per violino (qui trascritta per viola da braccio) di Georg Philipp Telemann, che nel 1735 all'epoca della composizione di questi dodici pezzi, tra l'altro riscoperti di recente, era direttore musicale ad Amburgo e scriveva musica a raffica, per la corte e per i dilettanti (come in questo caso).

Su un fenomeno simile agisce anche *(In) forms (be)coming ab(es)sence* di Luigi Manfrin, ma qui scatta la consapevolezza filosofica. La viola suona brevi figurazioni che tendono rapidamente a dissiparsi, e l'elettronica le cattura, le seleziona, le distorce, le ingrandisce, dando loro profondità e risonanza, una specie di fondo mobile che a tratti emerge confondendosi con il suono dello strumento. Più facile da ascoltare che da spiegare. Più si offusca il suono, più lo si chiarisce. Più è assente, più è presente. C'è già odorino di filosofia, eh? Infatti Manfrin pensa all'idea di presenza possibile solo grazie a un fondale di assenza come nel pensiero di Maurice Merleau-Ponty; all'enigma dell'assenza nella presenza della memoria secondo Paul Ricœur; all'assenza di una realtà che non è altro che presenza di un'altra realtà come sosteneva Henri Bergson quando osservava che il nulla non è assenza di qualcosa ma mancanza di utilità (chissà se è mancanza di utilità o no anche in *Null* di Leonardo Di Stefano, che non solo di architettura, letteratura e pittura ma anche di filosofia dice di ispirarsi per la propria musica).

17/05

Sala dei Concerti della Casa della Musica, ore 17:00

Mario Caroli

Flauto

Alireza Farhang (1976)

Seihoun (2010), 9'

per flauto

Fabrizio Fanticini (1955)

Trenodia per una stimata amica (2024), 9'

***Prima esecuzione assoluta – Commissione Traiettorie 2025*

Kaija Saariaho (1952-2023)

Laconisme de l'aile (1982), 10'

per flauto

Doina Rotaru (1951)

Jyotis (2017), 12'

per flauto

Toshio Hosokawa (1955)

Kuroda-Bushi (2004), 3'

per flauto in sol

**Prima esecuzione italiana*

Maria Eugenia Luc (1958)

Figlia dell'aria (2023), 18'

per flauto in do

Nell'antichità il flauto è sempre stato associato alla parte edonistica dell'essere umano, Platone lo considerava uno strumento orgiastico, le pastorelle andavano in deliquio quando lo suonava Krishna. Pan sappiamo cosa faceva, aggiungiamoci pure l'incantamento dei flauti suonati dal Tamino mozartiano e dal tizio di Hamelin, e alla fine non resta come sempre che l'Oriente a fare le cose diverse. È solo in Oriente che flauto significa rinascita spirituale. Sarà, ma il flauto contemporaneo deve parecchio a quel mondo lì. Se si ascolta *Kuroda-Bushi* di Toshio Hosokawa si capisce cosa intendiamo: una versione per flauto di un canto popolare giapponese della regione di Fukuoka che racconta storie di lealtà e amore, espresse con un suono serpentino e delicato, con pochi soffi presto soggiogati dalla linea melodica.

C'è che il soffio del flauto è sempre vicinissimo al flatus vocis, alla parola. Non è raro che le due cose si siano incrociate nella musica di oggi, che cerchino continuità reciproca nel comune denominatore dell'aria, del soffio generatore. *Laconisme de l'aile* di Kaija Saariaho comincia con un testo tratto dalla raccolta di poemetti *Oiseaux* di Saint-John Perse recitato dal flautista, che lentamente avvicina il flauto e trasforma le parole in musica. A parte il simbolismo, siamo comunque nel 1982 in piena continuità con la linea della centralità del suono che attraversa tutta la cultura francese moderna da Debussy in poi – Saariaho aveva cominciato a frequentare l'Ircam di Parigi proprio in quell'anno – e che negli anni Ottanta era ancora in gran spolvero grazie agli spettrali.

Analogamente, e a quarant'anni di distanza, *Figlia dell'aria* dell'italo-argentina Maria Eugenia Luc, dedicata a Caroli, segue la stessa linea d'indagine sul confine fra suono del flauto e respiro, in cinque brevi sezioni che attraversano un piccolo campionario di tecniche fra suoni e rumori, intersezioni con il respiro e uso della voce. La cosa rilevante è proprio che, con tutta la diaspora stilistica e la ricomparsa di melodie e figure sonore riconoscibili avvenute nel frattempo, nel XXI secolo il potere coercitivo del suono fisico e della percezione sia ancora fortissimo appena entra in ballo il flauto, magari con lo sguardo girato verso l'Asia.

Anche *Jyotis* di Doina Rotaru è scritto per Caroli. È un'ipostasi della luce, che nel pensiero indiano è associata al flauto come elevazione spirituale. All'inizio si sente una sorta di preghiera interiore, con suoni cerei che diventano sempre più accesi, imploranti; poi un muoversi concitato come a divincolarsi dalle ombre; infine tocchi di musica sacra bizantina e contadina di area tracia, che si spengono in suoni sempre più minuti che sfociano nel silenzio. Si passa cioè dall'incantesimo alla descrizione fisico-simbolica e al richiamo del passato in espressioni che guardano alla continuità dei tempi e allo *hic et nunc*. Il flauto cioè come intermediario fra esseri umani e divinità, fra imperfezione e purezza.

Seihoun dell'iraniano Alireza Farhang si rifà invece all'espansione dello spazio melodico e timbrico: a dispetto del titolo, che si riferisce a un fiume persiano, e alla volontà estetica, esplorare fluttuazioni di altezze e timbri della musica persiana, siamo cioè ancora e pienamente in area culturale francese – Farhang ha studiato a Parigi e ha collaborato sia con Hosokawa sia con Saariaho.

Così i francesi. Ma gli italiani sono particolarmente sensibili al passato, alla memoria, all'immagine. *Trenodia per una stimata amica* di Fabrizio Fanticini, scritto in ricordo della flautista Annamaria Morini, è un pezzo che disegna la figura di una persona, i suoi gesti, la sua energia, attraverso frammenti di vocaboli musicali del secondo Novecento di cui Morini è stata interprete. Siamo comunque al flauto. E quei suoni dolci o aspri sono destinati a evaporare restando in un limbo invisibile di presenza e di poesia.

17/05

Casa del Suono, ore 18:30

Fabio Bagnoli

Oboe

Live electronics a cura di nCRAM

Marco Matteo Markidis, regia del suono¹

Paolo Zavagna, live electronics e partitura informatica²

Jonathan Harvey (1939-2012)

Ricercare una melodia (1984), 6'

versione per oboe e live electronics¹

Elliott Carter (1908-2012)

Inner song (1992), 6'

per oboe

Luciano Berio (1925-2003)

Sequenza VII (1969), 7'

per oboe

Nicola Sani (1961)

Hallucinée (2023-rev. 2025), 12'

per oboe e live electronics²

***Prima esecuzione assoluta della nuova versione – Commissione Traiettorie 2025*

Heinz Holliger (1939)

Cardiophonie (1971), 13'

per oboe e live electronics¹

Perché l'oboe? Perché questo strumento bucolico, tenero, odoroso di rivoli gorgoglianti, di belati lunghi, di boschetti pomeridiani, viene usato oggi per una musica del tempo, dei riflessi, delle ruvidezze, dell'inconscio?

Certo, la figura di un interprete come Heinz Holliger ha stimolato l'esplorazione dello strumento, prima di tutto nella *Sequenza VII* di Berio con un'enciclopedia di tecniche – microtoni, ipertoni da overblow, colpi di labbro, respirazione circolare, modi d'attacco, trilli doppi, multifonici, doppi staccati – che giustificano la dedica all'oboista svizzero, per il quale sono stati scritti anche i pezzi di Harvey e Carter. Può essere anche, anzi senz'altro è così, che i pezzi per oboe di Maderna abbiano additato la strada all'indagine del timbro oboistico come essenza spirituale. Su questa linea si colloca comoda *Cardiophonie* dello stesso Holliger: al suono dell'oboe si sovrappongono respiri, colpi d'ancia, frammenti sonori, battiti cardiaci dell'esecutore preregistrati o in live electronics, in modo da impostare un dialogo fra corpo e strumento, fra interiorità ed esteriorità, una musica dei sensi che diventa riflessione sul proprio io. *Cardiophonie* era però del 1971, ed è difficile non sospettare che debba qualcosa agli esperimenti sonori di Alvin Lucier, quelli con le onde cerebrali amplificate o il suono della voce replicato dall'elettronica.

In effetti anche *Ricericare una melodia* di Harvey, anno 1984, è altamente indiziato di lucierismo: con un sistema di delay si riproduce con leggero ritardo il suono dell'oboe suonato dall'esecutore (in origine una tromba) e si produce così un'eco che crea un doppio sistema di canoni a cinque voci, il primo ansioso, labirintico e spigoloso, che nel secondo sfocia più riflessivo in filamenti melodici che giustificano il titolo di "ricercare", di barocchesca memoria. Sicuramente entrano in gioco gli interessi spirituali di Harvey, ma resta un esercizio di espansione temporale, o un invito all'approfondimento delle ambiguità percettive.

Sequenza VII di Berio invece usa una nota di fondo emessa da una fonte a piacere fuori scena, un *si* naturale (nella notazione tedesca H, come Holliger), che diventa riferimento fisso per il flusso sonoro dell'oboe. Questi a sua volta inserisce progressivamente le dodici note dell'ottava temperata e una reminiscenza del terzo atto del *Tristan und Isolde* wagneriano. Siamo di fronte perciò a una polifonia *sui generis*, con il *si* di fondo che emerge in superficie, autonomo ma anche fuso al discorso proliferante dell'oboe, con un oboe costretto a sonorità anticonvenzionali, con l'ascolto catturato dalle differenziazioni, e con un tempo discontinuo fatto dalla successione di istanti esecutivi.

Ecco allora la risposta alla domanda iniziale: poiché nulla è più spiritualmente lacerante che forzare la precisione dei sensi.

A distanza di molti anni anche *Hallucinée* di Nicola Sani cava dall'oboe suoni ruvidi, estremi, trasfigurati, dilatati. Che poi qui entri in gioco il silenzio, che diventa limite, tensione, sospensione, contrasto, è la conferma di una conversazione fra suono, spazio e inconsci, dove entrano in relazione echi, frammenti, opposizioni, dove il tempo è rarefatto, dove la materia viene scavata, i timbri differenziati, le risonanze moltiplicate. La dedica qui è al prodigioso creatore di elettronica Alvisé Vidolin, il titolo viene da una poesia di Giacinto Scelsi. Anche *Inner song*, secondo pezzo di *Trilogy* per oboe e arpa di Elliott Carter, porta in esergo allo spartito un verso dal II.10 dei *Sonetti a Orfeo* di Rilke: «Parole ancora, tenere, salgono all'Indicibile». *Inner song* è un monologo interiore, espressivo, quasi metafisico. Ma, sorpresa, Carter non va contro il suono dell'oboe. Lo accetta, lo plasma, lo smaterializza. Il verso di Rilke prosegue: «E sempre nuova la musica dalle pietre tremanti / nell'inutilizzabile spazio alza la sua casa divina».

17/05

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

Flashback Ensemble

Fanny Vicens, *fiarmonica*

Alexander Vert, *compositore ed elettronica*

José Miguel Fernández, *compositore e computer music designer*

José Miguel Fernández (1973)

Cristallogènese (2024), 13'

per fiarmonica microtonale ed elettronica immersiva

***Prima esecuzione assoluta – Commissione Traiettorie 2025*

Pierre Jodlowski (1971)

Something out of Apocalypse (2012), 19'

per fiarmonica e stereo soundtrack

**Prima esecuzione italiana*

Alexander Vert (1976)

Turn On, Tune In, Drop Out (2017), 10'

per fiarmonica ed elettronica

**Prima esecuzione italiana*

Núria Giménez-Comas (1980)

De l'intérieur (2021), 12'

per fiarmonica microtonale ed elettronica (nastro)

**Prima esecuzione italiana*

Aurélio Edler-Copes (1976)

Cantiga (2006), 10'

per fiarmonica e nastro

**Prima esecuzione italiana*

In un mondo in cui tutti parlano parlano, nessuno per definire il presente dell'arte è riuscito a trovare una parola migliore di "post-postmoderno". In questo "post-postmoderno" le condizioni di base sarebbero "l'impuro", già teorizzato a metà anni Settanta per il postmoderno incipiente, e la stasi, cioè la coesistenza di più tendenze. Tutto ciò esclude uno spirito progressista, come ai tempi del serialismo postbellico, nei fatti ognuno procede su proprie ricerche circoscritte e lo stato dell'arte si può rilevare solo dal complesso del mosaico. Inoltre, da un pezzo il problema linguistico è passato in cavalleria. Non si tratta più di creare linguaggi ma di usare come materiale quelli che esistono, senza gerarchie, e come sintassi schemi simbolici di contrasto o di ambiguità – fra passato e presente, fra interno ed esterno, fra arte e natura: *Cristallogènesi* di Fernández prende a modello il processo di formazione di un cristallo, *Turn On, Tune In, Drop Out* di Vert l'entropia della materia, *Something out of Apocalypse* di Jodlowski e *Cantiga* di Edler-Copes i residui della memoria, *De l'interieur* di Giménez-Comas la dialettica interno-esterno.

Qui poi abbiamo la fisarmonica, strumento in ascesa fra i contemporanei, di cui è impossibile ignorare la componente popolare: diventa ancora più eccitante, così, deformarla in altro. Questi cinque pezzi lo fanno con l'elettronica, ma senza mai perdere di vista la sua natura profonda.

Nel brano di Alexander Vert – direttore di Flashback – il riferimento a una famosa frase della controcultura "peace and love" degli anni Sessanta è stemperato in accezione materica, nel tremolo del mantice che forma suoni vibranti carichi di energia, quasi visivi come piace a Vert, suoni che si sgranano. Ma a tratti ecco riapparire il vecchio caro suono delle balere. Del resto anche *Something out of Apocalypse* di Jodlowski sfrutta musica popolare da ballo, mischiata a ricordi del film di Coppola e a sonorità fortemente elettrizzate e distorte, immagine di movimenti mentali sconnessi, di smarrimenti percettivi, di insostenibile irrazionalità, con uno sfondo apologico sull'assurdità della guerra. Al contrario, in *Cantiga* di Edler-Copes il suono della fisarmonica tradizionale è negato: si trasforma semmai quasi in organetto laddove appaiono simulacri delle *Cántigas de Santa Maria*, massima espressione della monodia spagnola del XIII secolo (sono usate le nn. 1, 252 e 326), che riemergono da un ambiente elettronico dove il suono dello strumento diventa a tratti puntuto fino a perdere la propria identità acustica. In Jodlowski il passato è nostalgia, in Edler-Copes è ricerca di contatto con il presente.

Nel pezzo di Vert come in quello di Núria Giménez-Comas ci si avvale di un modello di fisarmonica accordata per quarti di tono messo a punto nel 2015 proprio da Fanny Vicens per dialogare con l'elettronica e scorticare la sonorità dello strumento. L'incontro con questa fisarmonica microtonale è caduto a fagiolo per Giménez-Comas dopo la sua frequentazione dell'Ircam che l'ha spinto verso ricerche di sonorità spaziale. Da qui è nato *De l'interieur*, che si basa sul passaggio dall'esterno (anche in senso sociale) all'interno (anche in senso spirituale) attraverso la diffusione del suono (cinque altoparlanti dislocati di cui due che creano effetti d'eco), il tutto supportato da manualistici argomenti "attualizzanti" (il lockdown del 2020, la lettura di un libro di Aslı Erdoğan sulla dialettica esterno-interno come violenza e poesia). Ma ecco che spunta la risonanza di una ninna nanna catalana: il passato non si elimina mai. E se il nuovo pezzo di José Miguel Fernández guarda alla natura microscopica dei cristalli come guida compositiva per far reagire l'elettronica con sistemi di sincronizzazione (Antescofo) e spazializzazione (AntesCollider), non sarà per cercare nella natura, più che principi astratti, la verità di un tempo assoluto senza un prima né un dopo?

18/05

Casa del Suono, ore 11:30

Simone Beneventi

Percussioni

Roscoe Mitchell (1940)

Sunrise on an Ice Moon (2017-2018), 7'

per vibrafono

**Prima esecuzione italiana*

Pierluigi Billone (1960)

Mani Gonxha (2012), 18'

per due tazze tibetane

Leonardo Marino (1992)

La Vestale (2016-rev. 2025), 7'

per vibrafono

***Prima esecuzione assoluta della nuova versione*

Horațiu Rădulescu (1942)

Eterno, op.103 (2002), 22'

per sette gong thailandesi

**Prima esecuzione italiana*

Dice il Cappellaio matto ad Alice: se tu fossi in buone relazioni con il tempo, farebbe dell'orologio ciò che vuoi. Grande il Cappellaio matto che sapeva come funzionavano le cose molto prima di Boulez e Grisey. Poi che purtroppo per lui abbia finito a litigare con il tempo, che adesso gli segna sempre la stessa ora e gli impedisce di allestire la sua cerimonia del tè, è ancora più eccitante. Adesso vediamo perché.

I percussionisti contemporanei non fanno come Alice, che ingenuamente batte il tempo, ma sanno distorcere, piegare, plasmare e anche sospendere il tempo. Per esempio, *La Vestale* di Leonardo Marino ambisce a una sorta di ristagno del movimento: il vibrafono oscilla su linee articolate, anche con salti importanti, accelerazioni, parossismi, glissandi, trilli, ma è proprio la varietà ipnotica di queste escursioni che comprime il moto e lo riduce a una stasi apparente. Il pezzo, scritto per un concorso bandito dalla Galleria d'Arte Moderna di Milano che prevedeva di ispirarsi a opere contenute nel museo, prende spunto da un marmo del Canova, anzi dalle pieghe del manto della figura, che creano tensione senza creare movimento. Ma si sta in un mondo sospeso anche coi toni freddi di *Sunrise on an Ice Moon* di Roscoe Mitchell, dove a congelare tutto in una dimensione irreali sono le risonanze, alla faccia del muoversi su e giù di stralci melodici e armonie vagamente jazzistiche – del resto Mitchell ha più di un piede, anzi ha una gamba e mezzo nel jazz – che contribuiscono a una specie di straniamento sfuggente.

E comunque se si dovesse tirare in ballo un campione della manipolazione temporale, nessuno meglio di Horațiu Rădulescu, se non il fondatore quantomeno il precursore del gruppo degli spettrali. Già nel 1969 Rădulescu aveva orientato una ricerca sullo spettro sonoro concentrata sui microfenomeni, e soprattutto sull'impiego di scordature dello spettro, cioè accordature all'altezza degli armonici del suono di base che assicurano singolari effetti sonori, e di modulazioni ad anello, cioè elaborazioni di frequenza tramite somma o sottrazione di altre frequenze, assumendo una posizione un poco divergente rispetto a quella dei commendatori dello spettralismo francese (Grisey, Murail, quelli lì). Avvertendo l'esaurimento della spinta spettrale, dagli anni Novanta ha poi cambiato atteggiamento: meno scienziata, più disponibile verso l'estro compositivo, persino ha preso ad attingere dal folclore. Anche se *Eterno*, che è del 2002, usa ancora la scordatura ad anello, il suo scopo è un altro. Si suona su sette strumenti dello stesso tipo, lui indica i semantron dei monasteri rumeni ma si può fare anche con altro, stasera sono gong thailandesi. Il suono è bronzeo e ancestrale. L'effetto è di rito estatico.

È l'opposto dei suoni di *Mani Gonxha* di Billone. *Gonxha* è il cognome albanese di Madre Teresa di Calcutta, significa "bocciolo". Qui i boccioli sono due tazze tibetane, quelle che nei monasteri buddhisti segnano inizio e fine della meditazione, leggermente diverse nelle dimensioni, che fra loro vengono percosse, strofinate, ruotate di piatto o di spigolo sui bordi, tamburellate, battute sul petto o sullo stomaco del percussionista. Si afferrano quasi facendo un tutt'uno con le mani, si fondono col corpo che collabora a propagare un suono materico e caldo, sfumato di timbri e risonanze, e insieme intimo ed esposto. Billone dice: come sorprendere una persona in chiesa immersa in preghiera.

Dominare il tempo significa entrare nel rito, che è ciclico e lineare, fuori dal tempo e dentro il tempo. *Mani Gonxha* è una preghiera corporale, *La Vestale* è contemplazione di opposti, *Sunrise on an Ice Moon* è la condizione umana che partecipa alle leggi del cosmo, *Eterno* una fissità geometrica in bilico fra il quotidiano e l'assoluto. Il Cappellaio matto non ha litigato col tempo e può prendersi tranquillamente il tè, alla sua ora.

18/05

Sala dei Concerti della Casa della Musica, ore 17:00

Curtis Roads

Curtis Roads, *sound engineer*

Brian O'Reilly, *visual artist*

Curtis Roads (1951)

Sculptor (2001), 2'

Touche pas (2009), 5'

da **Still life** (1999-2003), 12'

- Part 1
- Part 2
- Part 3
- Part 4

Bubble chamber (1999-2003), 4'

da **Clang-tint** (1994), 15'

- Purity
- Filth
- Organic

Modulude (1998-2021), 9'

In genere ascoltare la sintesi elettronica granulare messa a punto da Curtis Roads è affascinante, forse per quella stravagante sensazione di essere un paguro sulla spiaggia mentre tira la bora, ma non bisogna credere che tutto si esaurisca qui. In realtà gli esperimenti che Roads ha avviato fin dagli anni Settanta scomponendo elettronicamente un suono a livelli infinitesimali, diciamo fra 1 e 50 millisecondi, per poi ricostituire un intero brano di alcuni minuti moltiplicando e manipolando quel granulo sonoro, sono diventati una filosofia compositiva che ha come conseguenza la percezione di uno scorrere del tempo non lineare. Forme sonore che trasmettono effetti di liquidità o di nebulosità suggeriscono cioè un ritmo malleabile, elastico, flessuoso. Producono una situazione temporale, più che scandire un tempo già dato. Allo scopo vengono usati flussi interattivi di diverse componenti, evaporazioni e coalescenze di suoni, tutta roba che rende poco chiara l'identificazione di uno schema ritmico.

A questo però Roads è arrivato progressivamente. Nel 1994 *Clang-tint* per esempio non esplorava il ritmo sulla base dei granuli sonori, basta sentire l'inizio della sezione iniziale *Purity*, che si apre con suoni di tastiera elettronica basata su un'intonazione particolare (per i nerd: la scala Bohlen-Pierce) a cui seguono onde sinusoidali, ritmi echeggianti che sembrano propagarsi come onde circolari in un liquido, e un ampio arco sonoro conclusivo. In *Organic* si sentono pulsazioni che esplodono con effetti percussivi e in *Filth* trame punteggiate, clic e schiocchi che si dissolvono in una nuvola, poi una specie di suono punteggiato tipo brace ardente e suoni puntiformi distanziati in riverbero.

Per quanto *Clang-tint* sia già di suo uno dei suoi capolavori, da questa esperienza Roads ha imparato ad assemblare figure microritmiche per generare temporalità non lineari. Prima ha passato le forche caudine delle sperimentazioni algoritmiche, poi se ne è liberato e ha preferito concentrarsi sulla produzione timbrica attraverso il controllo dei grani, immaginando visivamente gli scenari sonori da creare – il che ha dato la stura fin dalla copertina dei suoi cd di quegli anni a un'interazione con la visual art. Del resto Curtis Roads è lo stesso che ha detto di aver passato ore a guardare le nuvole trasformarsi, ed ecco i risultati.

Bubble Chamber: il modello è quello dell'impatto di particelle caricate elettronicamente che si muovono in una camera nebulosa. In *Still life* ogni grano ha una direzione di frequenza diversa. *Sculptor*, e il titolo la dice tutta, è nato dalla granulazione di un pezzo per percussioni di una band post-rock, i Tortoise, e dalla massa sonora turbolenta che ne è risultata Roads ha modellato le forme interne e persino i rapporti di causa-effetto nello scontro e nel moto delle particelle comprimendone o allungandone le ampiezze e le zone di frequenza, operazione peraltro che ha comportato mesi di lavoro. Più la densità di informazioni è alta, più il pezzo è breve, per non annoiare. Succede in *Sculptor* come in *Touche pas*. Ma con *Touche pas* siamo già alla fine del primo decennio del XXI secolo, quando Roads sperimenta un andamento temporale basato su spostamenti minimi di altezze, in questo caso attraverso il rallentamento della granulazione iniziale, generando ritmi rimbalzanti, su più scale temporali. Oppure sovrapponendo copie dello stesso evento sonoro ma con altezze minimamente variate per creare riverberazioni, come in *Module* dove, appena gli intervalli degli elementi sovrapposti si distanziano a sufficienza, si creano accordi riverberanti intonati, suoni antichi che sembrano di un altro mondo, come se in *Star Trek* comparisse di colpo una biro o un cavatappi.

18/05

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

Maroussia Gentet

Pianoforte

Fryderyk Chopin (1810-1849)

da **Preludi**, op. 28 (1831-1839), 3'

1. Do maggiore, Agitato
2. La minore, Lento

Madeleine Isaksson (1956)

da **Écrits sur l'eau** (2020), 4'

- n° 1
- n° 2

Fryderyk Chopin

da **Preludi**, op. 28 (1831-1839), 5'

3. Sol maggiore, Vivace
4. Mi minore, Largo
5. Re maggiore, Allegro Molto
6. Si minore, Lento Assai

Madeleine Isaksson

da **Écrits sur l'eau** (2020), 2'

- n° 4

Fryderyk Chopin

da **Preludi**, op. 28 (1831-1839), 7'

7. La maggiore, Andantino
8. Fa diesis minore, Molto Agitato
9. Mi maggiore, Largo
10. Do diesis minore, Allegro Molto
11. Si maggiore, Vivace
12. Sol diesis minore, Presto

Maël Bailly (1988)

Or not prepared (2016), 7'

Fryderyk Chopin

da **Preludi**, op. 28 (1831-1839), 12'

- 13. Fa diesis maggiore, Lento
- 14. Mi bemolle minore, Allegro
- 15. Re bemolle maggiore, Sostenuto
- 16. Si bemolle minore, Presto, con fuoco
- 17. La bemolle maggiore, Allegretto

Pierre Stordeur (1980)

Prélude, « L'exil », pour piano seul (d'après le prélude n°15, Frédéric Chopin)
(2018), 2'

Fryderyk Chopin

da **Preludi**, op. 28 (1831-1839), 4'

- 18. Fa minore, Allegro Molto
- 19. Mi bemolle maggiore, Vivace
- 20. Do minore, Largo

Pierre Boulez (1925-2016)

Incises (1994), 4'

Fryderyk Chopin

da **Preludi**, op. 28 (1831-1839), 2'

- 21. Si bemolle maggiore, Cantabile
- 22. Sol minore, Molto Agitato

Maurice Ravel (1875-1937)

Jeux d'eau (1901), 6'

Fryderyk Chopin

da **Preludi**, op. 28 (1831-1839), 3'

- 23. Fa maggiore, Moderato
- 24. Re minore, Allegro Appassionato

Hector Parra (1976)

Siza - Étude d'architecture n. 2 (2021-2022), 8'

Con i *Preludi* di Chopin sembra di stare su quei trenini turistici dove dopo ogni galleria cambia il paesaggio: montagne muscolose, dolci declivi, torrenti gorgoglianti, orridi precipizi, laghetti ameni. Saranno pure paesaggi della memoria, visto che Chopin li ha messi insieme sulla base di fogli e appunti pregressi durante le vacanze a Maiorca nel 1839, e saranno anche paesaggi dell'anima, se si prende alla lettera quello che disse una volta a un amico polacco («racconto al pianoforte ciò che spesso dicevo a te»); ma restano un cosmorama di impressioni e di sentimenti fuggitivi condensati e disposti con prodigiosa sintesi formale. Ecco, in questo programma accade che a certe gallerie corrisponde un buco spazio-temporale che per qualche minuto ti proietta nella musica di oggi, per poi tornare in carrozza come niente fosse. Ma non una proiezione a caso: ogni pezzo contemporaneo, quelli di Isaksson e Parra scritti apposta per Maroussia Gentet, rivela un legame di sonorità o di scrittura con quelli di Chopin. Effetti di risonanza e di pedale si ascoltano nello scorrere impetuoso del primo Preludio, una melodia stagnante e desolata nel secondo, che nei primi due dei cinque *Écrits sur l'eau* che Madeleine Isaksson ha scritto per Gentet nel 2020 si trasformano in reminiscenze ugualmente risonanti, flussi di note nel primo, gocce isolate nel secondo. E come non pensare che l'ostinato arpeggio al basso del terzo Preludio non corrisponda all'ossessivo *sol* percorso nel primo movimento di *Or not prepared* di Maël Bailly (e si badi che il terzo Preludio è in *sol* maggiore), dove il suono risonante si alterna a colpi col palmo della mano sulla tastiera o a tasti appena pizzicati, persino a un pugno sulla cassa? Il quarto *Écrit sur l'eau* di Isaksson invece con i suoi toni cupi venati da lamenti in zona acuta strizza l'occhio, più che al gioioso quinto, al quarto e al sesto Preludio, microcosmi di malinconia e di tetraggine, quella della Certosa di Valldemossa alle Baleari.

Ora si attraversa un blocco di sentimenti chopiniani contrastati, idillio, tempesta, nostalgia, brio, vitalità e, nel dodicesimo Preludio, quell'arrembanza che lo afferra quando gli viene in mente la Polonia. Anche in *Incises*, prima versione, Pierre Boulez è andato alla ricerca di superfici variate, con violente melodie alternate a suoni percussivi o ad accordi tenuti, e le note ribattute a distanza di semitoni sembrano proseguire quelle drammatiche del dodicesimo preludio di Chopin: a sua volta il flusso sonoro nel secondo *Or not prepared* di Bailly si riaggancia bene al Preludio 14, ma quando si arresta in accordi isolati risonanti, percussivi e metallici che gli armonici ammantano di una sonorità quasi elettrica, il richiamo è decisamente al Preludio 13.

Non è più un ricordo ma una filiazione esplicita quella che lega invece *Exil* di Pierre Stordeur al quindicesimo Preludio, il celebre Preludio "della pioggia", di cui riprende suoni acuti e rubato come reminiscenze, come senso di uno spazio dilatato e a tratti angosciante che finisce per annegare nel silenzio. Che poi nei *Jeux d'eau* di Ravel precipitino i cinque Preludi dal 16 al 21 ha del sorprendente: nulla se non qualche gragnuola di note nel 16 e nel 19 sembra legare quell'alternarsi di atmosfere notturne e dirompenti passioni alle olimpiche materializzazioni acquatiche raveliane. Ma qui non è come in *Siza* di Hèctor Parra, dove cantano i suoni acuti come nell'ultimo Preludio. Non è una questione di mimesi, cioè: in *Jeux d'eau* si riflette non un blocco ma l'intero organismo dei ventiquattro *Preludi* nella sua natura acquatica, risonante e introspettiva, così come nelle sonorità luminescenti e congelate di *Incises* si rispecchia l'ordito architettonico che nei *Preludi* esalta lo scorrere dei panorami più fantasiosi.

08/10

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

Svetlana Andreeva

*Vincitrice del primo premio
del 16° Concours international de piano d'Orléans*



Pianoforte

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

6 Variazioni in fa maggiore, op. 34 (1802), 13'

Sergej Prokof'ev (1891-1953)

Sarcasmes, op. 17 (1912-1914), 12'

1. Tempestoso
2. Allegro rubato
3. Allegro precipitato
4. Smanioso
5. Precipitosissimo

Aigerim Seilova (1987)

Blackout (2024), 7'

per pianoforte ed elettronica

Edison Denisov (1929-1996)

Signes en blanc (1974), 10'

Galina Ustvol'skaja (1919-2006)

Sonata n. 6 (1988), 7'

Olivier Messiaen (1908-1992)

da **Vingt Regards sur l'Enfant Jésus** (1944), 11'

XV. Le Baiser de l'Enfant-Jésus

Quando Alberto Savinio definiva quella sovietica “musica bianca” pensava a quella degli anni staliniani che avevano inghiottito persino uno come Prokof’ev nonostante (o forse proprio perché) reduce dal soggiorno americano. Qui però abbiamo due esempi di musica di area sovietica ma non certo bianca che fotografano modi diversi di essere musicisti durante il regime, peraltro quello di Denisov in pieno disgelo e quello della Ustvol’skaja all’inizio della Glasnost’, ma poco importa perché il loro atteggiamento non era mai stato diverso. Si aggiungano un Prokof’ev antecortina e la Seilova, kazaka di stanza ad Amburgo, ed ecco un bel quadretto della musica ex URSS prima, durante e dopo. Direte cosa c’entrano Beethoven e Messiaen ma tranquilli, c’entrano, c’entrano.

C’entrano se non altro perché Denisov è sempre stato attratto dal modernismo e da Messiaen, e perché Beethoven c’entra sempre con tutto. C’entra con la solidità morale della Ustvol’skaja, c’entra con l’antitematismo di Denisov, volendo c’entra anche con lo spirito dissacratorio del primo Prokof’ev. Certo, a sentire i cinque *Sarcasmes* viene da pensare che Prokof’ev abbia più che altro intuito Bartók con una dozzina di anni di anticipo: tastiera presa a martellate, suoni rombanti, spirito sabbatico. Siamo a ridosso della Grande Guerra ma qui è scattato semmai lo spirito incendiario del giovane ribelle. La baracca da mandare in fiamme era quella postromantica, la miccia quella del grottesco: categoria facile per sbrigare una musica che alterna lirismi introversi, dinamiche urticanti e armonie deformate come risate sinistre. Prokof’ev lo ha spiegato: a volte ridiamo degli altri ma poi vedendoli da vicino capiamo che sono degni di pietà, e finiamo con il ridere di noi stessi.

Invece c’era poco da ridere per Denisov e la Ustvol’skaja. Con tutti i suoi interessi per le avanguardie occidentali il primo era finito nelle liste di proscrizione dei ministeri, l’altra per via delle repressioni del regime si era chiusa in una riservatezza patologica che comunque è continuata anche dopo la fine dell’Unione. Difficile distinguere qui la reazione musicale dal tratto caratteriale. Tant’è che la sua musica è in effetti come lei, niente orpelli, reminiscenze, melodie, semmai suoni ancestrali e brutali. E anche la sesta Sonata per pianoforte è severa, rude, piena di cellule sonore ossessive, di suoni potenti, di pulsazioni lente, di cluster uno diverso dall’altro, una specie di supplica urlata. Con *Signes en blanc* di Denisov invece sembra di sentire la musica di Morton Feldman: note isolate, lunghi silenzi, frammenti rarefatti, risonanze che si raggruppano in specie di frasi, fino a dissolversi in armonici sempre più flebili. Il titolo viene da un noto dipinto di Paul Klee (*Signes en jaune*), ma l’epigrafe sullo spartito tratta da un romanzo di Marcel Schwob spiega tutto molto meglio: «E allora apparve un regno, ma era nascosto nel biancore».

È dalla resistenza di quelli come Denisov che nascono i musicisti come Aigerim Seilova, così sensibile agli spettrali francesi, all’ascolto dei silenzi, alle liquidità sonore elettrizzate, ai tempi dilatati come lo era Denisov. E la vicinanza di Denisov a Messiaen – padre spirituale degli spettrali – è comunque implicita nella sensibilità timbrica, per quanto il quindicesimo è, di tutti i *Regards*, il più dolce, pacato, affettuoso – l’immagine è quella di Gesù che abbraccia suor Teresa di Lisieux –, immerso in un’atmosfera sospesa basata su successioni di terze, così come si succedono per terze le variazioni dell’op. 34 di Beethoven. Variazioni che nel fecondo 1802 furono per Beethoven una svolta formale: un tema melodico costruito su accordi e sei variazioni di fisionomia spiccatamente autonoma dal tema. È come un contemplare una rassegna di sensazioni, così come il *Regard* di Messiaen contempla il mistero dell’Amore divino, *Signes en blanc* l’essenza del vuoto, *Sarcasmes* la pochezza umana e la Sonata di Ustvol’skaja la propria disperazione.

15/10

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

Trio Catch

Martin Adámek, *clarinetto*

Eva Boesch, *violoncello*

Sun-Young Nam, *pianoforte*

Johannes Brahms (1883-1897)

Trio per clarinetto, violoncello e pianoforte, op. 114 (1891), 22'

Rolf Riehm (1937)

FIORETTI Within My Bosom (2000), 7'

per clarinetto, violoncello e pianoforte

Intervallo

Vito Žuraj (1979)

Chrysanthemum (2014), 10'

per clarinetto, violoncello e pianoforte preparato

Wolfgang Rihm (1952-2024)

Chiffre IV (1983-1984), 10'

per clarinetto, violoncello e pianoforte

Michael Jarrell (1958)

Assonance III (1989), 9'

per clarinetto basso, violoncello e pianoforte

Questa è l'ottava volta (in trentacinque edizioni) che *Chiffre IV* di Rihm viene eseguito a *Traiettorie*. Nelle precedenti è stato messo insieme a gente diversissima, Schumann, Kurtág, Messiaen, Huber, Widman, Schönberg, Harvey. Nel 1994, la prima volta, in una serata in cui si eseguiva anche *Assonance III* di Jarrell, come stasera. Ci sta, perché la musica di Rihm è sempre stata ricettiva e curiosa ma, quanto all'associazione con Jarrell, i due stanno in mondi opposti che hanno in comune solo il rifiuto per le convenzioni e i muri alzati dalla generazione precedente, quella che ha rifondato la musica nuova nel secondo dopoguerra. E, volendo, anche un gusto per le risonanze che in questi due brani è addirittura paradigmatico. Rihm ha sempre giocato le proprie carte su suoni semplici, spontanei e non slegati dalla soggettività; Jarrell è del tutto alieno dall'espressione di sentimenti, che semmai osserva dall'esterno. Non è un freddo: la sua musica semplicemente si oppone ai processi, ai meccanismi, ai rapporti di causa ed effetto. Al limite nella sua musica può accadere che un particolare diventi riconoscibile e riappaia dopo un po' di tempo, offrendo la possibilità di associazioni libere, ma è lampante che la forma di un suo brano si costituisce *in progress*. C'è in tutto ciò qualcosa di irrazionale, effettivamente, ed è forse il suo aspetto più interessante.

Chiffre IV è un'enciclopedia di risonanze, il che in termini rihmiani significa che il protagonista è lo spazio. Suoni lunghi alternati e lunghe pause, crescite dinamiche, un certo senso del dramma, qualche reminiscenza, momenti di ricchezza sonora quasi orchestrale, anche se a suonare sono in tre.

Assonance III invece prende corpo da piccoli nuclei sonori prolungati da risonanze, da trilli, da battimenti, che si fanno progressivamente più densi, alternando segmenti articolati e momenti di stasi, affondando nelle regioni profonde del clarinetto e del violoncello, e dopo aver raggiunto un momento apicale tendono lentamente ad esaurirsi. Tutto appare proporzionato, controllato, raffinato, libero da coercizioni, eppure non privo di passione.

La musica di Rihm, molto di moda negli anni Ottanta e decisamente fra le esperienze più rilevanti della musica occidentale a fine Novecento, è poi finita sbiadendo nel nuovo millennio ma ha rappresentato un magistero produttivo per la generazione dei quaranta-cinquantenni di oggi, fra questi lo sloveno Vito Zuraj che di Rihm è stato anche allievo. *Chrysanthemum* è un brano trenodiaco che sfrutta un pianoforte preparato – gommini adesivi fra le corde che ne opacizzano il suono – e usa alcuni intervalli microtonali, cerca cioè di lavorare su una convergenza di colori, eppure la chiarezza della scrittura e la tendenza allo svuotamento sono decisamente rihmiani. Certo, non c'è la complessità di incroci culturali della musica di Rolf Riehm, che per mezzo secolo è andato a caccia di nuove sintassi piuttosto che spaccare il suono in quattro, ma è una complessità che crea uno schermo a qualsiasi rischio di espressività troppo diretta: al giro di boa del millennio in *FIORETTI Within My Bosom* si sente il Bach della cantata *Ich hatte viel Bekümmernis*, centrifugato e ricoperto di sonorità frammentate.

La realtà è che dagli anni Ottanta in musica si è sempre più manifestata seppure in modi e livelli diversi una tendenza al recupero di immagini del passato e di ragioni soggettive associate ai segnali sonori, che sono a loro modo tentativi di fare pace col passato, o almeno di uscire dal vicolo cielo di un progressismo spiaggiato. A ricordarlo è la presenza del *Trio* di Brahms in testa al programma, che sarà pure un pezzo poco affabile, ma la voce del clarinetto qui è così personale e insostituibile che non può non essere sentita come quella intima del Brahms maturo e rassegnato.



Credit: Roberto Ricci

Teatro Regio

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

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

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

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

Teatro Regio

24/10

Ridotto del Teatro Regio, ore 20:30

Arditti Quartet

Irvine Arditti, *violino*

Ashot Sarkissjan, *violino*

Ralf Ehlers, *viola*

Lucas Fels, *violoncello*

Hilda Paredes (1957)

Bitácora Capilar (2013), 14'

Martino Traversa (1960)

Quartetto n. 3 (2017-2018), 9'

Chaya Czernowin (1957)

EZOV (Moss) (2024), 24'

Helmuth Lachenmann (1935)

Quartetto n. 3 «Grido» (2001), 25'

Giunta al culmine di un percorso a inizio Novecento impensabile, allargati i suoi confini dall'elettronica e dal rumore, la musica cólta occidentale si è trovata dopo un secolo in un cul-de-sac, non di rado implicato in argomenti che non sono sempre quelli del linguaggio. La risacca della sua natura esplorativa si mischia alla necessità di fare i conti con le logiche dell'ascolto, e in pratica si tratta di un interrogativo sulla propria identità a cui le vecchie ragioni dell'autarchia non offrono più risposte plausibili. In questi casi la salvezza è sempre il ricorso alla storia, del resto un evidente *Zeitgeist*. Attraverso quattro brani scritti appositamente per i suoi componenti, il Quartetto Arditti – che della linea cólta della musica moderna occidentale si è fatto fin dall'inizio paladino e interprete privilegiato – traccia in questo programma un abbozzo musicale dell'ultimo quarto di secolo, così affamato di mondi perduti.

Non che il passato sia stato finora bandito dalla musica di oggi. Un iconoclasta come Helmut Lachenmann, consapevole che il nuovo deve comunque fare i conti con strutture cariche di valori storici, ha sempre cercato di individuarne i rapporti di tensione. Nel primo quartetto, era il 1972, ha fatto di tutto per andare contro la storia e la sonorità quartettistica, straniando, deformando, frusciando, risuonando; nel secondo, 1989, ha esplorato il confine fra suono e rumori per via di tremoli, glissando, ritmi periodici. Ma nel terzo la sua attenzione si è spostata dalla fisicità all'energia del suono. Ora la sonorità convenzionale non è più un fattore dirimente negativo. Anzi: elementi "tradizionali" emergono attraverso tecniche ardue ma non dissolutorie, tutto sommato una visione meno pessimistica di quella precedente. Un grido liberatorio, dunque? No: il titolo è legato ai nomi di battesimo dei componenti del Quartetto Arditti nel 2001 (Graeme Jennings, Rohan de Saram, Irvine Arditti, Dov Scheindlin). La linea era tracciata. Per il quarantesimo anniversario della formazione inglese Hilda Paredes, optando per la varietà dei modi musicali mostrava quanto il ripensamento del passato apparisse la strada più produttiva per dire il nuovo. Il percorso è ancorato a una cellula di sette note che nella notazione anglosassone codificano quelli dell'autrice e del marito Irvine Arditti, la sonorità generale è pacata, intimista. Non mancano armonici che scintillano, pizzicati, quarti di tono, ma *Bitácora Capilar* vuole essere prima di tutto una specie di diario di bordo dei viaggi musicali compiuti dagli Arditti in quattro decenni.

È un ripercorrere il passato che si fa linguaggio moderno. Un atteggiamento che il Quartetto n. 3 di Martino Traversa arriva addirittura a teorizzare come antidoto a quegli esperimenti radicali ormai sterili se non mistificatorii. Significa che anche la contemporaneità è arrivata al cliché, cioè alla morte dell'innovazione. A questo punto il ricorso alla storia non è più una fuga ma una necessità. Il Quartetto si muove su strati di voci in contrappunto, una scrittura spudoratamente classicheggiante, a dimostrare che possono ancora esistere un suono bello e un fraseggio articolato senza doverli considerare per forza fuori dal nostro tempo.

In modo molto diverso appare dentro il presente *Ezov* dell'israelo-americana Chaya Czernowin, scritto per il mezzo secolo del Quartetto Arditti. Le sonorità ronzanti, i glissando, gli scoppi improvvisi, gli acuti sibilanti sembrano alludere a scenari di guerra e sofferenza. Appunto: la musica di Czernowin è metafora, si apre a mondi inconsueti, irrazionali, e in *Ezov* le metafore sono le sonorità deformate, i lampi, i timbri opachi, i lunghi acuti, i pizzicati che si sbriciolano: resistenza del suono fino allo sfinimento, e anche in questo si nasconde una speranza che porti alla purificazione, virtù principale della maggiorana, in ebraico "ezov".

31/10

Ridotto del Teatro Regio, ore 20:30

Ensemble Multilatérale

Matteo Cesari, *flauto*

Bogdan Sydorenko, *clarinetto*

Pieter Jansen, *violino*

Pablo Tognan, *violoncello*

Lise Baudouin, *pianoforte*

Léo Warynski, *direttore*

Tristan Murail (1947)

Treize couleurs du soleil couchant (1978), 13'

per flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte

Yann Robin (1974)

Fterà II (2016), 12'

clarinetto basso, violoncello, pianoforte

Fausto Romitelli (1963-2004)

Domeniche alla periferia dell'impero (1996-2000)

- Prima domenica, 6'

- Seconda domenica: Omaggio a Gérard Grisey, 5'

per flauto, clarinetto, violino e violoncello

Franck Bedrossian (1971)

The Spider as an Artist (2014), 8'

per violoncello amplificato

Gérard Grisey (1946-1998)

Talea (1985-1986), 15'

per flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte

*L'Ensemble Multilaterale è sostenuto dal Ministero della Cultura - DRAC Île-de-France.
La Fondazione C'est vous l'avenir è il mecenate principale dell'Ensemble.
Multilatérale è inoltre sostenuto per le sue attività da SPEDIDAM, Sacem, CNM e MMC.
È membro della Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés (FEVIS) e di Profedim.*



Istruzioni per diventare compositori spettrali: possedere una solida convinzione che la musica si fa con la musica e non con idee astratte; maneggiare gli spettri sonori come i giapponesi le bacchette; concepire la musica come continua trasformazione; coltivare una fiducia ferrea nella possibilità di viaggiare dentro un suono; parlare molto di timbro che funziona sempre; confidare nelle capacità di autoipnosi dell'ascoltatore.

Istruzioni per orientarsi nella musica di Fausto Romitelli: considerarci tutti figli di un mondo sonoro plastificato e perciò incapaci di apprezzare i suoni acustici come si faceva una volta; accettare che il disordine e il suono brutto sono gli unici orizzonti possibili, oggi; se per il topolino il bidone della spazzatura è un mondo di opportunità, anche la spazzatura musicale in cui siamo finiti dovrebbe essere così per noi.

Quiz: quali sono i punti di contatto fra la musica degli spettrali e quella di Romitelli? Risposta: nessuna. Però, ci sono dei però. Romitelli non disprezzava gli spettrali. Anzi, li ammirava. La seconda delle *Domeniche alla periferia dell'Impero* (qui d'ora in poi DPI) è dedicata a uno dei loro guru, Gérard Grisey. Entrambi erano d'accordo sulla volontà di manipolare un suono come fosse materia, il che implica che il suono diventa la forma del pezzo. Qui finiscono le somiglianze. Per gli spettrali manipolare il suono è linguaggio, per Romitelli al massimo può essere comunicazione. Per gli spettrali le distanze fra scrittura musicale e percezione vanno ridotte al minimo, per Romitelli questa è una pia illusione. E infatti nelle DPI gli strumenti acustici a tratti sembrano elettronica, perché l'ascolto di oggi è viziato, la percezione è cambiata, unica strada per la musica è il disordine, il rumore, la confusione. Nella prima DPI timbri rarefatti si affiancano a improvvise concitazioni che toccano punte di convulsa distorsione. Nella seconda DPI, del 2000 (quattro anni dopo), le distorsioni sono esasperate grazie a strumenti come il kazoo e l'accordatore per chitarra elettrica. Suoni sporchi, di scarto, periferici rispetto al consumismo del centro dell'impero, ma serviti sul piatto di una scrittura comunque alta, colta.

Proprio nello stesso anno della seconda DPI si costituiva il cosiddetto "Saturazionismo" di Yann Robin, fondatore di Multilatérale, e di Franck Bedrossian, un'estetica di estremizzazioni sonore prive di alcuna bellezza convenzionale. *Fterà II* di Robin è un frenetico stridore di suoni del violoncello che rasentano lo stropiccio: tecnica e materia confuse insieme. Ma *The Spider as an Artist*, il titolo è da una poesia di Emily Dickinson, rivela un Bedrossian punto di sutura più che saturazionista, sutura con i suoi maestri Grisey e Murail: le figure del violoncello si evolvono come una ragnatela per effetto generativo, non per caos materico.

Del resto tutti i problemi di Romitelli non toccavano gli spettrali negli anni '70-'80. Il loro punto resta il rapporto fra natura e cultura. *Talea* di Grisey è l'osservazione di un fenomeno sonoro da angolazioni diverse. Il titolo deriva da una tecnica medievale, la riproposizione di un ritmo ad altezze di diversa durata. In una prima parte si alternano rapidi suoni grattanti e accordi lunghi, che evolvono fino a una polifonia, poi si riuniscono e nella seconda parte il pianoforte risuona cavernoso sotto accordi ondulati per una decina di segmenti, variati e ampliati, e dunque, quel che conta per Grisey, differenziati. Anche in *Treize couleurs du soleil couchant* di Murail, per "pierrot ensemble", le tredici sezioni più una introduttiva sono basate su pochissimo materiale, due suoni che formano intervalli diversi esposti al flauto e clarinetto, che poi gli archi modificano attraverso armonici o microintervalli, mentre il pianoforte avvolge tutto in eco o anticipazioni. La luminosità sonora cresce e si riattenua, i suoni si formano per reazione a catena: l'apoteosi della trasformazione.

nCRAM

Nuovo Centro di Ricerca Acustica e Musicale

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

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

Ricerca

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

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

Produzione

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

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

Formazione

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

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

04/11

Ridotto del Teatro Regio, ore 20:30

Marino Formenti

Pianoforte

Kurtag's ghosts. Music is memory.

Musiche di Kurtág, Machaut, Schumann, Scarlatti, Bach, Bartok, Schubert, Chopin dall'Album ***Kurtag's ghosts***

Nella musica del secondo Novecento pullulano i suoni isolati misti a lunghi silenzi, dall'estenuante Feldman al pudico Rihm, ma quelli di György Kurtág sono diversi. È come se silenzio e suoni s'incontrassero per la prima volta all'inizio dei tempi, si muovessero come i primi elementi a conoscere sé stessi e il mondo, eppure si sente che sono carichi di passato, di storia, di altre storie. Ogni opera d'arte ovviamente dialoga con l'universo delle altre opere e nessuna può dirsi autonoma, ogni grande opera d'arte lascia nuovi quesiti e tutto corre in un circolo infinito come il titolo di un famoso rondò di quel supremo artigiano trecentesco che era Guillaume de Machaut: la mia fine è il mio inizio. Ma i dialoghi di Kurtág sono diversi. Risalgono agli archetipi delle domande dell'arte e li carica delle risposte che l'arte gli ha dato nei secoli, come se una domanda venisse posta per la prima volta e la risposta contenesse altre risposte, risposte che sono diventate già nuove domande. Chi ascolta per esempio il secondo *Hommage à Farkas Ferenc* non può non sentirci l'eco di un Medioevo sensuale come quello di *Douce dames* di Machaut; *All'ongherese* scarnifica i gesti essenziali della musica popolare che risuonano come una disperata ed entusiasta conquista nelle *Canzoni ungheresi* di Béla Bartók, al quale Kurtág, legato al suo connazionale da un filo profondo e nemmeno troppo nascosto, ha dedicato uno splendido *Hommage* intriso di domande e di affermazioni; così come quello a Schubert è un *Hommage* fatto di accordi leggerissimi, come quelli che Schubert, siano in un valzer o in una melodia magiara, sa vestire di una luce trasfigurata. E poi: quando Kurtág ombreggia quel rapido svolazzo che è *Nyuszicsököny*, non sembra la risposta a uno degli interrogativi che Schumann depone nelle sue *Dauidsbündlertänze*? O un frammento come *Még Egyszer. Arnyjatek* sembra parlare direttamente allo *Hasche-Mann* delle *Kinderszenen*. Ma sono solo esempi. Ognuno ci sente quello che vuole, in una melodia infinita fatta dalla musica di tutti i tempi a caso. Un accordo sembra spegnersi ed ecco che continua in un altro scritto secoli dopo. C'è un *si bemolle*, sembra un omino incurvato che ha sulle spalle il carico della storia. Risuona un glissato: dentro ci sono tutti i suoni del mondo.

12/11

Casa del Suono, ore 20:30

Concerto di musica acusmatica

Live electronics a cura di nCRAM

Martino Traversa, regia del suono

Dariush Derakhshani (1992)

Pulsar Rays (2023), 10'

Diego Ratto (1988)

KOM (2018), 8'

Rodney Duplessis (1991)

De Rerum Natura (2020), 8'

Carlo Laurenzi (1973)

Elliptique #1 (2022), 14'

Domanda a ChatGPT su quali siano le tendenze della musica elettronica degli ultimi anni. Risposta entusiasta e piena di salamelecchi come sempre e poi sei punti generici: integrazione di esperienze postminimaliste, elettronica degli algoritmi, esperienze immersive, sincretismo con la musica da concerto, uso di software avanzati, convergenza con l'elettronica da club. Conclusione all'insegna dello spariamo nel mucchio: «In generale, la musica elettronica còlta sta diventando sempre più ibrida, fluida e aperta alla contaminazione con altri generi, riflettendo il contesto digitale e globale in cui si sviluppa».

Tutto sommato il programma di stasera risponde molto meglio alla domanda, anche perché su software innovativi e algoritmi grazie tante e col resto siamo fuori strada a parte la questione delle esperienze immersive, che però vanno declinate meglio. Vanno cercate cioè in una singolare propensione all'elettronica come atto ecologico, riproposta della natura come modello fondativo della realtà, e qui sì che si riflette il contesto globale. In questo senso *Pulsar Rays* del californiano Dariush Derakhshani simula il comportamento della natura creando spazi sonori artificiali grazie alla sintesi pulsar, alla convoluzione e alla spazializzazione stocastica. Parolone, eh? La sintesi pulsar è un procedimento elettronico che alterna onde brevissime a pause, la convoluzione è la produzione di un suono il cui spettro è il prodotto degli spettri di due suoni di partenza e la spazializzazione stocastica è il movimento casuale di un oggetto sonoro in uno spazio limitato. I suoni utilizzati sono di natura e umani, elaborati con un sistema implementato dall'Ircam di Parigi. In effetti si sentono sussurri che sembrano nascondere qualcosa di famigliare, soffi di vento, animali che brulicano nell'acqua, crepitii di fiamme.

Con tecniche di sintesi spesso analoghe, *De Rerum Natura* del canadese Rodney Duplessis intende rappresentare in musica i procedimenti della scienza, la sua capacità di appropriarsi delle verità, trattando i suoni come corpuscoli dotati di massa e soggetti alle leggi fisiche, ma in modo da riflettere una tensione fra ciò che le cose sono e il modo in cui si vorrebbe che fossero. Si sentono continue dinamiche fra suoni metallici isolati, esplosioni e detriti sonori fragorosi che lentamente si depositano, come nelle pagine celebri di Lucrezio. I suoni sono registrati in Australia, a Parigi, a Siena e in California. Il mondo che ne risulta ricorda molto Varèse, Xenakis, Roads.

Alla sintesi "ecopoietica" di Derakhshani e a quella "epistemico-morale" di Duplessis risponde quella antropica di Diego Ratto, compositore italiano di base a Los Angeles: *KOM* è di fatto un esperimento di musica concreta, quella dei suoni di Stoccolma dove ha trascorso qualche tempo per un master. Il traffico, i mezzi, i momenti di calma di fronte al mare dovrebbero essere i pensieri e le impressioni di Ratto al suo arrivo nella città. Ma di fatto ascoltiamo suoni metallici che rimandano più che altro a metafore. Al di fuori di tutto questo, un'operazione come *Elliptique #1*, primo di un ciclo di dieci brani del computer music designer dell'Ircam Carlo Laurenzi, torna all'ormai classica inchiesta sulla percezione del tempo come impulso creatore di materiale musicale. Le chiama "medit-azioni", in quanto approcci meditativi sulla reazione uditiva estemporanea e riflessioni pratiche più strutturate, problemi tutto sommato vecchi come il mondo.

i

18/11

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

Giovani talenti del Conservatorio di Parigi

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

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

Programma in via di definizione

NUOVE MUSICHE



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

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

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

www.nuovemusiche.it

www.facebook.com/rivistanuovemusiche

19/11

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

Hae-Sun Kang

Violino

Live electronics a cura di nCRAM

José Miguel Fernández, *regia del suono*

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

da **12 Fantasie per violino solo** (1735)

1. Fantasia in si bemolle maggiore, TWV 40:14, 8'

- Largo

- Allegro

- Grave

- Si replica l'allegro

Nina Šenk (1982)

Into the Shades, in Solitude (2025), 8'

per violino solo

**Prima esecuzione italiana*

Philippe Manoury (1952)

Partita II (2012), 20'

per violino ed elettronica

Pierre Boulez (1925-2016)

Anthèmes 2 (1997), 20'

per violino ed elettronica

«Ciò che sto inviando sono segnali che veicolano le vostre emozioni, sebbene in modo inconscio» – disse Pierre Boulez a proposito di *Anthèmes 2* – «e questo è essenzialmente come io vi manipolo». Voi vi sentite manipolati da Pierre Boulez quando ascoltate *Anthèmes 2*? Verrebbe il sospetto, detto così, tangenzialmente, che qualsiasi bravo compositore manipoli sempre l'ascoltatore. Vogliamo dire, deve pur catturarlo nel cerchio magico della propria musica. Non è che Beethoven non manipolasse. Manipolava, manipolava. In realtà il fatto notevole è che Boulez usi la parola "emozioni", come se qui non si trattasse più della fredda razionalità del serialismo integrale di quarant'anni prima ma di una musica dell'animo, quasi una musica teatrale, un ritorno alla saggezza della nonna. E in effetti il Boulez di *Anthèmes 2* ha capito che la musica non può prescindere da elementi riconoscibili, anche se non sono temi – "tema" puzza troppo di vecchio anche per un compositore in pieno riflusso – ma entità definite, per esempio blocchi in pizzicato, in arabesco, in colpi d'archetto, disposti in un ordine che, questo sì, non è facile da decifrare. In *Anthèmes 2* Boulez conta su questo effetto sorpresa, da cui la manipolazione e l'emozione.

Ma appunto, nemmeno – prendiamone uno a caso – Georg Philipp Telemann rinunciava all'effetto sorpresa, e specialmente in composizioni come le *Fantasie*, meno soggette a vincoli formali. È vero che la prima *Fantasia* per violino solo, uno dei tanti frutti della sua lunga direzione musicale ad Amburgo, ha uno schema A-B-A, dove A è un Allegro fugato e B un Grave di umore doloroso, ma il tutto è preceduto da un Largo di gusto improvvisativo e da un Allegro che simula una polifonia sfruttando le corde doppie, con l'effetto di sembrare che suonino due violini insieme.

Questo effetto si appaia decisamente a quello dell'elettronica in *Anthèmes 2*, che ha il compito di ampliare il suono del violino, di renderlo più ridondante, confondendo un po' le carte rispetto ad *Anthèmes 1*, del 1992, di cui *Anthèmes 2* è versione ampliata eseguita per la prima volta proprio da Hae-Sun Kang. Un po' come *Into the Shades, in Solitude*, scritto da Nina Šenk per la Kang, che ne ha dato prima assoluta lo scorso 2 maggio, e adattamento di un precedente *Into the Shades* per violino e orchestra in cui il solista emergeva con barbagli di luce dal tessuto orchestrale, per poi di nuovo farsene risucchiare, mentre qui il violino da solo deve un po' fare entrambe le parti, come nell'Allegro di Telemann fa per due.

Diversamente, nella *Partita III* l'elettronica serve a Philippe Manoury per ipnotizzare l'ascoltatore con strati di suoni: un altro caso di manipolazione, si potrebbe dire, e non a caso vista l'amicizia e l'ammirazione di Manoury per Boulez, un'ammirazione che si è spinta fino a citare in *Partita II* il pizzicato di *Anthèmes II*. Del resto di Manoury esiste anche una *Partita I* per viola ed elettronica del 2007, da cui questa deriva, e tutto torna. Rispetto a Boulez, a Manoury però interessa di più la trasformazione del tempo, ed è proprio alle sovrapposizioni di tempi diversi che bisogna fare attenzione ascoltando *Partita II*, al suo contrappunto elaborato – il fantasma di Telemann incombe. In *Anthèmes 2* invece conta la presa di coscienza del fatto musicale appena dopo che è accaduto, quasi fossimo a teatro, cosa anche questa prevista da Boulez, che spiegava *Anthèmes* (apologia di *anthém*, inno e *thèmes*) con il vecchio ricordo dell'alternanza di strofe latine e lettere dell'alfabeto ebraico nelle *Lamentazioni di Geremia* che aveva sentito da piccolo, dove le lettere dell'alfabeto sono gli interludi neutri e statici del violino e le strofe i blocchi caratterizzati e mobili, ma anche questo giochino della memoria sa un po' di piccolo tentativo di manipolazione dell'ascoltatore.

Michele Marelli

Michele Marelli, diplomato in clarinetto con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio di Alessandria, laureato in Lettere Moderne presso l'Università di Torino, diplomato in Musica Elettronica presso il Conservatorio di Latina, ricercatore presso l'Università di Berlino, si è perfezionato con Alan Hacker, Suzanne Stephens e Alain Damiens.

Internazionalmente riconosciuto come uno dei migliori solisti della sua generazione, nel 2014 è stato insignito del Premio Rubinstein "Una vita nella musica" del Teatro La Fenice di Venezia ed è vincitore di sei edizioni del Premio della Stockhausen Foundation, del Premio "Valentino Bucchi" di Roma, del Primo Premio assoluto al Concorso Penderecki di Cracovia, del Master dei Talenti Musicali della Fondazione CRT, dell'Honorary Logos Award. Si è esibito come solista in prestigiose sale da concerto e per i più importanti festival internazionali (Berliner Philharmonie, Suntory Hall di Tokyo, Biennale di Venezia, Festival di Tanglewood, Oslo Philharmonie, Wiener Konzerthaus, Théâtre de la Ville de Paris, Donaueschinger Musiktage, Teatro La Fenice, Teatro Manzoni di Bologna, Milano Musica, Maison de Radio France, Festival di Aix en Provence, Huddersfield Festival, WDR Grosse Sendesaal, Staatstheater Unter den Linden, Festival d'automne Paris, Opera di Firenze e molti altri), accompagnato da orchestre quali Orchestre Philharmonique de Radio France, SWR Symphonie Orchester, Orchestra Sinfonica del Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra Sinfonica di Milano, Hilversum Filharmonik, Orchestra della Toscana, Orchestra di Padova e del Veneto, Orchestra Sinfonica Siciliana.

Ha collaborato con Karlheinz Stockhausen per oltre 10 anni e con i più importanti compositori del nostro tempo, suonando prime esecuzioni assolute a lui dedicate, tra i quali Helmut Lachenmann, György Kurtág, Ivan Fedele, Marco Stroppa, Vinko Globokar, Franco Donatoni, Sylvano Bussotti, Salvatore Sciarrino per citarne solo alcuni. Le sue incisioni per Decca Classics, Wergo, Stradivarius, Neos, col legno, Kairos, hanno vinto numerosi premi discografici internazionali.

Collabora regolarmente con Ensemble Musikfabrik e Klangforum Wien come primo clarinetto. È docente di clarinetto presso il Conservatorio di Genova.

Alfonso Alberti

Alfonso Alberti suona (il pianoforte) e scrive (libri sulla musica).

Sua grande passione è la musica d'oggi, nella convinzione che essa sia un'opportunità formidabile per capire il tempo che ci troviamo a vivere, e noi stessi che viviamo in questo tempo. I suoi programmi da recital amano tessere rapporti fra le diverse epoche, con l'intento di mostrare l'unità del percorso storico musicale.

Alfonso Alberti ha suonato in luoghi come il Konzerthaus di Vienna, il LACMA di Los Angeles, la Sala Verdi del Conservatorio di Milano, la Cappella Paolina del Quirinale, il Teatro Bibiena di Mantova, la Tonhalle di Düsseldorf; fra i direttori con cui ha collaborato vi sono Marco Angius, Tito Ceccherini, Gustav Kuhn, Yoichi Sugiyama, Arturo Tamayo, Pierre-André Valade. Ha pubblicato più di venti dischi solistici e cameristici, ultimo fra questi il cd per pianoforte e orchestra *Giorgio Gaslini - Murales Promenade*, edito da Stradivarius (Orchestra Haydn di Bolzano e Trento, direttore Yoichi Sugiyama). Per la stessa etichetta, il cd col *Concerto per pianoforte e orchestra* di Goffredo Petrassi (Orchestra della RAI, direttore Arturo Tamayo) ha vinto il Premio della critica come miglior disco 2012 in Italia. Un'intesa musicale e umana particolarmente significativa lo ha legato a Giorgio Gaslini, che gli ha dedicato i suoi ultimi brani per pianoforte e il *Concerto per pianoforte e orchestra*. Fra i suoi libri: *La rosa è senza perché. Niccolò Castiglioni, 1966-1996* (LIM), *Vladimir Horowitz (L'Epos)* e *Le sonate di Claude Debussy* (LIM). Alfonso Alberti ama il genere del concerto dialogato, in cui presentare al pubblico i caratteri mutevolissimi del repertorio pianistico e offrire chiavi di lettura sempre nuove. Il suo ideale è un ascolto consapevole che si addentri sempre più a fondo nei significati della musica e nei suoi labirinti.

Dal 2017 è uno dei conduttori delle Lezioni di musica di Radio3. Di questo stesso anno è la sua prima raccolta di poesie, *Due*, volume a quattro mani con Gianni Bombaci per l'editore Il Raccolto. Del 2019 è una plaquette con cinque sue poesie e tempere originali di Adalberto Borioli.

Sabina Bakholdina

Nata a Mosca, Sabina Bakholdina si è musicalmente formata in Italia e si è diplomata con il massimo dei voti in violino presso il Conservatorio “Benedetto Marcello” di Venezia, sotto la guida del M° Stefano Zanchetta e successivamente in viola presso il Conservatorio “Cesare Pollini” di Padova. Ha perfezionato lo studio della viola con i Maestri Fabrizio Scalabrin, Simonide Braconi e Stefano Marcocchi al corso di viola barocca.

Ha collaborato con l’Orchestra della Filarmonica del Teatro alla Scala di Milano, Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra Gran Teatro la Fenice di Venezia, Orchestra di Padova e del Veneto come prima viola e molte altre. Collabora inoltre con i gruppi scaligeri come i Cameristi della Scala e i Virtuosi della Scala.

Ha partecipato al Verbier Festival in Svizzera e a seguito dell’audizione le è stato assegnato il ruolo di prima viola con il M° Gianandrea Noseda.

In qualità di orchestrale ha suonato e collaborato con direttori e solisti quali: Gianandrea Noseda, Klaus Makela, Daniel Barenboim, Riccardo Chailly, Chung Myung-Whun, Zubin Metha, Daniel Harding, Charles Dutoit, Stefano Bollani, Juraj Valchua, Donato Renzetti, Gidon Kremer, Daniele Gatti. Si esibisce regolarmente in Italia e all’estero come solista e con gruppi di musica da camera. Viene regolarmente invitata in Austria presso il Festival KLANGfrühling Stadtschlaining, collaborando con solisti di fama internazionali. È risultata idonea al Concorso di viola di fila al Teatro alla Scala di Milano di cui fa parte stabilmente dal 2024.

È membro dell’Ensemble Prometeo diretto dal M° Marco Angius e suona per prestigiose rassegne concertistiche di musica contemporanea.

Mario Caroli

Flautista italo-francese, Mario Caroli è nato in Italia e ha iniziato gli studi di flauto all’età di quattordici anni, completandoli a diciannove anni. Ha studiato con Annamaria Morini a Bologna ed è stato profondamente influenzato da Manuela Wiesler. A ventidue anni ha vinto il Kranichsteiner Musikpreis a Darmstadt, evento che ha segnato l’inizio della sua straordinaria carriera come solista. Mario Caroli fa parte di quel ristretto gruppo di artisti capaci di interpretare sia il repertorio classico che le più moderne composizioni contemporanee con la stessa vitalità, una stupefacente virtuosità e un’intelligenza analitica acuta (*Un interprete dalle possibilità illimitate* – «Le Monde de la Musique». *Ha un suono in cui ci si vorrebbe immergere* – «New York Times»).

Mario Caroli si è esibito con importanti orchestre ed ensemble come la London Philharmonia, le orchestre sinfoniche della WDR e SWR, Tokyo Philharmonic, Tokyo Metropolitan e Tokyo Sinfonietta, Orchestre Philharmonique de Radio France, OSN della RAI, Orchestre National de Belgique, Iceland Symphony Orchestra, I Filarmonici di Augusta, Orchestra Sinfonica della Radio Greca, Sofia Soloists, Basel Sinfonietta, Orchestra del Teatro di Stato di Stoccarda, la Mozart Kammerphilharmonie, i Neue Vocalsolisten, l’Ensemble Contrechamps, Les Percussions de Strasbourg e molti altri.

Ha suonato sotto la direzione di grandi maestri come Pierre Boulez, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Emilio Pomarico, Kazushi Ono, Pascal Rophé, Cristian Mandeal, Wayne Marshall e Baldur Brönnimann, esibendosi in prestigiose sale da concerto come la Philharmonie di Berlino, Colonia ed Essen, il Concertgebouw di Amsterdam, la Royal Festival Hall di Londra, la Suntory Hall di Tokyo, il Lincoln Center di New York, l’Herkulesaal di Monaco, il Wiener Konzerthaus, la Scala di Milano, il Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, la Philharmonie di Parigi e il Megaron di Atene. Ispiratore di gran parte del repertorio flautistico attuale, Mario ha lavorato con compositori come James Dillon, Ivan Fedele, Brian Ferneyhough, Stefano Gervasoni, Toshio Hosokawa, György Kurtág, Doina Rotaru, Kaija Saariaho, Olga Neuwirth, Marco Stroppa, Hugues Dufourt, Martino Traversa, Joji Yuasa, Salvatore Sciarrino e Francesco Filidei, i quali hanno scritto per lui splendide pagine solistiche o collaborano strettamente con lui.

Mario è apparso frequentemente in programmi radiofonici e televisivi e ha registrato oltre 60 CD, accolti con entusiasmo dalla critica internazionale. Cosmopolita e artista poliglotta, vive a Strasburgo, in Francia. È professore di flauto presso l’Università di Musica di Friburgo, e i suoi studenti suonano in orchestre prestigiose e hanno vinto numerosi concorsi internazionali.

In Italia ha conseguito un dottorato in filosofia *summa cum laude* con una tesi su *L’Anticristo* di Nietzsche.

Fabio Bagnoli

Fabio Bagnoli si diploma nel 1989 al Conservatorio di Bologna, per poi perfezionarsi a fianco dei maggiori oboisti di quegli anni, tra cui Han de Vries e Hansjörg Schellenberger. Ma a completare la sua formazione sono stati l'oboista e direttore d'orchestra Pietro Borgonovo e il compositore Romano Pezzati; da quest'ultimo ha appreso i processi creativi della musica.

Per dieci anni suona come primo oboe nelle più prestigiose orchestre italiane; nell'Orchestra Regionale di Roma e del Lazio e nell'Orchestra Verdi di Milano ricoprirà il ruolo di primo oboe stabile. Riconosciuto e apprezzato, si esibisce coi maggiori musicisti europei: Peter Lukas Graf, Heinz Holliger, Bruno Canino, Giuseppe Sinopoli, Krzysztof Penderecki, Gemma Bertagnoli e molti altri. Viene invitato a lavorare presso le più importanti istituzioni concertistiche internazionali tra i quali Unione Musicale Torino, Amici della Musica di Palermo, Musica Insieme Bologna, Stagione Concertistica Università Sapienza Roma, G.O.G. di Genova, Amici della Musica di Trieste, Società del Quartetto di Vercelli, MITO SettembreMusica, Engadin Festival, Symphony Hall di Boston e Ljubljana Festival. Negli anni ha lavorato per portare il suo strumento a confrontarsi con partiture del periodo contemporaneo definite estreme come gli *Études transcendantes* del compositore inglese Brian Ferneyhough eseguito a Parma presso il Teatro Farnese per la rassegna Traiettorie, il *Capriccio* per oboe e orchestra del compositore polacco Krzysztof Penderecki eseguito a Firenze con la collaborazione dello stesso maestro Penderecki e l'Orchestra di Fiesole e con partiture per oboe solo risalenti agli anni '70 considerate estreme come *Cardiophonie* del compositore svizzero Heinz Holliger eseguita a Roma presso il Parco della Musica. Di particolare interesse l'esecuzione a La Biennale Musica di Venezia, di uno dei concerti considerati più estremi sia per oboe sia per orchestra, quello di Elliott Carter.

Attivo anche nella musica barocca da oltre 20 anni ha realizzato innumerevoli produzioni con i migliori gruppi e musicisti specialisti di questo repertorio.

Flashback Ensemble

Creato nel 2012 da Alexander Vert, Flashback Ensemble comprende esecutori, compositori, artisti visivi e ricercatori di musica digitale, tutti con l'obiettivo comune di sostenere e promuovere la musica di oggi e le nuove tecnologie (gesture following, interazione suono-immagine-gesto, strumenti aumentati e molto altro).

Fondamentalmente focalizzato su espressioni diverse rivolte a un pubblico ampio, il gruppo svolge diverse attività come la creazione, la distribuzione, la ricerca e lo sviluppo.

Organizza inoltre attività di mediazione culturale e di formazione intorno ai progetti intrapresi, a livello locale, nazionale e internazionale.

Simone Beneventi

Percussionista premiato con il Leone d'Argento a La Biennale Musica di Venezia 2010 (progetto *Repertorio Zero*). Il suo percorso di ricerca sul suono, di progettazione di nuovi strumenti e di nuove soluzioni compositive per percussioni lo hanno portato a collaborare con importanti compositori d'avanguardia, tra cui Mario Bertoncini, Pierluigi Billone, Silvia Borzelli, Iancu Dumitrescu, Peter Maxwell Davies, Ivan Fedele, Heiner Goebbels, Alexander Knaifel, Helmut Lachenmann, David Lang, Riccardo Nova, Fausto Romitelli, Salvatore Sciarrino, Francesca Verunelli e con ensemble europei quali Berlin Piano Percussion, EnsembleKollektiv, Klangforum Wien, mdi, Mosaik, Phace, Prometeo, Sentieri Selvaggi, Zeitkratzer. Ha suonato con prestigiose orchestre quali la Filarmonica della Scala, l'Orchestra Mozart di Claudio Abbado, la Mahler Chamber Orchestra, Spirimirabilis e le orchestre degli enti lirici del Teatro La Fenice di Venezia, del Maggio Musicale Fiorentino, Opera di Roma e Teatro Massimo di Palermo.

Vanta un'ampia discografia e numerosi progetti da solista o in formazioni da camera con artisti quali Andrea Rebaudengo, Flavio Virzì, WuMing e si è esibito in venue quali Festival Aperto, Autumn Warsaw, La Biennale di Venezia, Biennale Zagreb, Huddersfield Contemporary Music, Krakow International, Impuls a Graz, Manca di Nizza, Milano Musica, Teatro Olimpico di Vicenza. Collabora come arrangiatore e strumentista con gli ex-membri dei CCCP/CSI: Giovanni Lindo Ferretti,

Gianni Marocco, Massimo Zamboni.

È membro fondatore e direttore artistico di ZAUM_percussion, ensemble nato in seno alla residenza triennale (2018-2021) del Festival Milano Musica.

Dopo gli studi in Conservatorio ha proseguito la sua formazione presso l'Accademia del Teatro alla Scala di Milano, l'Università di Bologna (DAMS), il Conservatoire National Regional de Paris, l'ESMUC di Barcelona e l'Hochschule für Musik di Basilea. È nato e vive a Reggio Emilia e attualmente insegna nel conservatorio della città.

Curtis Roads

Curtis Roads crea e conduce ricerche nel campo della tecnologia musicale. È professore emerito di Media Arts and Technology (MAT) e di Musica presso l'Università della California, Santa Barbara (UCSB), dove ha anche diretto il Center for Research in Electronic Art Technology (CREATE). Ha studiato composizione al California Institute of the Arts e alla University of California, San Diego e ha conseguito un dottorato all'Université Paris 8. Ricercatore al MIT per sei anni, ha insegnato anche a Harvard e all'Università di Napoli "Federico Due". È stato redattore e redattore associato del «Computer Music Journal» (The MIT Press) dal 1978 al 2000 e ha co-fondato l'International Computer Music Association (ICMA) nel 1979. Il suo album *POINT LINE CLOUD* è stato ristampato nel 2019 da Presto Records. Il suo album *Flicker Tone Pulse* (2019) è stato pubblicato in DVD da WERGO (Schott Music). Il libro di testo *The Computer Music Tutorial, Second Edition* (The MIT Press) è stato pubblicato nel 2023.

Brian O'Reilly

Brian O'Reilly lavora nel campo della composizione elettroacustica, delle installazioni sonore, delle immagini in movimento e della musica noise. È anche contrabbassista e si concentra su trattamenti elettronici e tecniche di esecuzione estese. Ha frequentato la School of the Art Institute di Chicago dove ha studiato arte sonora, scultura cinetica e sintesi video analogica con il Sandin Image Processor. Si è inoltre dedicato a studi indipendenti di improvvisazione musicale, composizione e sintesi. Alla fine degli anni '90 si è trasferito a Parigi per studiare i metodi di composizione del compositore e architetto Iannis Xenakis. Ha lavorato a lungo con il sistema di musica elettronica di Xenakis utilizzando la sintesi grafica sonora dell'UPIC.

Dopo un periodo di ricerca presso Les Ateliers UPIC, è stato nominato assistente musicale dello studio. Si è laureato in Composizione musicale elettronica presso il programma Media Arts and Technology dell'Università della California Santa Barbara, dove la sua collaborazione con Curtis Roads è iniziata con il progetto *Point Line Cloud*. O'Reilly ha collaborato a progetti con troppi artisti da citare in questa sede. Oltre alle sue performance da solista e ai lavori per immagini in movimento, suona il sintetizzatore analogico modulare e genera immagini nel duo Black Zenith ed Electromagnetic Objects e contribuisce con il contrabbasso e l'elettronica al gruppo noise-jazz Game of Patience. Attualmente è docente senior presso il LASALLE's College of the Arts (Singapore), dove si occupa di composizione di musica elettronica, musica visiva e tecniche di creazione di musica creativa attraverso l'uso dell'improvvisazione.

Maroussia Gentet

Impegnata nell'esecuzione di un'ampia gamma di repertori, Maroussia Gentet è una fervente interprete della musica del XX-XXI secolo. Vincitrice del Premier Prix "Blanche Selva" e di cinque premi speciali al Concorso Pianistico Internazionale di Orléans 2018, è stata dedicataria di numerose opere di compositori quali Madeleine Isaksson, Alex Nante, Philippe Schoeller, Hector Parra e Giulia Lorusso, con la quale ha vinto il premio Yvar Mikhashoff Trust for New Music. La sua carriera di solista si è sviluppata in tutto il mondo, in particolare attraverso collaborazioni con direttori d'orchestra come Kent Nagano, Mikko Franck, Pierre Bleuse e Roberto Forés.

Dopo aver studiato pianoforte al CNSMD di Lione, sua città natale, ha studiato con Rena Shereshevskaya all'École Normale di Parigi. Appassionata di letteratura e del repertorio cameristico classico e contemporaneo, ha proseguito gli studi con Anne Le Bozec nel Master

d'Accompagnement Vocal, nel Diplôme d'Artiste Interprète classique e nel Diplôme d'Artiste Interprète spécialité "Répertoire contemporain et création" (3° ciclo) presso il CNSMD di Parigi. La sua passione per la ricerca l'ha portata a completare un dottorato di ricerca in Ricerca e pratica musicale presso il CNSMDP nel 2023, in collaborazione con l'Università della Sorbona. La sua tesi, intitolata *Au cœur du sens de l'expérience pianistique. Constructing temporality through presence in movement*, intreccia antropologia teatrale, fenomenologia, musicologia, danza e ricerca sulla psicomotricità per arricchire la performance.

Le sue registrazioni riflettono il suo entusiasmo nel concepire programmi che creano legami tra il repertorio classico e quello contemporaneo, come *Invocazioni* costruito intorno a *Miroirs* di Maurice Ravel, pubblicato nel 2019 dall'etichetta B Records e premiato con cinque Diapason e un "Coup de Cœur" dall'Académie Charles Cros.

Collabora in varie formazioni da camera ed ensemble impegnati nella scrittura contemporanea, come gli ensemble Écoute, Cairn, C Barré, 2e2m e il Collectif G, da lei fondato e attualmente in residenza presso la Fondation Singer-Polignac di Parigi.

Svetlana Andreeva

Nata a Dzhankoy, una piccola città della penisola di Crimea in Ucraina, Svetlana Andreeva ha iniziato a studiare musica all'età di quattro anni in Russia sotto la guida di Olga Dolzhenko presso la Scuola di Musica di Azov. A undici anni ha deciso di intraprendere la carriera musicale professionale proseguendo gli studi presso il Rachmaninov Rostov State Conservatory e specializzandosi in pianoforte e composizione. Da allora si è esibita con successo come solista e con orchestre in varie città e paesi. All'età di quindici anni, si è iscritta alla Scuola Centrale di Musica del Conservatorio Tchaikovsky di Mosca, studiando con Andrey Limaev, Natalia Trull (pianoforte) e Leonid Bobylev (composizione). Dopo il diploma alla Scuola Centrale di Musica, ha continuato gli studi al Conservatorio Tchaikovsky di Mosca, studiando pianoforte e composizione con gli stessi professori.

Nel 2011, ha vinto il suo primo Grand Prix al Rosario Marciano International Piano Competition di Vienna. Negli anni successivi ha ottenuto premi in diversi prestigiosi concorsi pianistici internazionali, tra cui il Concorso Pianistico Internazionale Paderewski di Bydgoszcz, il Concorso Pianistico Internazionale Scozzese di Glasgow, il Concorso Pianistico Internazionale Southern Highland in Australia, il Concorso Pianistico Internazionale di Campillos, il Concorso Pianistico Internazionale H.R.H. Princess Lalla Meryem in Marocco e il Concorso Pianistico Internazionale Scriabin di Mosca. Si è diplomata con eccellenza al Conservatorio di Mosca nel 2012 e dal 2014 risiede in Germania. Negli ultimi anni, Svetlana ha studiato con il professor Stefan Arnold presso l'Accademia di Musica "Hanns Eisler" di Berlino e l'Università di Musica e Arti dello Spettacolo di Vienna.

Nel 2022-2023 ha registrato l'album *Synesthesia*, con opere per pianoforte del compositore francese Christian Schittenhelm, e ha presentato la prima registrazione mondiale del Concerto per pianoforte e orchestra *Air* dello stesso compositore con la Royal Scottish National Orchestra diretta da Sergey Neller. Nel novembre 2024, Svetlana ha vinto il 16° Concorso Pianistico Internazionale di Orléans, ricevendo il Primo Premio della Fondazione ORCOM, il Premio "Edison Denisov", la Borsa di Studio "Blanche Selva" e il Premio "Samson François".

Trio Catch

Catturare il pubblico: con un dialogo virtuosistico tra i timbri molto diversi del clarinetto, del violoncello e del pianoforte; attraverso la gioia di fare musica insieme; attraverso la ricerca instancabile di un suono condiviso. È questo che contraddistingue il Trio Catch. Composto da Martin Adámek (clarinetto), Eva Boesch (violoncello) e Sun-Young Nam (pianoforte), nei quattordici anni di collaborazione, il trio ha lavorato con numerosi compositori, tra cui Mark Andre, Georges Aperghis, Beat Furrer e Helmut Lachenmann, con i quali sono legati anche da diverse produzioni di album e progetti di registrazione radiofonica. Il CD di debutto del Trio Catch *in between* è stato pubblicato nel 2014 dall'etichetta col legno, seguito dall'uscita del secondo CD *Sanh* nel 2016. Nel 2019 l'etichetta bastille musique ha pubblicato il CD *As if*, premiato con il Preis der deutschen Schallplattenkritik, il Supersonic Award Luxembourg e il Clef d'Or de ResMusica in Francia. Il loro

ultimo album *Gassenhauer* è stato pubblicato dall'etichetta bastille musique nel 2024. Il trio ha vinto il premio Hermann e Milena Ebel nel 2012, il Berenberg Kulturprize nel 2014 ed è stato premiato con il Dwight and Ursula Mamlok Prize nel 2018. Un'agenda fitta di impegni ha già visto il Trio Catch impegnato in concerti in Sudamerica, Asia ed Europa, in sedi come la Filarmonica di Colonia, la Elbphilharmonie di Amburgo, la Philharmonie du Luxembourg, la Pierre Boulez Hall di Berlino e in festival come Ultraschall Berlin, Musica Strasbourg, Heidelberger Frühling, International Summer Course for New Music Darmstadt, Klangspuren Schwaz e il Wittener Tage für neue Kammermusik. Durante la stagione 2015-2016 il Trio Catch si è esibito in alcune delle più grandi sale da concerto d'Europa come parte della serie *Rising Stars* della European Concert Halls Organisation. Nel 2016, il Trio Catch ha dato vita a *Ohrknacker*, la propria serie di concerti laboratorio. Ogni concerto presenta un brano selezionato di musica contemporanea, scritto appositamente per il trio.

Arditti Quartet

L'Arditti Quartet gode di una reputazione mondiale per le sue interpretazioni spiritose e tecnicamente raffinate della musica contemporanea e del primo Novecento. Centinaia di quartetti d'archi e altre opere da camera sono state scritte per l'ensemble fondato dal primo violino Irvine Arditti nel 1974. Molte di queste opere hanno lasciato un segno permanente nel repertorio del XX secolo e hanno dato al quartetto un posto fisso nella storia della musica. Prime mondiali di quartetti di compositori come Abrahamsen, Ades, Andriessen, Aperghis, Birtwistle, Britten, Cage, Carter, Denisov, Dillon, Dufourt, Dusapin, Fedele, Ferneyhough, Francesconi, Gubaidulina, Guerrero, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtag, Lachenmann, Ligeti, Maderna, Manoury, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen, Xenakis e altre centinaia di musicisti mostrano l'ampia gamma di musiche presenti nel repertorio.

L'ensemble crede che una stretta collaborazione con i compositori sia vitale per il processo di interpretazione della musica moderna e quindi cerca di lavorare direttamente con ogni compositore. L'impegno degli esecutori nel lavoro didattico è testimoniato dalle masterclass e dai workshop per giovani esecutori e compositori in tutto il mondo.

La vasta discografia del Quartetto Arditti conta oggi oltre duecento CD. Quarantadue CD sono stati pubblicati come parte della serie dell'ensemble su Naive Montaigne. Questa serie ha fatto scuola, presentando numerose opere di compositori contemporanei, registrate in loro presenza, nonché le prime registrazioni digitali dell'intera musica da camera per archi della Seconda Scuola Viennese. Il quartetto ha registrato per più di venti altre etichette discografiche e la loro raccolta di CD è la più ampia disponibile della letteratura per quartetto degli ultimi quarant'anni. Per citarne solo alcuni, Berio, Cage, Carter, Lachenmann, Ligeti, Nono, Rihm, l'intera musica da camera di Xenakis e il famigerato Helikopter-Streichquartett di Stockhausen. Tra le uscite più recenti con la casa francese Aeon figurano profili di Birtwistle, Gerhard, Ferneyhough, Paredes, Dusapin e Abrahamsen.

Negli ultimi trent'anni, l'ensemble ha ricevuto numerosi premi per il suo lavoro. Ha vinto più volte il Deutsche Schallplattenkritik Preis e il Gramophone Award per la migliore registrazione di musica contemporanea nel 1999 (Elliott Carter), nel 2002 (Harrison Birtwistle) e nel 2018 (Pascal Dusapin). Nel 2004 hanno ricevuto il premio "Coup de Coeur" dall'Academie Charles Cros in Francia per il loro eccezionale contributo alla diffusione della musica contemporanea. Il prestigioso Ernst von Siemens Music Prize è stato assegnato loro nel 1999 per i "successi alla carriera" nel campo della musica.

L'archivio completo del quartetto è conservato presso la Sacher Foundation di Basilea.

Ensemble Multilatérale

Da quasi venti anni, l'Ensemble abbraccia pienamente la "multilateralità" che lo contraddistingue e che è tanto cara al suo Direttore Artistico, Yann Robin: diffondere il repertorio dell'ensemble, promuovere una varietà di estetiche, collaborare con altri ambiti artistici come il teatro musicale, la danza, le arti digitali e il cinema, nonché con ensemble di spicco (Chœur de Radio France, Les Métaboles, Ensemble intercontemporain, Court-circuit, Cairn, 2e2m, Sillages). Questa apertura artistica, unita a un team di musicisti eccellenti e impegnati, offre uno spazio ideale per i creatori, dando vita a progetti audaci in collaborazione con l'IRCAM, Le Fresnoy, GMEM, la Muse en Circuit

e l'ExperimentalStudio SWR di Freiburg. Multilatérale si è affermato come uno dei principali attori della creazione musicale francese, esibendosi in festival come ManiFeste, Festival d'Automne à Paris, Présences e Musica, oltre che a livello internazionale, come Milano Musica (Italia), Cervantino (Messico), La Biennale di Venezia, Archipel (Ginevra), X-Tract (Berlino), Sinkro (Spagna) e Sound Ways (San Pietroburgo). Il gruppo mantiene inoltre stretti legami con il Sud-Est asiatico (Thailandia, Singapore, Indonesia).

Nel 2025, Multilatérale si esibirà al Festival Propagations (Marsiglia), al Festival Rainy Days (Lussemburgo), al Festival Traiettorie (Parma) e a Nuova Consonanza (Roma). Dal 2020, co-organizza il Festival Ensemble(s), che unisce il repertorio contemporaneo a nuove opere al Théâtre de l'Échangeur (Bagnole). Desideroso di sostenere l'emergere di giovani compositori, l'Ensemble ha collaborato con i corsi di composizione del CNSMDP e di Gennevilliers e ha gestito le accademie di Sermoneta, Barga e Royaumont. Nel 2024-2025, collaborerà con l'Università di Parigi 8 e parteciperà a un'accademia a Timisoara, prima di ospitare ARCo presso il GMEM di Marsiglia, riunendo studenti di composizione e performance per dieci giorni di formazione.

Léo Warynski

«Preciso, sensibile e audace», si legge sulla direzione d'orchestra di Léo Warynski. Di mentalità aperta e versatile, dirige con lo stesso entusiasmo tutti i repertori: opera, sinfonica, musica contemporanea e vocale.

Léo Warynski si è formato come direttore d'orchestra con François-Xavier Roth (CNSMD de Paris) e da allora ha diretto un gran numero di orchestre in Francia e nel mondo.

È regolarmente ospite dell'Orchestre National d'Ile de France, dell'Orchestre de Normandie, dell'Ensemble intercontemporain e dell'Orchestra della Colombia. Il suo amore per la voce e l'opera lo ha portato a dirigere produzioni liriche, in particolare all'Opéra di Nizza (*Akhmaton*, *Orphée aux Enfers*), all'Opéra d'Avignon (*Carmen*, *Three Lunar Seas*) e all'Académie de l'Opéra de Paris con *The Rape of Lucretia* di Benjamin Britten nel maggio 2021.

Di recente ha collaborato con l'Orchestre de Strasbourg, l'Orchestra della Colombia, l'Orchestre Régional de Normandie, il CNSM de Paris, l'Opéra de Nice e l'Opéra d'Avignon.

Léo Warynski è direttore artistico dell'ensemble vocale Métaboles, che ha fondato nel 2010. Nel 2014 è stato nominato direttore musicale dell'Ensemble Multilatérale, un ensemble strumentale dedicato alla creazione.

Nel 2020 è stato nominato personalità musicale dell'anno dal Syndicat de la Critique.

Marino Formenti

Marino Formenti è pianista, performer, direttore, compositore; il suo molteplice itinerario musicale sembra rivelare un costante e irrequieto bisogno di scoprire, una ricerca che lo ha portato a concepire formati concertistici sempre nuovi e innovative performance musicali.

In recital pianistici dalle drammaturgie radicalmente nuove (*Ma Mort*, *Liszt Inspections*, *Torso*) crea degli *streams of consciousness* tra opere, epoche, culture. Per questi progetti è stato lodato dal Los Angeles Times come "a Glenn Gould for the XXI Century". *Liszt Inspections* era tra i Best of 2015 del New York Times e i Best of 2014 del New Yorker.

Come solista è apparso ai festival internazionali di Salisburgo, Lucerna, Edimburgo, Aspen, alla Philharmonie di Berlino, al Musikverein e al Konzerthaus di Vienna, alla Disney Hall di Los Angeles, al Festival d'Automne, alla Philharmonie di San Pietroburgo o alla Suntory Hall di Tokyo, per citarne alcuni. È stato *Artist in Residence* al Lincoln Center di New York, alla Wigmore Hall di Londra, al Teatro Colón di Buenos Aires o al BeethovenFest di Bonn per le Celebrazioni del 2020.

Dal 2025 è curatore e principale musicista della serie di sei concerti - *night flowers* - in tutte le sale del prestigioso Musikverein di Vienna.

I suoi impegni orchestrali come solista includono concerti con i New York Philharmonics, L.A. Philharmonics, Münchner Philharmoniker, Cleveland Orchestra, la Gustav Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestre de Radio France, ORF e Symphoniker di Vienna, insieme a direttori come G. Dudamel, F. Welsch-Möst, K. Nagano, D. Harding, E-P. Salonen. Su invito del pianista M. Pollini ha diretto al Teatro la Scala di Milano, alla Salle Pleyel di Parigi, al Parco della Musica di Roma.

Al di là del recital pianistico, Marino concepisce performance più estreme nella forma e nell'approccio: in *NOWHERE* (2010) suona continuamente e vive per diverse settimane ininterrotte, nello stesso spazio, senza mai lasciarlo e senza parlare con nessuno. *ONE TO ONE* (2013), creato per Art Basel, è un incontro musicale intimo con un visitatore solo. In *TRIESTERSTRASSE 66* (2022) ha trascorso un mese in una casa popolare e concepito una performance con i suoi inquilini. Nel recente *SCHÖNBERG PFEIFEN* (2024) è uscito per le strade di Vienna con un pianoforte e una squadra cinematografica per interrogare la frase di A. Schönberg: "un giorno la gente fischierà la mia musica per le strade".

Come creatore di performance e installazioni è stato ospite di importanti istituzioni quali il Palais de Tokyo Parigi, l'Albertina di Vienna, Triennale Milano, la Fondazione Gulbenkian Lisbona e molti altri. Recentemente ha collaborato con il pittore G. Baselitz per una *durational performance* (Albertina Wien) e con il regista M. Haneke, dedicando al suo lavoro la performance *71 FRAGMENTS* (Musikverein Wien/Filmmuseum). Ha inoltre lavorato con S. Prina, A. Cecchetti o il giovane collettivo LAX BAR. Nel mondo del teatro e della performance ha lavorato con R. Garcia, T. Etchells/Forced Entertainment, K. Verdonck, S. Costa, A. L. Young. Tra i suoi partner musicali figurano G. Kremer, L. Vogt, T. Zimmermann, N. Altstaedt, J. Widmann, B. Hannigan; e i compositori del nostro tempo come Kurtág, Lachenmann, Sciarrino, Neuwirth.

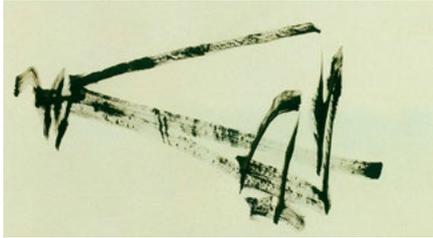
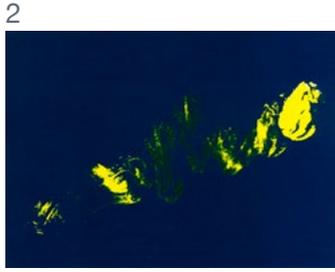
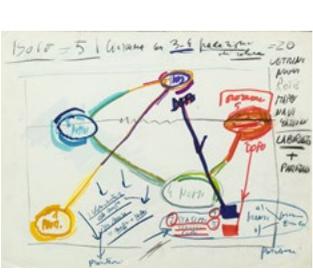
È stato insignito del Premio Belmont 2009 per la Musica Contemporanea dalla Forberg-Schneider Stiftung di Monaco.

Hae-Sun Kang

Nata in Corea del Sud, Hae-Sun Kang ha iniziato a studiare violino all'età di tre anni. A quindici anni, ha iniziato a studiare al Conservatorio di Parigi (CNSMDP) nella classe di Christian Ferras. Ha vinto diversi premi internazionali ed è diventata primo violino solista dell'Orchestre de Paris nel 1993, dove ha incontrato Pierre Boulez, prima di unirsi all'Ensemble intercontemporain nel 1994. Hae-Sun Kang ha eseguito in prima esecuzione assoluta numerose opere di riferimento per violino, come *Anthèmes II* di Pierre Boulez per violino ed elettronica (Donaueschingen, 1997), che ha registrato con la Deutsche Grammophon. Ha inoltre eseguito in prima esecuzione assoluta concerti di Pascal Dusapin (*Quad*, 1997) e Michael Jarrell (*...prisme/incidences...*, 1998). Ivan Fedele (1999), Marco Stroppa (2009), Matthias Pintscher (2016) e Yan Maresz (*Concerto per violino ed ensemble barocco*, 2022).

La violinista ha inoltre creato diverse opere di Philippe Manoury, come *Synapse* per violino e orchestra a Stoccarda nel 2010, eseguendolo nuovamente con l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, la Seoul Philharmonic Orchestra e l'Orchestra della Radio Bavarese, oltre a *Partita II* (Festival di Lucerna, 2012) e *B-Partita* (2016). Ha poi eseguito in prima assoluta *Elfique* di Philippe Schœller, un brano per violino di Beat Furrer (Berlin Ultraschall Festival, 2007), *Double Bind?* di Unsuk Chin (Théâtre des Bouffes du Nord, 2007), *The Only Line* di Georges Aperghis (Opernfestspiele di Monaco, 2008), *Hist Wist* di Marco Stroppa (Printemps des Arts di Monaco, 2008), *Raggi di Stringhe* di Lara Morciano (Centre Pompidou, 2011), *All'ungarese* per pianoforte e violino di Bruno Mantovani (Festival Messiaen, 2009) e *Samarasa* di Dai Fujikura (Festival di Messiaen, 2010). Ha inoltre creato *Red* (2012) di Martino Traversa, *Secret d'un paysage* (2013) di Edith Lejet, *Trait d'Union* (2013) di Philippe Hurel, *Izaaj* (2014) di Benjamin Attahir, *A Chamber to be Haunted* (2017) di Frank Bedrossian e *Atlas II* (2019) di Sasha J. Blondeau.

Al Conservatorio di Parigi (CNSMDP), Hae-Sun Kang è professoressa di riferimento per gli studenti del Diploma Artistico e dell'Ensemble Next, oltre a insegnare musica da camera e musica contemporanea. È stata nominata Chevalier des Arts et des Lettres nel 2014 e ha ricevuto il Grand Prix In Honorem dall'Académie Charles Cros per la sua carriera musicale nel 2022.



Gli artisti che hanno realizzato i manifesti di Traiettorie

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



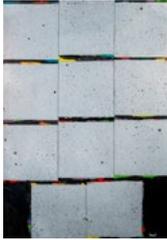
17



19



23



29



31



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

traiettorie³⁵

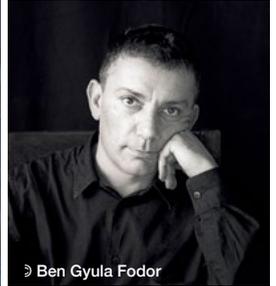




© Marina Bourdais



© Manuel Braun



© Ben Gyula Fodor



© Robin Gallienne



© Franck Ferville



© Chiara Vivian

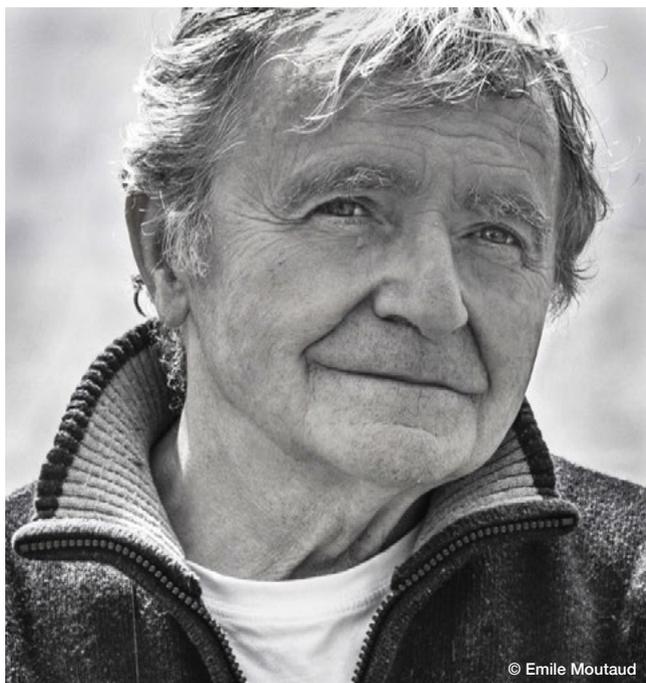
Jean Gaumy

Jean Gaumy è nato in Francia nel 1948. È noto per la sua fotografia e cinematografia eloquentemente evocativa, ottenuta attraverso un profondo coinvolgimento con i suoi soggetti. Nei suoi famosi progetti a lungo termine sull'industria della pesca, sull'esplorazione dell'Artico e sull'Iran degli anni '80 al suo lavoro innovativo sul sistema penale e sanitario francese, ha prodotto un lavoro vivido e d'impatto. Dal 2005 ha intrapreso le ricerche e le riprese per il film *Sous-Marin*, trascorrendo quattro mesi sott'acqua a bordo di un sottomarino nucleare d'attacco. Negli ultimi anni i suoi numerosi lavori sulla reclusione umana sono stati affiancati da un approccio fotografico più contemplativo.

Nel 2008 ha iniziato un lavoro di ricognizione fotografica che lo ha portato dai mari artici alle terre contaminate di Chernobyl e Fukushima. Per lo stesso progetto ha iniziato una serie di paesaggi montani. Nel 2010 ha ricevuto il suo secondo Prix Nadar per il libro che ne è scaturito, *D'Après Nature*. Nello stesso anno ha trascorso un periodo a bordo dell'ultimo e più moderno sottomarino dedicato alla deterrenza nucleare.

Nel 2020, dopo un periodo in Niger, Gaumy ha trascorso due anni a documentare la vita quotidiana e i servizi sociali e medici durante la crisi di Covid-19 nella città francese in cui vive, Fécamp, nell'Alta Normandia. Tra gli altri progetti dell'ultimo decennio, ha portato avanti una serie sul faro di Cordouan, in Gironda, il più antico faro funzionante al mondo, classificato patrimonio mondiale dell'UNESCO nel 2021. Sta inoltre lavorando a un progetto a lungo termine sul giardino di Monet a Giverny.

Il lavoro di Gaumy è stato esposto in tutto il mondo e ha ricevuto molti riconoscimenti sia per il suo lavoro cinematografico che per la fotografia, tra cui la nomina a "Peintre Officiel de la Marine" e l'elezione a membro della prestigiosa Académie des Beaux-Arts dell'Institut de France nel 2018. Gaumy è entrato a far parte di Magnum Photos nel 1977, diventando membro effettivo nel 1986. Dal 1995 vive a Fécamp.



Jean Gaumy

traiettorie³⁵

XXXV Rassegna Internazionale di Musica
Moderna e Contemporanea

Direttore artistico

Martino Traversa

Organizzazione

Michela Francesconi

Beatrice Serventi

Roberta Valenti

Ufficio stampa

Maria Elena Bersiga

Testi critici

Giuseppe Martini

Foto

Davide Bona

Si ringraziano per la fattiva collaborazione all'organizzazione di Traiettorie 2025:

Casa della Musica di Parma

Fondazione Teatro Regio

Mediaextreme Group

FONDAZIONE PROMETEO

Tel. 0521 367418 / +39 3481410292
info@fondazioneprometeo.org
www.fondazioneprometeo.org

Seguici su

