

traiettorie³²

FONDAZIONE
PROMETEO

XXXII Rassegna Internazionale di Musica Moderna e Contemporanea

Parma, 15 aprile - 18 novembre 2022

Casa della Musica • Teatro Farnese • CPM Toscanini



traiettorie³²

XXXII Rassegna Internazionale di Musica
Moderna e Contemporanea

1991 2022

TRENTADUE 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.

Nulla di più odioso d’una musica che non celi un pensiero latente.

Frédéric Chopin

In copertina:
Antarctica (2017) ©Paolo Pellegrin/Magnum/Contrasto

FONDAZIONE
PROMETEO

Con il contributo di



Con la collaborazione di



Main partner



Sponsor



Media partner



Sponsor tecnici



Convenzioni



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



traiettorie³²

XXXII Rassegna Internazionale di Musica
Moderna e Contemporanea

Direttore artistico
Martino Traversa

Promotore
Fondazione Prometeo

Istituzioni
Ministero della Cultura
Regione Emilia-Romagna
Comune di Parma
Casa della Musica di Parma
Complesso Monumentale della Pilotta
Fondazione "Arturo Toscanini"
Università degli Studi di Parma
Ambassade de France en Italie

Partner
Fondazione Cariparma
Fondazione Monteparma
Chiesi Farmaceutici
Fondazione Nuovi Mecenati - Fondazione franco-italiana di sostegno alla
creazione contemporanea
Symbolic

Media partner
Rai Radio3
Magazzini Sonori

Sponsor tecnici
Hotel Sina Maria Luigia
Macrocoop – Servizi per la comunicazione

Convenzioni
Touring Club Italiano
FAI - Fondo Ambiente Italiano

Calendario dei concerti

- 15/04 Casa della Musica
Mikhail Bouzine
Vincitore del 14° Concours international de piano d'Orléans
Rihm, Schönberg, Dallapiccola, Busoni, Schubert
- 19/04 Casa della Musica
mdi ensemble
Movio, Verrando, Romitelli, Incardona, Di Bari, Cattaneo
- 03/05 Casa della Musica
Quartetto Maurice
Scelsi, Stroppa, Harvey
- 17/05 Casa della Musica
Nicolò Cafaro
Prokof'ev, Blacher, Debussy, Ravel
- 01/06 Casa della Musica
Mario Caroli
Scodanibbio, Guarnieri, Berio, Gentilucci, Donatoni, Mencherini
- 12/06 Casa della Musica
Alberto Anhaus - Mini concert
Guidarini, Cage, Toraman, Lucier
- 12/06 Casa della Musica
Margherita Berlanda - Mini concert
Pagh-Paan, Vetrano
- 07/09 Casa della Musica
Ensemble Flashback
Fernández, Vert, Roads
- 14/09 Casa della Musica
Joonas Ahonen
Castiglioni, Webern, Gander, Beethoven
- 20/09 Teatro Farnese
Ensemble Prometeo - Omaggio a Iannis Xenakis
Marco Angius, direttore
Bertoncini, Xenakis

- 30/09 Casa della Musica
Daniele Roccato - Scodanibbio RMX
- 07/10 Teatro Farnese
Arditti Quartet
Maderna, Sciarrino, Berio, Scodanibbio, Donatoni
- 12/10 Teatro Farnese
Ensemble Prometeo
Marco Angius, direttore
Lorusso, Solbiati, Bailly, Grisey
- 19/10 Casa della Musica
L'arsenale Ensemble
Livia Rado, soprano
Filippo Perocco, direttore
Pierini, Gubaidulina, Bracci, Arroyo, Perocco, Quagliarini, Borzelli
- 28/10 Casa della Musica
Alda Caiello e Maria Grazia Bellocchio
Ravel, Nieder, Montsalvatge, Di Bari, Mosca, Bussotti, Gervasoni, Kurtág, Berio
- 03/11 Casa della Musica
L'Instant Donné
Castiglioni, Clementi, Lanza, Norman, Sinnhuber, Pattar, Tokunaga
- 09/11 Casa della Musica
Allievi del Conservatorio di Parigi
Programma in via di definizione
- 18/11 Centro di Produzione Musicale "Arturo Toscanini"
Syntax Ensemble
Valentina Coladonato, soprano
Pasquale Corrado, direttore
Mosca, Corrado, Bo, Melchiorre, Cacciatore, De Pablo



Credit: Lucio Rossi

Casa della Musica

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 grammofofo, 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.

Mikhail Bouzine

Vincitore del 14° Concours international de piano d'Orléans

Pianoforte



Wolfgang Rihm (1952)

Klavierstück Nr. 7 (1980), 9'

Arnold Schönberg (1874-1951)

Sechs kleine Klavierstücke, op. 19 (1911), 6'

1. Leicht, zart
2. Langsam
3. Sehr langsame Viertel
4. Rasch, aber leicht
5. Etwas rasch
6. Sehr langsam

Luigi Dallapiccola (1904-1975)

Quaderno musicale di Annalibera (1952), 15'

1. Simbolo - Quasi lento
2. Accenti - Allegro, con fuoco
3. Contrapunctus primus - Mosso; scorrevole
4. Linee - Tranquillamente mosso
5. Contrapunctus secundus, canon contrario motu - Poco allegretto; "alla Serenata"
6. Fregi - Molto lento; con espressione parlante
7. Andantino amoroso e contrapunctus tertius, canon cancrizans - Resolutio
8. Ritmi - Allegro
9. Colore - Affettuoso; cullante
10. Ombre - Grave
11. Quartina - Molto lento; fantastico

Ferruccio Busoni (1866-1924)

Sonatina n. 1 in do minore, K. 257 (1910), 13'

Franz Schubert (1797-1828)

Sonata in la minore, op. 42, D. 845 (1825), 26'

- Moderato
- Andante, poco mosso
- Scherzo. Allegro vivace - Trio. Un poco più lento
- Rondò. Allegro vivace

Questa è la storia di due musicisti italiani all'estero, o meglio di due musicisti italiani impregnati di cultura austriaca anche se uno, Dallapiccola, ha vissuto quasi sempre a Firenze e l'altro, Busoni, ha girovagato fra Graz, Helsinki, Mosca, Zurigo e Berlino avendo comunque padre italiano, madre bavarese e nonno materno lubianese ma triestino adottivo: e del resto Dallapiccola era sì di famiglia trentina ma nato a Pisino d'Istria, che come Trieste e Lubiana era allora impero asburgico.

Andiamo avanti con gli incroci pericolosi? A Dallapiccola era cambiata la vita con la scoperta del *Manuale d'armonia* di Schönberg, pubblicato nel 1911 quando Schönberg scriveva i sei pezzi dell'op. 19, e cioè l'anno successivo alla prima *Sonatina* di Busoni, che morirà nel 1924, un anno dopo l'apparizione della prima composizione di Schönberg basata sul metodo seriale, la cui scoperta fu esaltante e decisiva per Dallapiccola che se ne fece il portabandiera in Italia e l'ha usata con deliziosa leggerezza nel *Quaderno musicale di Annalibera* datato 1952, cioè l'anno in cui è nato Wolfgang Rihm. Resta fuori Schubert, d'accordo, anche se due anni prima del settimo *Klavierstück* Rihm lo aveva omaggiato in una propria composizione, del resto Rihm in quel decennio che nel 1980 volgeva alla fine si poteva considerarlo un neoromantico, almeno come forza d'impatto emotivo: e il *Klavierstück Nr. 7* è un pezzo d'impatto, con quelle percussioni di tastiera selvagge e gestuali, quegli improvvisi sbalzi drammatici, impeti, determinazioni, senza per questo rinnegare i linguaggi della modernità.

Oppure, si osservi come la cultura musicale austrotedesca abbia insegnato la virtù del costruire tanto con pochi mezzi. Per esempio lo *Scherzo* della Sonata op. 42 di Schubert, un'infiorescenza generata da uno scatto nervoso: è così che succede anche nel mondo di Beethoven, ed è per questo che l'op. 42 fu salutata subito come la sonata più beethoveniana di Schubert, anche se in realtà di Beethoven non ha l'ottimismo della volontà, anzi c'è tutto quel tipico dramma schubertiano che nel primo movimento nasce sornione e finisce agghiacciato, si scioglie in malinconia cantabile nel secondo e si chiude nell'ossessione dell'io smarrito. Eppure anche la prima *Sonatina* di Busoni scaturisce tutta da un temino innocente che crea subito un'atmosfera torbida, decadimento, luci soffocate, vano smaniare contro la notte. Busoni, intelligenza suprema, ha subito capito dove andare a parare: non integrarsi alla cultura tedesca, ma usarla per rinfrescare quella italiana.

E ancora: viennese è pure l'idea della serialità, sequenza di dodici note su cui realizzare tutto un pezzo. Eppure per arrivarci Schönberg è passato attraverso un tormento di ricerche che hanno anche partorito capolavori come i sei pezzi dell'op. 19, i sei pezzi dell'op. 19 sono veramente un capolavoro, riescono a essere antichi e preveggenti, sentono la Storia che soffia su di loro e intravedono la fine dei tempi: struttura tradizionale ben occultata, ma il suono è ormai puro timbro, oggetto e non più solo spirito, la durata è brevissima, quasi afasica, sono gli unici aforismi schönbergiani.

Per Schönberg approdare all'idea della serialità significò la presa di coscienza che un'epoca era finita, per Dallapiccola fu l'inizio di un mondo. Come sono relative tutte le cose. Il *Quaderno musicale di Annalibera*, Annalibera era la figlia di otto anni, ha l'accanimento architettonico e la logica micidiale della musica di Bach, la stringatezza intima dell'op. 19 di Schönberg e in più la grazia della semplicità. Ogni titolino degli undici pezzi allude all'idea musicale che lo caratterizza, tutti procedono in andamento ritmico fluttuante e nascono da una sola serie di dodici note (usata invero liberamente), anche per questo Dallapiccola ha proibito di eseguirli separatamente, e il risultato ha una delicatezza, una sobrietà e un profumo di rinascita, che è impossibile non innamorarsene subito.

mdi ensemble

Sonia Formenti, *flauto*
Paolo Casiraghi, *clarinetto*
Corinna Canzian, *violino*
Paolo Fumagalli, *viola*
Giorgio Casati, *violoncello*
Luca Ieracitano, *pianoforte*

Simone Movio (1978)

Logos II (2015), 18'

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

Giovanni Verrando (1965)

Second Born Unicorn, remind me what we're fighting for (2002), 7'

per pianoforte

Fausto Romitelli (1963-2004)

Seconda domenica: Omaggio a Gérard Grisey, 8'

per flauto, clarinetto, violino e violoncello
 da **Domeniche alla periferia dell'impero** (1996-2000)

Intervallo

Federico Incardona (1958-2006)

Due volti. Primo Notturmo (1987), 8'

per clarinetto e viola

Marco Di Bari (1958)

Et les ondes chantent, même (2015), 7'

per flauto, violino, viola e violoncello

Aureliano Cattaneo (1974)

Insieme (2015), 16'

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

Cinquantacinque verticale: "Lo è la musica italiana contemporanea". Undici lettere, c'è una R seconda lettera e finisce per E.

Già Rossini e Verdi fanno due partiti diversi, se mettete vicini Berio, Castiglioni, Donatoni, Bussotti e Petrassi non ne trovate due con qualcosina in comune, come si può pensare che la contemporaneità fra secondo e terzo millennio possa restituirci un'Italia musicale compatta? Eppure, gratta gratta, qualche tendenza o parentela interna la si ritrova.

Quella per esempio tra Federico Incardona e Luigi Nono è nota: lo sperimentare inquieto, l'errare, il combattere le verità presunte. E in *Due volti. Primo Notturmo* la ricerca di un'espressione spontanea all'interno di un sistema automatico del comporre, in quel periodo Incardona studiava molto la dodecafonìa, crea un suono dematerializzato, interiorizzato, riflesso nella memoria, spazio e tempo scissi. Troppo difficile? Pensate a quell'attimo raro quando, per una mescolanza di sensazioni, si ha una fugace intuizione del tutto. Lì è la musica di Incardona.

Ora, non sarà un caso che un coetaneo di Incardona come Marco Di Bari quasi trent'anni dopo lavori su principi non dissimili, sostituendo alla dodecafonìa la disposizione frattalica dei suoni (frattale: ente geometrico che riproduce altri identici a se stesso su diverse scale; i fiocchi di neve sono frattalici, immaginate strutture frattaliche di suoni) e associandogli due canzoni esistenzialiste, *La Mer* di Trenet e *Non, je ne regrette rien* di Dumont. Il tema di *Et les ondes chantent, même* è ovviamente il mare: i suoni frattalici sono il mare reale e fluiscono imprevedibili lasciando scorgere frammenti delle canzoni, che sono il mare della memoria.

Il pezzo è del 2015. Anche *Logos II* di Movio è del 2015, ma Movio ha vent'anni meno, eppure il suo linguaggio pesca dai vocaboli più praticati degli ultimi quarant'anni e li trasforma in simulacri di conversazione verbale, ritmi e sequenze si espandono dagli accordi iniziali, alla lunga sembra di sentire conversare ma non ci sono parole, c'è la risonanza delle parole, che poi questa risonanza di parole si leghi alla memoria, al rimbombo interiore, giudicate voi.

E giudicate anche se tutta quest'interiorità non sia l'altra faccia del suono come energia, materia, fisicità. È fisicità quella di *Second Born Unicorn* di Giovanni Verrando, noto per le sue ricerche sulla "nuova liuteria", strumenti che riproducono suoni inarmonici, cioè basati su frequenze non periodiche (rumori, in una parola). Qui il pianoforte percuote a raffica con diversità di tocco e di timbri, il risultato è piacevole ma statico, che sia qui il cuore del rumorismo di questo secondo unicorno?

Al contrario *Insieme* di Aureliano Cattaneo, tra l'altro Premio "Abbiati" del 2016, punta al rumorismo usando le preparazioni, per esempio un foglietto d'alluminio nel violoncello per produrre un glissando materico, e il risultato è una specie di rumore granulato che si trasforma, s'ingrandisce, si sgrana e fa rete con tutti gli altri elementi sonori.

Le carte si rimescolano se si bada che Cattaneo e Movio sono della stessa generazione, mentre a quella di Verrando, cresciuta a colpi di musica filtrata, amplificata e distorta, apparteneva Fausto Romitelli, intelligenza fra le più celebrate e rimpiante della musica italiana di fine millennio. Anche Romitelli era consapevole che il suono era ormai ridotto a rumore, e come gli spettrali francesi lo considerava materia da manipolare, ma a differenza degli spettrali, che ambivano alla limpidezza, Romitelli cercava il caos. Metabolizzava anche il rock e la techno non per cross-over ma per cercare il rumore sgradevole, la coesistenza impossibile. Il suo omaggio a Gérard Grisey, principe degli spettrali, nella seconda delle *Domeniche alla periferia dell'impero* (riecheggia qui un libro di Eco) è un atto d'amore e una presa di distanza allo stesso tempo, perché Romitelli era consapevole che il presente è inospitale e il futuro è offuscato. Cos'era poi il cinquantacinque verticale?

Quartetto Maurice

Georgia Privitera, *violino*

Laura Bertolino, *violino*

Francesco Vernerio, *viola*

Aline Privitera, *violoncello*

Carlo Laurenzi, *live electronics*

Giacinto Scelsi (1905-1988)

Quartetto n. 4 (1964), 11'

Marco Stroppa (1959)

Un segno nello spazio (1992-1994), 15'

- L'apogeo dei segni

- La sublimazione dello spazio. Scarno, come un automa

Intervallo

Jonathan Harvey (1939-2012)

String Quartet No. 4 (2003), 32'

per quartetto d'archi con live electronics

Scelsi anticipatore, Scelsi musicista mistico, Scelsi impostore, Scelsi primo compositore italiano d'avanguardia, se Scelsi ha progettato a tavolino la propria immagine ci è riuscito con lo stesso accanimento che ha messo nella propria musica, dispositivi lavorati di livella, goniometro e squadra, e la parola "squadra" non è una battuta riferita al fatto che Scelsi pare facesse scrivere agli allievi la musica che immaginava. Il suo quarto quartetto, uno di quei pezzi che l'allievo Vieri Tosatti giurava di aver scritto sotto dettatura, possiede però una strategia architettonica così spietatamente minuziosa da scoraggiare chiunque vada buccinando che Scelsi non mettesse lo zampino nella scrittura limitandosi a captare suoni da una dimensione ulteriore, come da una dimensione altra egli stesso, nobile educato a scherma e scacchi nel castello materno della Val di Sele, pareva provenire, o ha fatto di tutto per farlo credere. In ogni modo: a sentirlo, il quartetto è una specie di seduta ipnotica di suoni oscillanti e sirenici; a vederlo, è una sequenza di note lunghe legate e di tremoli, oltretutto scritta su un pentagramma non per ogni strumento ma per ogni corda ogni volta utilizzata, come nelle intavolature antiche; ad analizzarlo, è un ordigno in cui i centri gravitazionali slittano minimamente formando una struttura ad arco simmetrica basata sulla sezione aurea. E allora lasciateci scelsizzare: anche la lunghezza di questo paragrafo è in rapporto di sezione aurea con quella del paragrafo successivo.

D'altra parte non è che i quartetti di Stroppa e Harvey siano meno pervicacemente architettonici, anzi se c'è un compositore meticoloso nella costruzione musicale è proprio Marco Stroppa, ed entrambi sensibilissimi alla manifestazione dei suoni nello spazio fisico dell'ascolto. Sono però due idee differenti di spazio, così come questi due quartetti, tre se ci mettiamo anche quello di Scelsi, sono epoche e modi diversi d'interpretare la scrittura per i quattro archi. In *Un segno nello spazio* – prova di interpretazione al Premio Borciani del 1994 – la chiave sta nel ritmo, o se si vuole nella metrica dei singoli segmenti, che varia facendo variare la materia musicale del pezzo come se fosse un sistema in grado di rispondere alle sollecitazioni e alle eccitazioni delle sue singole componenti. Già l'esordio, quasi cantabile come un tema di quartetto beethoveniano, imprime un segno – appunto – destinato a lasciare una traccia lunga nell'ascolto. Da lì in poi si innescano eventi musicali singoli che finiscono per complicarsi, emanando tremori, striature, borborigmi che si animano come figure e forgiavano spazi mutevoli. In questo Stroppa è molto compositore-artigiano: la tecnica si fa pensiero a ogni interpretazione. Nel quarto quartetto di Harvey invece il ruolo del software SPAT creato all'IRCAM – già tutte queste sigle mettono sull'attenti e diffondono austera autorevolezza – è del tutto protagonista. I suoni dei quattro strumenti (soffi, fischi, glomerulizzazioni che siano) vengono localizzati a distanza dal live electronics e possono essere spostati, come oggetti fisici, nello spazio condiviso dagli ascoltatori. Anzi, più che oggetti fisici, proprio esseri viventi con una loro personalità. Un buon modo di ascoltare questo non facile quartetto, ecco: affrontare i suoni individuandone le personalità. Creature che nascono e muoiono e si reincarnano in altre. Costruire e decostruire. I modi dell'esistenza, la meditazione, il sogno, gli universi immaginari, con la musica di Jonathan Harvey è inevitabile sfociare nella filosofia, una filosofia critica, un poco negativa, vagamente nietzschiana. Lui stesso si è fatto negli ultimi vent'anni molto più spirituale, il suo suono si è asciugato, è diventato etereo, i timbri mutevoli, le sensazioni instabili. Molto adatto ai tempi, poi: il viandante ha perso la sua ombra, non è più il compositore ma la tecnologia che crea e distrugge, e noi possiamo solo limitarci a fare gli spettatori.

Nicolò Cafaro

Pianoforte

Sergej Prokof'ev (1891-1953)

Sonata n. 7 in si bemolle maggiore, op. 83 (1939-1942), 17'

I. Allegro inquieto

II. Andante caloroso

III. Precipitato

Boris Blacher (1903-1975)

Sonata per pianoforte n. 3, op. 39 (1951), 8'

I. Allegro ma non troppo – Andante

II. Andante – Andante vivace

Intervallo

Claude Debussy (1862-1918)

5. Les collines d'Anacapri, 3'

da *Préludes, Livre I* (1909-1910)

6. Des pas sur la neige, 4'

da *Préludes, Livre I* (1909-1910)

12. Feux d'artifice, 5'

da *Préludes, Livre II* (1911-1912)

Maurice Ravel (1875-1937)

Gaspard de la nuit (1908), 23'

1. Ondine

2. Le gibet

3. Scarbo

Maurice Ravel

6. Toccata, 3'

da *Le tombeau de Couperin* (1914-1917)

Nella *Toccata* di *Le tombeau de Couperin* le mani si muovono in uno spazio di pochi centimetri mettendo in ansia i pianisti, *Feux d'artifice* richiede leggiadria nei glissando e dosaggi farmaceutici di dinamiche, *Gaspard de la nuit* è un noto test del virtuosismo e pure certi momenti della Settima di Prokof'ev non lasciano sonni tranquillissimi all'esecutore. In compenso *Des pas sur la neige* potrebbe quasi suonarla un bambino, almeno nel senso di prendere i tasti giusti, ma per restituire l'atmosfera richiesta da Debussy – landa nevosa desolata in cui si muove una misteriosa presenza vivente, come un quadro di Bruegel sognato da Stephen King – serve una prodigiosa arte del tocco. Il che potrebbe aprire il discorso al gioco simbolistico, qui come nelle *Collines d'Anacapri* dove si sentono campane lontane, una tarantella, un paio di canzoni paesane e un ritmo di habanera, ma ecco che *Feux d'artifice* fra fruscii e clangore di metalli sembra condurci a spasso nella foresta di simboli, finché basta una citazione fugace della *Marsigliese* per riportarci in città fra i botti del 14 luglio.

Quanto ai metalli, con la *Toccata* del *Tombeau de Couperin* si sfonda una porta aperta: sebbene Ravel avesse dedicato il *Tombeau* a un soldato caduto in guerra, la cui moglie fu la prima interprete del pezzo, di guerresco c'è poco o nulla, così come poco o nulla c'è di Couperin, al massimo forse la *Toccata* ricorda quei pezzi di Rameau tipo *La poule* dove le note ribattute mimano il coccodè, solo che qui fanno venire in mente semmai le orchestre di percussioni giavanesi che tanto piacevano a Debussy. Non è che in *Gaspard de la nuit* le cose vadano diversamente, nonostante le corrispondenze coi poemetti di Aloysius Bertrand a cui è ispirato: Gaspard è il demone, l'atmosfera è allucinata, ci sono ninfe che attirano nel loro mondo incantato, campane – anche qui – sullo sfondo di una forca da cui pende un condannato, e uno gnomo infernale che s'ingrandisce come un campanile, eppure l'impressione è che siano i suoni, e non i simboli o l'atmosfera, i protagonisti di se stessi.

Dunque? Dunque una chiave la troviamo dove non verrebbe idea di cercarla né ci immagineremmo di trovarla, cioè in Boris Blacher, compositore tedesco nato per caso in Cina, con una vita senza clamori fuorché l'essere allontanato dal conservatorio di Dresda dove insegnava composizione in modo, pare, non gradito al regime nazista, per poi rientrare e fare il professore a Berlino per il resto della vita. La sua musica è gradevole, tersa, luminosa, senza drammi, con una spiccata simpatia per il jazz. Inflexioni jazz si sentono anche all'inizio e alla fine della terza Sonata, ma non ci si inganni: animato dai suoi studi giovanili di architettura e di matematica, Blacher la imposta tutta su moduli che si espandono e si contraggono, battute che si ripetono ampliate ogni volta di una nota, anche in figurazioni rivoltate, un vero dispositivo geometrico a incastri.

È insomma l'artificio che sta alla base di tutto, suoni disposti con gusto come quadri sulla parete, suoni che si fanno oggetti così come *Gaspard* si fa muschio, incenso e benzoino, i *Pas sur la neige* echi lontani grandi come la luce, i *Feux* e la *Toccata* quasi rumori: ma questa era la strada che si sarebbe aperta al Novecento, e quando ci troviamo di fronte a un pezzo scritto uno, due, cinque, vent'anni fa che si basa sui microtoni o sfasamenti di timbri o quantizzazioni di energie, l'origine è lì, nei vagiti di quel secolo breve che ci portiamo ancora addosso. Persino la settima Sonata di Prokof'ev è una contrapposizione di energie che partono in dramma, proseguono in elegia e finiscono in un ritmo affannoso che ha fatto pensare a una caccia all'uomo. Ah, pare che Debussy, che non era mai stato ad Anacapri dove c'è un altipiano ma non colline, per il titolo *Les collines d'Anacapri* sia rimasto fuorviato dall'etichetta di un vino anacaprese con cui aveva pasteggiato: che sia vero o no, qui ha tutta l'aria di una morale con un suo perché.

Mario Caroli

Flauti

Stefano Scodanibbio (1956-2012)

Ritorno a Cartagena (2001), 9'

Adriano Guarneri (1947)

Lo spirito del cielo (2009), 8'

Luciano Berio (1925-2003)

Sequenza I (1958), 6'

Armando Gentilucci (1939-1989)

In acque solitarie (una glossa a margine di Moby Dick) (1987), 10'

Franco Donatoni (1927-2000)

Nidi (due pezzi per ottavino) (1979), 7'

Fernando Mencherini (1949-1997)

Semen (1989), 11'

Diciamolo, i compositori del secondo Novecento hanno fatto di tutto per mandare il flauto in psicanalisi, cercando di farlo diventare una cosa diversa da quella che è – il flauto, questo strumento arcaico, boschereccio, pastorale, bucolico, meridiano, faunesco e soprattutto monodico: una nota alla volta – ma ognuno è artefice del proprio destino ed essendo il flauto duttile ed eclettico è anche colpa sua se ha istigato quei compositori, che fra parentesi lo hanno messo al centro dei loro interessi come pochi altri strumenti – diciamo che il flauto non deve fare troppe manfrine, insomma, perché è trattato da papa. Inoltre non sembra mostrare troppe crisi d'identità anche se gli fanno fare lo strumento polifonico. O meglio, a farlo sembrare uno strumento polifonico.

Così lo intendeva Berio in *Sequenza I* – guarda caso alla prima *Sequenza* Berio ha pensato subito al flauto – cioè un pezzo fra i pilastri del Novecento nel campo dell'“alea controllata”, che è poi la risposta moderata sia alle dittature iperrazionali del serialismo integrale, sia alla casualità provocatoria del comporre di John Cage. Qui l'alea controllata sta nella libertà lasciata all'esecutore di realizzare i ritmi entro una pulsazione data, cosa fraintesa da molti flautisti che hanno scambiato la libertà per fantasia virtuosistica (ma il virtuosismo di Berio è di intelligenza e gusto), per cui Berio l'ha poi riscritta limitando i margini all'esecutore, e ciao alea. La realtà è che il senso del pezzo sta proprio in una polifonia di segmenti, suoni, gesti, intensità, soluzioni tecniche che si coagulano e assumono significato durante l'ascolto: una polifonia psicologica, in cui sembra che il flauto faccia più di quel che fa effettivamente.

Anche in una struttura invece studiata e matematica, *Nidi* di Donatoni ha ambizioni polifoniche. Tutto converge a un nuovo ottimismo, Donatoni usciva da una crisi che gli aveva annerito tutto il decennio. È come un entusiasmo creato dalla ragione: nel primo pezzo le tre notine di base che si accrescono di sezione in sezione fino a coprire tutta l'ottava, nel secondo le dodici note ci sono già ma a sbizzarrirsi è la tecnica, soffi, frullati, tremoli, successioni di suoni multipli, mordenti al limite dell'impossibile. È il movimento, la natura, il corpo che esulta e crea una specie di contrappunto che prende possesso dello spazio intorno a sé.

Da qui a tentare una polifonia apparente, come se suonassero più flauti insieme, è un attimo, cosa che peraltro un po' è possibile fare con i suoni multifonici, tramite tecnica di tasti e di insufflo. Ecco, *Semen* di Mencherini usa i multifonici. Suoni che si sciogliono in un'atmosfera palustre. Sta all'interprete ritrovare una strada poetica, o più strade poetiche, fra salti, sinuosità, gorgoglii. Siamo però già a fine anni Ottanta, quando la tecnica è ormai orientata a ritrovare qualcosa di arcano e di sensuale nel flauto. È il periodo in cui Armando Gentilucci, compositore in quegli anni così atipico e oggi scopriamo così profeta, lavora all'opera *Moby Dick*, mai messa in scena. Dal materiale dell'opera nascono alcuni pezzi per strumento solo, come *In acque solitarie*, in cui il flauto è già drammaturgo, ma senza effetti speciali, anzi con una semplicità orientaleggiante, come se ogni idea si rigenerasse nella successiva, in un vagare continuo sulle onde alte.

Il contrario di quel che accade in *Ritorno a Cartagena* di Scodanibbio. Siamo nel tormentoso inizio di millennio, e il flauto basso qui è usato – rieccoci – come una percussione, sullo spartito sono segnate non le altezze da suonare ma i gesti da fare, bocca e mani sono indipendenti e si fondono su linee diverse, sembra di sentire uno stormo di tam tam nella foresta. Polifonia! O natura tribale del flauto? Come *Lo spirito del cielo*, la gioia per il puro suono strumentale che segna la produzione di Adriano Guarneri degli anni Dieci. Da *Sequenza I* in poi, ne è passata dell'aria.

Mini Concert

Alberto Anhaus

Percussioni

Luca Guidarini (1995)

Riflessi. Pistoletto (2020), 11'

per 4 lastre, 2 molle e live electronics

I. Divisioni e Moltiplicazioni dello Specchio

II. Silhouette

III. Presente

John Cage (1912-1992)

n. 31, durata variabile

per performer

da **Song Books Vol. I** (1970)

Zeynep Toraman (1992)

Mountains move like clouds (2019), 10'

per percussioni ed elettronica

Alvin Lucier (1931-2021)

Opera with Objects (1997), durata variabile

per performer con oggetti risonanti

Dunque. Ai tempi dei minimalisti negli anni Sessanta le percussioni erano ancora strumenti ritmici. Il primo pezzo concertistico per percussioni sole è *Ionisation* di Varèse del 1931, che folgorerà anche Frank Zappa, mentre Boulez usava percussioni per interagire con la voce, ma insieme ad altri strumenti, e siamo a metà anni Cinquanta. Per cui dev'essere successo qualcosa intorno agli anni Settanta. È possibile che si sia aspettato così tanto per trasformare il gesto di percuotere, cioè uno dei più antichi della storia musicale umana insieme a quello di zufolare in una canna bucata, nella ricerca del confine col rumore? È possibile sì, e l'imputato è uno solo: John Cage. Cage è uno che faceva pezzi per cactus amplificati e fagioli secchi messicani, tanto per intenderci. È lui che ha scoperto l'imprevedibile e anarchico mondo degli oggetti sonori, e anche se qui ascoltiamo un pezzo non per percussioni ma per voce, è sempre quel mondo lì, il mondo dell'irrazionalità inevitabile e della nevrosi compulsiva.

Non si può spiegare in poche righe cosa sono i due *Song Books* di Cage, lo stesso Cage li aveva definiti qualcosa che assomiglia più che altro a un bordello. Sono novanta pezzi vocali costruiti sulla base del caso, e "caso" significa i-Ching. Con la casualità dell'i-Ching Cage ha scelto per ogni pezzo il cosa (un pezzo cantato, con o senza elettronica o un pezzo teatrale, con o senza elettronica) e il come (un metodo già usato, un metodo variato, un metodo nuovo). Non è il caso nemmeno di spiegare cosa vuol dire il sottotitolo "connettere Satie con Thoreau" (Thoreau, il filosofo della vita nei boschi), tanto alcuni pezzi li connettono e altri no, e il numero 31 non lo fa. Il numero 31 è un pezzo in cui il performer, dopo essersi fatto una lista di 32 verbi e 32 sostantivi, prende la pagina del pezzo di Cage, si trova davanti dei numeri di diverse dimensioni con un segno più o un segno meno davanti, ed interpreta il relativo vocabolo della propria lista, affidando ai più e ai meno funzioni arbitrarie (enfattizza, aggiungi, toglie, metti...), mentre numeri posti sotto una linea (ce n'è uno solo: +6) significano "sovrapporre al precedente". Perciò l'i-Ching ha detto: pezzo teatrale senza elettronica che usa un metodo già usato (nel pezzo n. 6). Poi ci sono le sperimentazioni dell'ultimo quarto di secolo. *Opera with Objects* di Lucier, nato come pezzo didattico, esplora le proprietà risonanti degli oggetti facendo picchiare due matite fra loro finché la punta di una tocca un oggetto sul tavolo, si amplifica il suono della matita che poi lo altera muovendosi sulla superficie dell'oggetto. *Mountains move like clouds* di Toraman mischia percussioni e suoni registrati come canti di uccelletti o rumori di ampiezza costante (i rumori bianchi, come quello dell'aspirapolvere), in modo da ritrasmettere microrumori nel corpo delle percussioni, autoalimentandoli e rigenerandoli senza mai esaurirli. *Riflessi. Pistoletto* di Guidarini usa sospensioni di auto, live electronics e un sistema di feedback su lastre di metallo per mettere in materia tre concetti tratti dagli scritti di Michelangelo Pistoletto: "divisione e moltiplicazione" (il feedback rirfrange sulle lastre i suoni delle sospensioni), "silhouette" (il tema del terzo movimento della terza Sinfonia di Brahms ritradotto nei suoi rapporti di tempo sul Ring modulator) e "presente" (rumori su un tavolo di bar stilizzato). Ne risultano rumori sinestetici, rumori che stimolano il senso del sapore. Benissimo: la carriera dell'americano Lucier ha svoltato a Roma nel 1961 quando ha scoperto Cage. Ma il roditore Guidarini, pur nipotino di postspettralisti e saturazionisti francesi, traduce concetti in suoni. E la turca Toraman, pur allieva di Philippe Leroux (spettralista di seconda generazione, quella dell'estetica della sensazione), mischia materiali naturali e artificiali. Difficile sostenere che sulla scena dei loro delitti non ci siano anche le impronte di John Cage, quello dei cactus amplificati.

Mini Concert

Margherita Berlanda

Fisarmonica

Younghi Pagh-Paan (1945)

NE MA-UM (1996), 13'

per fisarmonica e percussioni

Roberto Vetrano (1982)

Acustica III (2022), 10'

per fisarmonica e ghost sounds

In coreano *NE MA-UM* significa «Il mio cuore» ed è il titolo di una poesia del 1950 di Hans Carl Artmann, poeta dell'avanguardia austriaca a mezzo fra giochi fonetici, capricci verbali e affliti di trascendenza. Che la sudcoreana Younghi Pagh-Paan, di fronte a una poesia in cui l'espressione «Il mio cuore» torna come anafora a inizio di ogni verso, abbia deciso di ricavarci un pezzo per fisarmonica si spiega solo con la volontà di fare di questo strumento tradizionalmente popolareggiante e danzante, ma anche nostalgico e sentimentale, qualcosa di diverso da quello che è. Cosa peraltro già sperimentata con successo, e non da gente qualsiasi: Hosokawa, Gubaidulina, Globokar, Kagel, Donatoni. Per non dire Berio: la *Sequenza XIII* è per fisarmonica.

Si è arrivati così a emancipare la fisarmonica da se stessa, o almeno dalla sua storia, dandoci dentro con registri e anche fino a farne uscire timbri da elettronica. Magari in contrasto con la sua sonorità più caratteristica. Insomma la fisarmonica si è rivelata uno scrigno per i compositori contemporanei, tanto più che la sua natura aerofona strizza l'occhio a concetti di respiro, vitalità, palpito: «Mein Herz ist die Abendstille Geste einer atmenden Hand», il mio cuore è il tranquillo gesto serale di una mano che respira, dice la poesia di Artmann, che è come mettere la mela nel piatto a Younghi Pagh-Paan e a chiunque scriva per fisarmonica. Qui in *NE MA-UM* il suono della fisarmonica è liquefatto a furia di tremoli a mantice, trilli e tecnica di tasti, diventa uno scorrere incessante, appunto un palpito continuo, e la fisarmonica entra nelle regioni dello spirito.

Ma nella musica contemporanea è così: o si entra nelle regioni dello spirito o si esce da quelle della percezione. Diciamo della percezione convenzionale, ecco. *Acustica III*, che il compositore salentino Roberto Vetrano ha dedicato a Margherita Berlanda (e che Margherita Berlanda ha eseguito in prima assoluta a Milano il 18 maggio scorso), si muove proprio al limite fra suoni acustici e non acustici, nel limbo delle ambiguità psicoacustiche prodotte dalle risultanze armonico-ambientali di suoni che non sembrano prodotti dallo strumento (i "ghost-sounds"). È un esperimento che Vetrano porta avanti da qualche anno nel ciclo *Acustica*, per vari organici, e che si muove intorno alla grafica di Gastone Novelli, uno dei massimi avanguardisti italiani della pittura fra anni Cinquanta e Sessanta. A guidare Vetrano sono proprio i simboli, i segni, le geometrie ancestrali in cui Novelli, uomo di vastissima cultura, aveva individuato una strada per superare l'informale riagganciandolo al mondo dell'inconscio. E se la natura si muovesse in effetti così? La sabbia che posta su una lamina vibrante scivola agli estremi, in cui l'ampiezza d'onda è azzerata, si dispone in figure arcane. Sono le immagini dei suoni? La fisarmonica metafisica. Dalle balere alle supreme sfere. Chi l'avrebbe mai immaginato, cent'anni fa?

Ensemble Flashback

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

Philippe Spiesser, percussioni

Alexander Vert, compositore ed elettronica

José Miguel Fernández, compositore e computer music designer

José Miguel Fernández (1973)

Fond diffus (2012), 17'

per elettronica

*Prima esecuzione italiana in esafonia

Alexander Vert (1976)

Birds, Winds & Dreams (2020), 12'

per elettronica

*Prima esecuzione italiana

José Miguel Fernández / Alexander Vert

Crossing Points (2017), 25'

per percussioni, elettronica e video

Video: Thomas Köppel

*Prima esecuzione italiana

Curtis Roads (1951)

Always (2011-2013), 7'

per audio visual media

Olivier Messiaen ebbe a dire un bel dì che la musica elettroacustica è stata la vera conquista del secolo, si parla ovviamente del secolo scorso, e Messiaen era un musicista al di sopra di ogni sospetto, Messiaen è stato uno di quelli che hanno spalancato le strade alla modernità, e sarebbe curioso conoscere cosa penserebbe Messiaen della musica elettronica, elettroacustica, acusmatica che si fa oggi, quando per granulare un suono si possono scaricare app sul pc e via. Messiaen è morto nel 1992, due anni dopo l'avvio dei primi corsi di composizione elettronica all'Ircam di Parigi, e diciotto dopo che in California Curtis Roads aveva impiegato una settimana per granulare un minuto di suoni con un banco di oscillatori. Sono passati trent'anni e l'Ircam è diventata la fornace dei software più avanzati per il controllo elettronico del suono, mentre Curtis Roads continua a granulare suoni in modo sempre più complesso, ma ha cominciato anche a riflettere sul proprio passato. *Always* è un pezzo di più di dieci anni fa, un'eternità in termini di ricerca elettroacustica, ed è già un buon esempio di ipergranularizzazione in stile Roads-nuovo millennio.

Cosa? Non abbiamo detto che significa granulare un suono? Eccoci: significa scomporlo in entità infinitesimali (da uno a cento millisecondi) agendo elettronicamente sui loro singoli parametri sonori, per poi riassembolarle in una nuova creazione. Sembra una cosa artificiosa, in realtà rifà in laboratorio, estremizzandolo, un fenomeno naturale: si pensi al fracasso di un pollaio, che è la somma di singoli pigolii. In *Always* Roads ha preso quattro suoi vecchi pezzi (*Impulse*, 1999; *Volt air III*, 2003; *Now*, 2003; *Never*, 2010), che a loro volta rappresentavano quattro stadi di granulazione, e li ha rigranulati. Il risultato è una sonorità polverosa, irregolare, aritmica, ma più importante è che Roads sia tornato su se stesso, come se fosse arrivato il momento di fermarsi di fronte al rischio dell'effimero sonoro.

La questione centrale per la musica elettroacustica del XXI secolo è infatti proprio quella di non perdere di vista la sua vocazione allo sviluppo di un linguaggio, visto che ha come asse portante l'intervento interno sul timbro (ecco perché Messiaen si entusiasmava), magari a vantaggio di *live electronics* che mettono insieme suoni, gesti, paralleli visivi, spazializzazioni finalizzate alla singola esperienza concertistica.

Con i pezzi di Fernández e Vert siamo invece entro un'area creativa predefinita dall'elaborazione in studio che insieme rende problematica e rivitalizza l'esecuzione nel tempo reale. Non è il caso, né sarebbe di aiuto all'ascolto, diffondersi qui sugli aspetti tecnici della programmazione su una *workstation* audio-digitale per *Fond diffus* o a quelli di sintesi su una libreria audio per *Birds, Winds & Dreams*. Si può osservare però più utilmente che si tratta in teoria di pezzi acusmatici (non appaiono vincoli evidenti con la fonte del suono), anche se non di rado il sound designer appare sul palcoscenico, e comunque struttura e suoni non si modificano né si sviluppano ma vengono solo puntualizzati in *real time*.

In *Fond diffus* questo aspetto è più evidente, e di fatto si tratta di un'orchestrazione di elettronica su una scrittura dettagliatissima che corregge anche i riverberi, ma sostanzialmente elaborata in studio. Con *Birds* eccetera siamo invece in una zona più vicina all'audiovisuale: una dose di *live* per la sincronizzazione fra suoni e gestualità, e l'ambizione di restituire un linguaggio legato alla leggerezza (alla prima assoluta a Perpignan, in Occitania, gli spettatori erano al centro di una specie di voliera). Audiovisivo e transmediale ma puramente elettroacustico è invece *Crossing Points*: anche questo usa tecnologia (Ircam e Haute École de Musique di Ginevra) per il controllo audiogestuale *live* del suono di alcuni tom tom, ma il contributo video e gli intenti ipnotici riportano brutalmente tutto, più che a una ricerca di linguaggio, alla possibilità di farsi un bel viaggio qui e ora.

Joonas Ahonen

Pianoforte

Niccolò Castiglioni (1932-1996)

He (1990), 7'

Anton Webern (1883-1945)

Variationen für Klavier, op. 27 (1935-1936), 7'

- Sehr mäßig
- Sehr schnell
- Ruhig fließend

Bernhard Gander (1969)

Peter Parker (2004), 11'

Intervallo

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

33 variazioni in do maggiore su un valzer di Diabelli, op. 120 (1819-1823), 60'

Tema: Vivace – 1. Alla Marcia maestoso – 2. Poco Allegro – 3. L'istesso tempo – 4. Un poco più vivace – 5. Allegro vivace – 6. Allegro ma non troppo e serioso – 7. Un poco più allegro – 8. Poco vivace – 9. Allegro pesante e risoluto – 10. Presto – 11. Allegretto – 12. Un poco più moto – 13. Vivace – 14. Grave e maestoso – 15. Presto Scherzando – 16. Allegro – 17. Allegro – 18. Poco moderato – 19. Presto – 20. Andante – 21. Allegro con brio - Meno allegro - Tempo primo – 22. Allegro molto, alla "Notte e giorno faticar" di Mozart – 23. Allegro assai – 24. Fughetta – 25. Allegro – 26. (Piacevole) – 27. Vivace – 28. Allegro – 29. Adagio ma non troppo – 30. Andante, sempre cantabile – 31. Largo, molto espressivo – 32. Fuga: Allegro – 33. Tempo di Minuetto

Invece di cominciare dalle *Variazioni Diabelli* di Beethoven o dalle *Variazioni* op. 27 di Webern, partiamo invece da *Peter Parker* di Bernhard Gander, non per stravaganza né per timore che Gander fra Beethoven e Webern rischi l'effetto vaso di coccio, ma perché sintetizza bene le chiavi di questo programma.

Qui Gander fa una cosa contemporanea e una antica. *Peter Parker* è il protagonista di *Spiderman*, è Spiderman quando non è Spiderman, e Gander ne ha seguito la psicologia e i gesti – e per gesti intendiamo proprio la puntura del ragno o Spiderman che vola dalla finestra e sgancia la ragnatela – rispecchiandoli sullo spartito, dunque ha scelto la oggi battutissima strada di assumere un modello comportamentale esterno per la formazione di un processo musicale. A detta dello stesso Gander, l'interprete e l'ascoltatore non sono tenuti necessariamente a riconoscere le corrispondenze fra musica e gesti. Ora, Gander è allievo sì di Curtis Roads e di Beat Furrer, ma è anche austriaco, perciò non può non sentire dentro e sopra di sé il peso storico della secolare cultura musicale viennese. E infatti ha ammesso che *Peter Parker* si può ascoltare come una sonata di Beethoven, cioè per quel che vi succede dal punto di vista meramente sonoro, e che lo ha composto come se fosse un tema con variazioni, cioè secondo principi squisitamente formali, peraltro sfruttando il consueto apparato tecnico del virtuosismo ottocentesco. Dunque due realtà in una, come Parker e Spiderman: ma, notiamo di striscio, Spiderman possiede attitudini, ma è Parker ad avere un passato.

Il legame con le variazioni di Beethoven e Webern si gioca allora sul piano della sintesi storica, della spendibilità del passato nella contemporaneità. In questo senso le *Variazioni Diabelli* sono una soluzione colossale, superiore alle *Variazioni Goldberg* di Bach che ne sono il modello implicito. La stessa aneddotica sulla loro nascita assume un valore simbolico: l'editore Anton Diabelli che, per pubblicare un album, chiede a eminenti compositori dell'impero asburgico di scrivere ciascuno una variazione su un tema di valzer da lui stesso composto, compiva un'operazione di attualità musicale; Beethoven, che di variazioni ce ne ha fatte sopra trentatré (pubblicate a parte), puntava a inserire la creazione musicale nella Storia. Entro uno schema ferreo basato sulla sezione aurea, ha costruito un percorso a ritroso per esplorare situazioni stilistiche del passato, su su fino al barocco, alla fuga, a un minuetto che fa del Settecento un mondo surreale, passando attraverso il sublime, il volgare, l'ironia. Inutile inseguire il tema: il senso delle *Diabelli* va oltre il tema, si proietta verso le ragioni storiche di una civiltà.

Forse, alle soglie di un conflitto mondiale, anche Webern provava sensazioni del genere. Era certo che la dodecafonia avesse spalancato un futuro senza interrompere il passato. Con l'op. 27 era come se dicesse: vediamo se la serie (che è quasi un tema, ma meno duttile) funziona anche con le forme del classicismo viennese. Vediamo se ha un valore sovrastorico. Nel primo movimento si può scorgere un allegro di sonata classico (due temi, sviluppo, riesposizione), nel secondo uno Scherzo e nel terzo il tema con variazioni. Lo stesso Webern sosteneva, è il suo unico pezzo per pianoforte solo, di essersi ispirato a Bach, e che la struttura (rigidissima e geometrica) conta meno della musicalità: in quello che sembra uno scoppiettante puntillismo, ci sentiva grondate di suoni.

E Castiglioni? *He* si può vedere come un puntillismo trasfigurato grondante di suoni, ma con effetti molto contemporanei, di percezione: una figura o un accordo reiterati in modo ossessivo producono un'immobilizzazione del tempo. Nel suo mondo favolistico, mistico, privo di senso della Storia, a captare una conseguenza storica del mondo weberniano è stato un milanese (che però aveva studiato a Vienna, e faceva le vacanze in Alto Adige).



Credit: Giovanni Hänninen

Teatro Farnese

Teatro Farnese

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

Ensemble Prometeo

Omaggio a Iannis Xenakis

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

Simone Beneventi, percussioni

Carlota Cáceres, percussioni

Lorenzo Colombo, percussioni

Gabriele Genta, percussioni

Matteo Savio, percussioni

Marta Soggetti, percussioni

Marco Angius, direttore

Mario Bertoncini (1932-2019)

TUNE (1965), ad libitum

versione per sei serie di piatti sospesi

**Prima esecuzione assoluta

Iannis Xenakis (1922-2001)

Pléiades (1978), 44'

per sei percussionisti

Se ci fosse una campagna elettorale fra compositori del dopoguerra Iannis Xenakis non parteciperebbe, e se partecipasse non farebbe alleanze, e se facesse alleanze le farebbe con pochissimi, e con quei pochissimi si chiederebbe chi glielo ha fatto fare, visto che per lui la politica è una lotta di bestie, tutti gli esseri umani sono bestie, violente ed egoiste, anzi tutta la natura è violenta ed egoista, perché deve assicurarsi la sopravvivenza e per farlo continua a rinnovarsi, ripetersi, riprodursi, dunque l'unico programma possibile è quello di una musica oltre la musica, che rispecchi questa condizione senza illudersi coi sentimenti, il che comporta niente slogan, volantini, demagogia, solo lavoro a testa bassa per cercare di trasformare l'essere umano, di aprirsi alla realtà in una logica diversa ove confluiscano causalità, giustizia, necessità. Si vince, così? No, finché ci sono i Boulez e i Cage che volano nei sondaggi.

Ma oggi i Boulez e i Cage non hanno più la maggioranza. Le direzioni della musica contemporanea si sono spezzate e la linea-Xenakis si è insinuata nei consensi: una musica fatta su masse di energia sonora, sulla granulosità del timbro, sulla discontinuità spazio-temporale, sulla relatività delle percezioni, sui comportamenti della natura. A cento anni dalla nascita, resta la più potente, la più enigmatica, la più granitica del secondo Novecento.

E potente è *Pléiades*, una creazione di puro ritmo, un ritmo ossessivo, periodico, che materializza l'immagine di ripetizione disperata della vita. Accade che questo ritmo forte, definito, propulsivo, passando da un esecutore all'altro o da una sezione all'altra cominci a subire variazioni, che prima vivacizzano il metro fondamentale, poi diventano sempre più complesse, o casuali in quanto distribuite secondo un criterio stocastico, destrutturano quel ritmo, rulli e glissandi lo annullano, lo dissolvono in una nebulosa. Ora è un altro suono, una massa complessa, un garbuglio, e da questo gliommero l'ascoltatore può accedere a una nuova conoscenza. Dov'è finito quel ritmo, quella percussione? Come dire: dov'è il frinire di una cicala in un chiosco di cicale? Le Pleiadi sono stelle ma a occhio nudo sembrano un alone. Per ottenere questi risultati Xenakis prescrive idiofoni ordinari ma anche altri da lui inventati, i sixxen (*six*, sei, più le prime tre lettere del cognome), piastre metalliche intonate su diciannove altezze disposte in modo disuguale e diverso per ciascun esecutore, producendo intonazioni discrepanti. I sixxen dominano la sezione detta "Métaux". In "Claviers" suonano xilofono, vibrafono, marimba e xilomarimba, in "Peaux" bongo, tom, timpano, conga e due grancasse, in "Mélanges" tutti e tre i gruppi. L'ordine delle sezioni è arbitrario.

Anche le tre pagine di *TUNE* di Mario Bertoncini possono essere eseguite in ordine arbitrario dagli esecutori, ma solo se l'esito ubbidisce ad alcune precauzioni: fatti sonori simultanei non devono annullarsi all'ascolto, né devono accostarsi eventi analoghi o essere ripetute sezioni o soluzioni sonore. Nel caso, si provvede. Tecnica variegata: colpi, glissandi, pizzicati, armonici, crini d'arco, soffi sul piatto; anche i pochi interventi vocali – sillabazioni, o esclamazioni – devono essere omogenei al suono delle percussioni, quasi canto psicologico. Si tratta perciò di un informale basato su un'alea controllata, con timbri che interagiscono nello spazio (siamo nel cuore degli anni Sessanta). Non è l'informale dell'artista creativo contro la società del progetto, al contrario: in un suo appunto Bertoncini ha lasciato scritto che *TUNE*, suonato da almeno sei percussionisti come in questa serata, potrebbe avere persino una buona resa televisiva. Ma detto così è troppo algido. Meglio: con la musica di Bertoncini, rarissimo caso di musicista-letterato, si entra nella gioia dell'artigianato sonoro, nelle licenze dell'immaginazione, nelle alchimie di corpo e suono, nei colori irrecuperabili della notte.

30/09

Sala dei Concerti della Casa della Musica, ore 20.30

Daniele Roccato

Scodanibbio RMX

Contrabbasso e live electronics

RMX è l'abbreviazione di remix, una tecnica di manipolazione sonora che prevede la destrutturazione di un brano esistente e l'utilizzo dei materiali grezzi così ottenuti per la costruzione di una nuova composizione. In questo caso tutti i materiali di partenza, che si tratti di lunghi estratti come di brevi frammenti, vengono eseguiti dal vivo, e decostruzione e riassettaggio sono realizzati in tempo reale dalla programmazione del live electronics. Come in ogni remix, dall'inizio alla fine del processo ogni materiale utilizzato proviene dalla fonte, l'opera per contrabbasso di Stefano Scodanibbio, mentre la struttura e la forma sono affidate alla volontà e ai capricci delle muse. Personalmente ho sempre percepito in molti lavori di Scodanibbio una sorta di polifonia differita, nella quale ad essere sovrapposti non sono i singoli soggetti ma le impronte che questi lasciano dopo il loro scomparire. L'elettronica permette a questi elementi di permanere e di sovrapporsi realmente alle loro controparti. È un continuo riascoltare, soffermarsi, riflettere. Un dilatare, distillare, congelare. Si tratta, ogni tanto, di rompere il giocattolo per vedere di cosa è fatto, per poi ricomporlo senza cercare di nascondere crepe e frantumi.

Daniele Roccato

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

 FONDAZIONE
CARIPARMA

Arditti Quartet

Irvine Arditti, *violino*

Ashot Sarkissjan, *violino*

Ralf Ehlers, *viola*

Lucas Fels, *violoncello*

Bruno Maderna (1920-1973)

Quartetto per archi in due tempi (1955), 15'

Salvatore Sciarrino (1947)

Quartetto n. 7 (1999), 8'

Luciano Berio (1925-2003)

Sincronie (1963-1964), 15'

Stefano Scodanibbio (1956-2012)

Visas (1985-1987), 20'

I episodio - Al Quartetto Arditti

II episodio - Alla compagna di viaggio

III episodio - Vittorio Reta in memoriam

Franco Donatoni (1927-2000)

La souris sans sourire (1988), 17'

Questo programma è una sintesi per tappe scelte della storia del quartetto per archi in Italia nel secondo Novecento, ma lo si potrebbe anche vedere come un programma che osserva ciò che per cinque compositori italiani il quartetto d'archi non è: non è contenuto (Maderna), non è gerarchia (Berio), non è storia (Donatoni), non è certezza (Scodanibbio) e non è virtuosismo (Sciarrino). Il problema per il quartetto d'archi del secondo dopoguerra è stato proprio quello di ritrovarsi incapace di rispondere ai modi della nuova musica. Come poteva un organico impiantato sul colloquio dotto, intimo e pacato, diventare contenitore per scomposizioni del suono, alea, spazializzazioni? Eppure non solo il quartetto è sopravvissuto, ma da un quarto di secolo vive un rialzo di quotazioni grazie soprattutto agli italiani, che pure avevano cominciato a riscrivere quartetti andando dietro agli stranieri.

Il *Quartetto in due tempi* di Maderna, 1955, seguiva infatti a ruota quelli di Cage e Boulez ed è impregnato di dodecafonia weberniana, l'avanguardia di allora. Rigore assoluto. Il secondo movimento è strutturato a specchio del primo (ma è impossibile accorgersene, anche sulla partitura). Non è facile da ascoltare, anche se Maderna offre punti d'appoggio, qualche nota ripetuta, un quid vagamente afferrabile, ma non c'è materia di conversazione fra gli strumenti. C'è però il gusto maderniano per la sonorità: pizzicati, colpi d'arco, tremoli, armonici, percussioni, luminosità, dolcezze, violenze, cupezze. Il contenuto non esiste, è sostituito dal modo di pronunciarlo.

A quel punto la miccia è accesa. Berio scrive subito un quartetto in risposta a Maderna, poi nel 1964 se ne esce con *Sincronie*, che ha tutto di modernista eppure non contraddice lo spirito antico del quartetto. Lo scopo è pura avanguardia: addensare al massimo il materiale, usando gli strumenti con ritmi e timbri omogenei, come se dicessero la stessa cosa in modi diversi. Ma dicono cose: Berio non respinge i contenuti, li mette al vaglio della modernità.

Poi qualcosa è cambiato. Sarà stato il contributo di formazioni quartettistiche di alta qualità come Arditti, decise a lavorare a fianco dei compositori, sarà stato il generale sentimento di riflusso, ma dagli anni Ottanta il quartetto d'archi ha cominciato a riscoprirsi imprescindibile. Per Scodanibbio in *Visas*, ispirato all'opera di un poeta sensibilissimo e sfortunato, Vittorio Reta, quartetto significa rendere udibile ciò che sfugge, che scorre. Prima della forma conta la fame di essere, il sentimento della natura qui e ora. Tre movimenti, tre punti di vista: un discorso privato che sa di antico; un ripetersi frastagliato e incostante; una meditazione inquieta alla ricerca di liberarsi in spazi aperti.

A fine millennio, anche il settimo Quartetto di Sciarrino – nato come pezzo d'obbligo per i partecipanti del Concorso Borciani – torna sui soliti suoni “alla Sciarrino”, soffiati, flautati, spazzolati, al confine col silenzio, squittenti, fruscianti, quantunque qui la volontà sia quella di esplorare la vocalità attraverso gli archi. Questo è il suo primo suggerimento di ascolto. Secondo suggerimento: ascoltarlo come fosse un adagio beethoveniano.

Sciarrino non rifiuta la storia, Berio non rifiuta la storia. Donatoni invece rifiuta la storia. Per lui il passato non ha significato, il meccanismo musicale è come un prodotto d'artigianato autosufficiente. Non usa temi, ma “figure”, coaguli sonori, con qualche affinità al gesto e all'articolazione del ritmo, e infatti pensa prima per gesti, poi compone. Così è nato il suo ultimo quartetto, *La souris sans sourire*, ove pannelli distinti e contrastati basati su figure, situazioni mimiche, umoristiche, producono un ritmo da cartoon: Donatoni ha ammesso di averlo scritto pensando allo Stregatto di Alice, e se persino Donatoni pensa allo Stregatto e fa un quartetto è segno che il quartetto è veramente qualcosa di contagioso (basta vedere quante parole con la “q” sono venute fuori in questo testo).

Ensemble Prometeo

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

Giulio Francesconi, flauto

Michele Marelli, clarinetto

Grazia Raimondi, violino

Giulia Panchieri, viola

Michele Marco Rossi, violoncello

Anna D'Errico, pianoforte

Simone Beneventi, percussioni

Marco Angius, direttore

Giulia Lorusso (1990)

Rumeurs au cœur d'impasses (2016), 9'

per flauto, clarinetto basso, violino, violoncello e pianoforte

Alessandro Solbiati (1956)

Novus (2016), 12'

per flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte

I. Sospeso, nebbioso

II. Febbrile

Maël Bailly (1988)

Trois éveils (2022), 10'

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

**Prima esecuzione assoluta

Commissione di Fondazione Prometeo – "Traiettorie Music Prize"

Gérard Grisey (1946-1998)

Vortex Temporum I, II, III (1994-1996), 41'

per pianoforte e cinque strumenti

I. à Gérard Zinsstag

II. à Salvatore Sciarrino

III. à Helmut Lachenmann

Uno come Gérard Grisey non poteva che venire fuori dal bigoncio dove stanno pigiati anche Proust, Bergson, Monet, Debussy, con sopra stampata la bandierina blu bianca e rossa, e la forte convinzione che le cose non sono le cose ma il processo in cui avvengono, così come i suoni non sono il mezzo per comporre ma l'oggetto della composizione. Nonostante il nome impegnativo, gli spettrali di cui Grisey fu cofondatore nel 1973 erano solo un gruppo di amici in linea con quella cultura francese centrata sul suono che da Debussy arriva a Schaeffer passando per Varèse e Xenakis, ma convinti che fare avanguardia dell'avanguardia si riducesse ormai a minestra riscaldata.

Cominciano così a rifiutare l'elettronica ma ne simulano le acquisizioni sulla scomposizione sonora, proiettando sugli strumenti acustici a livello macroscopico quello che accade nel suono a livello microscopico. Per esempio – ma non solo – proiettando gli armonici, o parziali di cui è composto quel suono (*Partiels*, 1975, è l'opera-manifesto di Grisey) come vedendolo al microscopio. Si consuma così il trionfo del processo, poiché il dispiegamento del materiale sonoro usato diventa automaticamente la forma del pezzo, senza alcun discorso ulteriore, senza calcolo, organizzazione, combinazione come nel serialismo (orrore, Grisey aveva orrore del serialismo), ma solo con evoluzione, crescita indivisibile, flusso naturale. Non la scienza del movimento, ma il movimento in quanto tale. Il divenire, la metamorfosi. C'è del mistico, nell'aria: l'essere umano ricollocato nel flusso cosmico dei fenomeni fisici ininterrotti ne viene a fare parte, prova sensazioni in scala secondo quel flusso, così come – è una sua celebre formula – le balene percepiscono il tempo in modo diverso rispetto agli uccelli.

Tutto molto complesso in apparenza, ma se siete arrivati a leggere fin qui il più è fatto.

Vortex Temporum però non è solo il movimento, ma anche cosa c'è in quel movimento. Come i vortici sono elicoidali in verticale e spiralforni dall'alto, centripeti e centrifughi, così la musica ne riproduce il pulsare periodico come fosse la palpazione primordiale dell'universo (prima di Grisey, forse solo Beethoven nella *Nona*). Lo stesso vortice vissuto in tre dimensioni diverse, prima esponendolo secondo il tempo percepito dall'organismo umano, poi dilatandolo e infine contraendolo. La formula di base è tratta da *Daphnis et Chloé* di Ravel. Certo, Grisey deve sottoporla comunque a una logica numerica spietatissima, ma è una logica non matematica, è una logica basata sulla dinamica dei fluidi. Una logica che diventa estetica. Non si può ascoltare *Vortex Temporum*. Bisogna immedesimarsi nei suoni di *Vortex Temporum*.

L'ultimo Grisey ambiva a studiare anche i modi ancestrali del linguaggio. È un guardare indietro che è ormai una tendenza in atto della musica degli ultimi anni. In Italia, dove fuori della linea Scelsi-Sciarrino non vige il gusto per il suono puro, questo guardare indietro può avvenire attraverso il sentimento o attraverso i comportamenti ambientali.

Nel primo caso ecco *Novus* di Solbiati, che guarda con ironia e tenerezza al mondo della forma classica (adagio più allegro di sonata), prendendo qualche formula cara all'amico Aldo Clementi e declinando il tutto nell'organico classico del Novecento cameristico, quello del *Pierrot Lunaire* di Schönberg. Nello stesso anno Giulia Lorusso, di una generazione più giovane (allieva di Solbiati, ma trapiantata a Parigi), in *Rumeurs au cœur d'impasses* riprende l'ambiente sonoro di uno dei tanti vicoli ciechi (impasse) parigini, quello dell'Allée des justes che affianca il muro esterno del Museo dell'Olocausto ove sono riportati i nomi dei tanti che salvarono ebrei dalla persecuzione nazista: quei nomi sono il materiale sonoro del pezzo, si sentono i sibili lenti della fontana dell'impasse; appena fuori c'è la città, con il suo frastuono e i suoi tempi compressi.

L'arsenale Ensemble

Ilario Morciano, *sassofono*

Igor Zobin, *fisarmonica*

Carlo Siega, *chitarra elettrica*

Roberto Durante, *pianoforte*

Livia Rado, *soprano*

Filippo Perocco, *direttore*

Stefano Pierini (1971)

Rizoma I (2016), 8'

per soprano, sassofono, fisarmonica, chitarra elettrica, pianoforte ed elettronica

Sofia Gubaidulina (1931)

De profundis (1978), 12'

per fisarmonica

Giuliano Bracci (1980)

Assetata ancora (2015), 5'

per soprano, sassofono, fisarmonica, chitarra elettrica e pianoforte

Juan Arroyo (1981)

Susurro (2013), 7'

per soprano ed elettronica

Filippo Perocco (1972)

Velo (2014), 7'

per soprano, sassofono, chitarra elettrica, fisarmonica, pianoforte e risonatore

Marco Quagliarini (1973)

Pater Noster (2018), 12'

per soprano e fisarmonica

Silvia Borzelli (1978)

di questo (2015), 7'

per soprano, sassofono, fisarmonica, chitarra elettrica, pianoforte
I. andante

Per i Baby Boomers il sax è pop New Romantic, e messo insieme a fisarmonica e pianoforte diventa subito smooth jazz, e pensare che ha origini diverse: un misto di clarinetto basso e oficleide che aveva entusiasmato Berlioz. Aggiungiamoci il sangue popular della fisarmonica e la matrice che sappiamo della chitarra elettrica, uniamo a pianoforte e voce, e il risultato è invece ideale per istigare gli istinti contrastati della musica còlta contemporanea (“còlta” è aggettivo tremendo, ma serve per intendersi), che da tempo sta elaborando il distacco dal cordone dell’artificio analitico a favore di simbolismi stilistici, immedesimazioni letterarie, atteggiamenti gestuali, chiasmi percettivi, suoni ancestrali.

Qui abbiamo cinque esempi italianissimi e recentissimi in questa direzione, ma il mood è ampio e coinvolge compositori di tutto il mondo. Vedi per esempio *Susurro* del peruviano Juan Arroyo, che indaga l’afasia della tristezza tramite un celebre sonetto di Camões, *Com que voz chorarei meu triste fado*, sfruttando il sussurro come gesto: cioè vocalità intrisa di respiri, consonanti e silenzi enunciati a mo’ di rito. In parallelo, *di questo* della romana Silvia Borzelli è il primo di tre segmenti su parole (“di questo”, “sento”, “e poi, cadere”, “non risorgere”, “ipervedere”) estratte da *Quanto mistero di luce è uscito in lanugini* di Zanzotto: una coscienza nostalgica e affettiva della realtà, espressa in scansioni rotonde, parole esatte, emesse come motti.

Oppure, per restare sulla simbiosi con il testo poetico, *Assetata ancora* di Giuliano Bracci lavora di immedesimazione fisica con i versi di due poesie della siciliana Jolanda Insana, ne indaga la sonorità corporale, forgia uno spazio sonoro per accoglierne il linguaggio rovente.

Stefano Pierini unisce quintetto acustico a elettronica in *Rizoma I*, primo pezzo di un ciclo sui quattro elementi del pensiero presocratico, ognuno legato a un testo diverso e interpretato nella sua assenza, e si sa come la distanza renda le cose ancora più presenti. Come in Arroyo, cioè quei chiasmi percettivi che dicevamo prima. Pierini la chiama “Cosmogonia negativa”. Il testo è *Le point noir* di Gérard de Nerval: il punto nero che appare sulla retina quando si fissa direttamente il sole.

I pezzi di Pierini, Bracci e Borzelli sono commissioni di L’arsenale (quello di Bracci per il decennale), di cui sfruttano l’organico in chiave incandescente, carnale, in tensione con la parola e il suo suono. A conferma dell’eclittismo di questo ensemble timbrico, in *Velo* di Filippo Perocco la dimensione è invece onirica. Nato come parallelo alla proiezione di uno dei testi sacri del cinema muto, *Nosferatu* di Friedrich Wilhelm Murnau, anziché limitarsi a commentare o descrivere le immagini lavora sulle sensazioni dei personaggi e degli ascoltatori, attraverso frammenti musicali (anche di materiale popolare) che ritornando stimolano la perseveranza del ricordo. Nel finale si sentono anche i versi di *Velo* di Luigi Pianca.

Da qui allo spirituale il passaggio è breve, né si contraddice se le superfici restano scabre. E non a caso la fisarmonica, con i suoi suoni intrisi d’aria e la sua vicinanza alla voce umana, accorre a supporto ideale. *Pater Noster* di Marco Quagliarini è una preghiera contorta, in cui la voce esce dalla materia in una lotta michelangiolesca, ma la minaccia di farsi inghiottire nel nulla è sempre dietro l’angolo.

Si spiega così anche la presenza qui di *De profundis* di Sofia Gubaidulina, uno dei grandi nomi della musica del dopoguerra, che ha sempre opposto il proprio spiritualismo all’ideologia del regime sovietico. Sottili speculazioni sulla concretezza del suono, che esce da effetti rumoristici e percussivi per farsi glissando, vibrato, respiro, luce. Suoni come creature viventi, echi d’epoche lontane. Perorazioni contro le insidie dell’assuefazione. Siamo nel 1978. Oggi appare una profezia, ma all’epoca Mosca l’aveva espulsa dalle programmazioni musicali.

Alda Caiello e Maria Grazia Bellocchio

Alda Caiello, *soprano*

Maria Grazia Bellocchio, *pianoforte*

Maurice Ravel (1875-1937)

Chants populaires (1909-1910), 10'

per soprano e pianoforte

1. Chanson espagnole
2. Chanson française
3. Chanson italienne
4. Chanson hébraïque

Fabio Nieder (1957)

Five Stanzas for a Love Song (2016), 6'

per pianoforte

1. Der Bilderfresser I
2. Der B dur/moll Kreis des Lichtes und des Lebens
3. Der Bilderfresser III
4. Der Bilderfresser XIX Reigen der freien Bilder unter dem Wasser
5. Der Bilderfresser XI

Xavier Montsalvatge (1912-2002)

Cinco canciones negras (1945), 14'

per soprano e pianoforte

1. Cuba dentro de un piano
2. Punto de Habanera
3. Chévere
4. Canción de cuna para dormir un negrito
5. Canto negro

Intervallo

Marco Di Bari (1958)

(Un)heavenly Lullaby (1997-2001), 10'

per soprano e pianoforte

Luca Mosca (1957)

Tenghe na favecella (2011), 2'

per soprano e pianoforte

Sylvano Bussotti (1931-2021)

Bovi Bovi dove andate (2011), 3'

per soprano e pianoforte

Stefano Gervasoni (1962)

1. Çë m'pe ti zog sod, 3'

per soprano e pianoforte

da **Tre canzoni popolari** (2011-2014)

György Kurtág (1926)

9. Pen Drawing, Valediction to Erzsébet Schaár (Vol. III), 1'

22. ...eine Blume für Ulrike Schuster (Vol. VII), 1'

2. Play with Infinity (Vol. III), 1'

22. Fanfare to Judit Maros' wedding (Vol. V), 1'

30. Doina (Vol. VI), 2'

17. Hommage à Berényi Ferenc 70 (Vol. VII), 4'

36. Ligatura Y (Vol. VI), 3'

per pianoforte

da **Játékok** (1973-2021)

Luciano Berio (1925-2003)

Quattro canzoni popolari (1946-1947), 12'

per soprano e pianoforte

1. Dolce cominciamento
2. La donna ideale
3. Avendo gran disio
4. Ballo

Sostiene Pasolini (quest'anno centenario della nascita) che la poesia popolare, piuttosto che categoria psicologica della semplicità o del sentire collettivo, è in realtà prodotto di una cultura dialetticamente bistilistica fra strati diversi della società, in pratica una mistura di passaggi culturali dal basso all'alto e viceversa, e non manifestazione di espressività intatte. Idem si riscontra nei compositori còliti che maneggiano musica "etnica". Quando Ravel nel 1910 armonizzava alcune canzoni popolari per un concorso della Maison du Lied di Mosca sapeva di non fare la stessa operazione che stavano facendo in quel periodo Bartók e Kodály sulla musica delle campagne magiare, ma semmai di annettere il popolare nella cerchia del proprio mondo musicale, magari intuendo cose che un etnomusicologo avrebbe conquistato solo a prezzo di anni di studio su e giù per villaggi. Non si perita però di riprodurre nella canzone spagnola le strappate della chitarra, in quella francese un ritmo di valzer, in quella italiana un accenno stornellante e in quella ebraica un andamento percussivo, cioè di rendere cosmopolita (artificiosamente cosmopolita, alla Ravel) quel che appare regionale.

Alla fine è la stessa cosa che farà Berio quarant'anni dopo nelle *Quattro canzoni popolari*. Qui, a parte "La donna ideale" che è una canzone genovese, la matrice letteraria è còlta, la scuola siciliana del Duecento: due del notaio Jacopo da Lentini ("Avendo gran disio" è costituita dalle stanze 3-5 della canzonetta *Meravigliosamente*, "Dolce cominciamento" è la prima stanza della canzonetta omonima) e una di Guido delle Colonne ("Ballo", ultima stanza della canzone "Amor, che lungiamente m'hai menato", anche se Berio la credeva di autore anonimo). Intento dichiarato era quello di recuperare le loro radici culturali attraverso la musica, dunque un movimento che solo in apparenza va dall'alto verso il basso.

Il caso limite è invece la creazione *ex novo* di colore locale, come ha fatto il catalano Xavier Montsalvatge nelle *Cinco canciones negras* su poesie contemporanee, dell'uruguayano Ildefonso Pereda Valdés ("Canción de cuna"), del cubano Nicolás Guillén ("Chévere"; "Canto negro", con parole congolese), degli spagnoli Néstor Luján ("Punto de Habanera") e Rafael Alberti. Ma la fola è sempre quella: per riprodurre quel mondo musicale caraibico ha attinto alla musica còlta, alla sua passione per Stravinskij e Milhaud, cioè ritmi di rumba e habanera, tocchi jazz, grappoli armonici speziati.

Sulla linea Ravel-Berio si muovono ancora i compositori che fra XX e XXI secolo mettono mano a materia popolare, vedi Mosca che condisce le cinque note discendenti e ripetute della canzone molisana *Tenghe na favecella* facendo fare al pianoforte la parte della chitarra impazzita, o Gervasoni nel canto nuziale delle comunità albanesi in Basilicata *Çë m'pe ti zog sod* ("Cosa hai visto tu uccello oggi"), o Bussotti che nella cantilena della filastrocca toscana *Bovi bovi* recupera ricordi d'infanzia. In ogni caso ogni suggerimento offerto da pur labili tracce di melodia preesistente è filtrato dalla cultura del compositore. Addirittura Marco Di Bari in *(Un)heavenly Lullaby* (già a *Traiettorie* 2013), una ninna nanna irlandese rinascimentale tragica con mamma accecata e nessuna buonanotte consolatoria, di popolare usa solo gli intervalli di terza minore, e il resto è una musica nevrotica modernissima, fatta di percussioni, fruscii, schiocchi, suoni spezzati.

Non sono solo intermezzi i due squarci per pianoforte solo di questo programma: le *Five Stanzas for a Love Song* del triestino Fabio Nieder, estratte da quella grande opera che è *Thümmel oder die Verlöschung des Wortes*, si rifanno alla pittura postklimtiana e fabulistica di Vito Timmel ("Bilderfresser" è il "mangiaimmagini"), e le sette miniature di *Játékok* di Kurtág sono la manifestazione più evidente che linguaggi contemporanei e immediatezza espressiva possono vivere sotto lo stesso tetto.



*Da oltre trent'anni al servizio della comunità,
per tramandare alle nuove generazioni
la sua secolare eredità filantropica
a sostegno dell'arte e della cultura.*

Main Partner di Fondazione Prometeo con



www.fondazionemonteparma.it
www.apeparmamuseo.it
www.mupeditore.it

L'Instant Donné

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

Mayu Sato-Brémaud, *flauto*
Mathieu Steffanus, *clarinetto*
Saori Furukawa, *violino*
Elsa Balas, *viola*
Nicolas Carpentier, *violoncello*
Caroline Cren, *pianoforte*

Niccolò Castiglioni (1932-1996)

Daleth (1979), 5'
 per clarinetto e pianoforte

Niccolò Castiglioni

Undici danze per la bella Verena (1996), 7'
 per violino e pianoforte

Niccolò Castiglioni

1. Arrivo a Tires, 1'
2. La Fossa del lupo, 1'
6. La Fontanella di Ganna, 1'
10. Canzone per il mio compleanno, 1'
 per pianoforte
 da **Come io passo l'estate** (1983)

Aldo Clementi (1925-2011)

Berceuse (1979), 7'
 per clarinetto basso, viola e violoncello (in eco) ad libitum e pianoforte preparato

Mauro Lanza (1975)

John Conway in Gondola - in Compagnia di Marcel Proust e Augusto Salvadori (2016), 5'
 per violino, violoncello e pianoforte

Andrew Norman (1979)

I. Teresa, 1'
II. Benedetto, 2'
IV. Pietro, 1'
V. Ivo, 4'
VI. Clemente, 3'
VII. Lorenzo, 1'
 per trio d'archi
 da **The Companion Guide to Rome** (2010)

Claire-Mélanie Sinnhuber (1973)

Tracasseries (2006), 5'
 per flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte

Frédéric Pattar (1969)

Miroir noir II (2008), 11'
 per clarinetto, violino, viola e violoncello

Takashi Tokunaga (1973)

AMA I-c (2007), 6'
 per flauto e pianoforte

Se le statistiche hanno un senso, dal 2006 a Traiettorie è scoppiata la Castiglioni-mania, quattordici pezzi in sette anni, e se nel 2006 la scusa era il decennale della scomparsa non resta che spiegare il boom come una riscoperta in consonanza col sentire del momento. Castiglioni si è ricavato una nicchia nella contemporaneità aggirando gli schieramenti del dopoguerra e scoprendo che un vecchio alleato di un mondo che non gli bastava più, Ravel, avrebbe potuto soccorrerlo, più che per i preziosismi sonori (anche per quelli, comunque), per il suggerimento di cercare nel candore infantile un'alternativa al proprio tempo, il tempo dell'efficientismo e della meccanizzazione dell'arte. Insomma, un eversivo che per rientrare nel presente ha pensato di uscirne, rifugiandosi in un gusto solare, primitivo e favolistico per il suono, in arabeschi, timbri isolati, minuzie come ricami su fondi oro, aforismi, pigolii, filamenti, perfetti per illudere che tutto sia ingenuo e libero, mentre invece è affinato e raffinato. Pochi meglio di Castiglioni riescono a rappresentare il presente in cui l'arte è l'unico luogo dove potersi ancora stupire.

Daleth, calibratissima in concisione e timbri, ne è una controprova. Anche quando più tardi si accentua il pretesto autobiografico, è sempre minimalista e arguto, proprio per sfuggire a qualsiasi universalismo (ma il microcosmo dell'io non è l'unica cosa che oggi conta?). *Come io passo l'estate*, nato per pianisti principianti, si crogiola in un piacere senza inconscio e senza passato, e le *Undici danze per la bella Verena* – la bella Verena era la figlia del proprietario dell'albergo dove Castiglioni svacanzava – sono l'ultimo suo pezzo, luogo di contrasti e dolcezze, ove s'imbastiscono litanie similnatalizie, ridde diaboliche, cinguettii, filastrocche.

Non è come Aldo Clementi, nato sette anni prima. Clementi sentiva la responsabilità della storia, l'impegno della modernità, il peso delle poetiche della negazione, e li risolve in un contrappunto fitto, una specie di sala degli specchi in cui è impossibile capire cosa e dove. In seguito lo trasforma in dilatazione e rarefazione, un fluido in cui saettano entità surreali: in *Berceuse* il modulo è ricavato dai nomi delle note contenuti in quello del clarinetista olandese Harry Sparnaay e della parola olandese "Bas klarinet", con la viola e il violoncello ad libitum in eco.

Ma oggi il bivio non è essere fuori o dentro la Storia. Oggi è il tempo delle frammentazioni, del gioco, della mimesi dei comportamenti. Takashi Tokunaga in *AMA I-c* si rifà a una sezione di una danza propiziatoria della cittadina di Ikeda. Frédéric Pattar in *Miroir noir II* applica alle fasi emotive del protagonista del romanzo postapocalittico di Arno Schmidt *Schwarze Spiegel* alcuni concetti del filosofo Gilles Deleuze, e li usa da guida compositiva. Ritmo e pulsazioni sono riguadagnati al piacere dell'ascolto, come in *Tracasseries* di Claire-Mélanie Sinnhuber dove gli strumenti sono anche percossi.

Nel delizioso *John Conway in Gondola – in Compagnia di Marcel Proust e Augusto Salvadori*, rilettura per trio con strumenti preparati (pasta modellabile e monete fra le corde), Mauro Lanza in fase stocastica applica le regole dell'automa cellulare "Gioco della vita", elaborato dal matematico John Conway negli anni Sessanta, alla melodia di "O sole mio", canzone dei gondolieri che Proust aveva bollato come una specie di non-luogo sonoro e negli anni Ottanta fu ostracizzata dall'assessore veneziano Augusto Salvadori. Il risultato è un contrappunto divertente e in apparenza sgangherato, in realtà logicissimo e ironico.

Lanza, Pattar, Tokunaga, Sinnhuber sono tutti nati negli anni Settanta. Andrew Norman nel 1979, l'anno di *Berceuse* e *Daleth*. *The Companion Guide to Rome* è pittura sonora, una suite di nove pezzi per trio d'archi ispirati a celebri chiese romane, che traduce in musica la loro struttura e la loro immagine visiva e spaziale. Comincia a esserci qualcosa di antico nella musica di oggi.

CHIESI × PARMA
LAVORIAMO OGNI
GIORNO PER FARE

MENO EMISSIONI
MENO CO₂
MENO GAS SERRA
MENO PROMESSE

PIÙ AZIONI



actionoverwords.org/it

09/11

Sala dei Concerti della Casa della Musica, ore 20.30

Allievi del Conservatorio di Parigi

CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS

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

Programma in via di definizione



Credit: Ferrante - Ferranti

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Fondato nel 1975, il Conservatorio di Parigi è un'istituzione di riferimento a livello internazionale per la formazione nelle discipline della musica e della danza. Modello storico per molte istituzioni in Europa e non solo, offre un'alta formazione musicale e coreografica a La Villette, un'area verde, vivace e culturale, situata all'interno della città. Fedele alla sua tradizione d'eccellenza e al suo ruolo pionieristico, supporta i giovani creatori e artisti nel loro sviluppo attraverso pratiche che integrano i più recenti progressi della ricerca e delle nuove tecnologie, per carriere ai massimi livelli.



Credit: Luca Pezzani

Centro di Produzione Musicale "A. Toscanini"

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

CPM Toscanini

Syntax Ensemble

Maruta Staravoitava, *flauto*

Marco Ignoti, *clarinetto*

Francesco D'Orazio, *violino*

Fernando Caida Greco, *violoncello*

Anna D'Errico, *pianoforte*

Dario Savron, *percussioni*

Valentina Coladonato, *soprano*

Pasquale Corrado, *direttore*

Luca Mosca (1957)

In the garden at Ninfa (2006), 7'

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

Pasquale Corrado (1979)

Pulse (2012), 12'

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

Sonia Bo (1960)

Fight (2011), 8'

per voce femminile, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte

Alessandro Melchiorre (1951)

auch du (2022), 12'

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

***Prima esecuzione assoluta*

Maurilio Cacciatore (1981)

Rebus II (2020), 9'

per voce femminile, flauto basso, clarinetto basso, violino, violoncello amplificato, pianoforte (suona anche il sintetizzatore) e percussioni

Luis De Pablo (1930-2021)

Pocket Zarzuela (1978), 15'

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

1. Obertura

2. Segunda visión de Marzo

3. Coral - Anochecía y Mortaja

4. Marcha, Edicto, Comentario instrumental de "Mochila para Severo", Ensimismado, Goyesca

In Spagna l'ingresso nella cosiddetta Nuova Musica è avvenuto grazie a Luis De Pablo, un barbuto signore bilbaino che in pieno regime franchista ha congedato il consolante folclorismo caro al Caudillo per seguire i serialisti integrali, Cage, qualsiasi novità, convinto però che il sentimento espressivo non dovesse mai sottomettersi alle ideologie: l'insopprimibile romanticismo degli spagnoli. Quando Franco non c'era più da tre anni, De Pablo scriveva *Pocket Zarzuela*, sguardo a una Spagna sovrastorica su testi di José-Miguel Ullán: ouverture e tre numeri (*Segunda visión de Marzo*; *Coral-Anochecía y Mortaja*; *Marcha, Edicto, Comentario instrumental de "Mochila para Severo"*, *Ensimismado, Goyesca*) con un rimando a Goya che giustifica i toni sinistri e deformati di quest'autocritica identitaria.

Da noi invece, dopo il riflusso anni Ottanta e in assenza di istituzioni polarizzanti come l'Ircam in Francia, si vive oggi fra tendenze frantumate, sperimentalismi, normalizzazioni, compromessi, confermando quella cosa che diceva Flaiano sul fatto che in Italia la linea più breve fra due punti è l'arabesco.

Qui ci sono cinque pezzi scritti fra 2006 e 2022 che rappresentano già da soli cinque posizioni diverse. Tre appartengono ad autori nati negli anni Cinquanta, generazione che ha assorbito in modo diretto il magistero dei grandi compositori del dopoguerra e ha tentato di superarne i linguaggi musicali. Nella canzonetta *In the garden at Ninfa* di Luca Mosca i suoni acquatici e il testo di Gianluigi Melega ridotto a frammenti fonici proiettano in una dimensione grottesca l'ambientazione del giardino, realizzato nel 1921 fra i ruderi della medievale cittadina di Ninfa nell'Agro Pontino. È una piccola drammaturgia: le voci sono gustate per il loro suono, spuntano con piglio fantastico come apparizioni fra gli anfratti del giardino, si sublimano nel tono di una filastrocca o di una favola surreale.

In *Fight* (tra l'altro eseguita in prima a Parma nel 2011) gli interessi formali di Sonia Bo – si sentono contrappunti e imitazioni – passano attraverso grumi sonori e microflussi di energia, sonorizzazione delle consonanti, tecnica di chiave al clarinetto, glissandi diversificati, in una continua tensione conflittuale fra le parti.

Con *auch du*, qui in prima assoluta, siamo di fronte a un ulteriore passaggio della ricerca di Alessandro Melchiorre. Il testo è di Paul Celan, *Sprich auch du* tratto da *Von Schwelle zu Schwelle*: si riallaccia così il legame con *Schwelle Lied* del 1989 che rappresentò la transizione di Melchiorre a una melodia più lineare – da intendersi con cautela: figure, riconoscibilità nell'organizzazione di altezze –, a un'espressività vocale che reagiva ai linguaggi correnti (ma già in *Dal buio*, 2020, il suono cresceva assumendo espressione, e *Inventario*, 2018, faceva il punto su un passato non inutilizzabile). Allora la soglia, "Schwelle" in tedesco, era intesa come transizione, intervallo, passaggio, con accezione dinamica nella parola nascosta "Welle" ("onda"), che solo il canto può oltrepassare. Alla sentenza di Theodor Adorno («dopo Auschwitz non si può più fare poesia») *auch du* replica chiedendosi cosa possa significare scrivere musica oggi.

I margini di sfruttamento di questi linguaggi sono ancora ampi e accolgono anche compositori più giovani. Ecco la sintassi delle pulsazioni di Pasquale Corrado in *Pulse*, una suite di miniature molto contrastate che, oltre la propulsione energetica che le attraversa, non rifiuta spunti melodici (sempre nel senso di cui sopra), contaminandoli, espandendoli, frantumandoli. Invece *Rebus II* di Maurilio Cacciatore – con Corrado fondatore di Syntax Ensemble – sfrutta microepifanie o quantizzazioni timbriche su una forte scansione ritmica, con amplificazione a due canali e la voce che si adegua ai suoni strumentali: ma la ricerca, se non il gusto, è per la manifestazione sonora, per il suono che si fa rebus – cioè con le cose.

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.

Esce con cadenza semestrale, 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

Biografie

Mikhail Bouzine

Nato a Mosca nel gennaio 1995, Mikhail Bouzine è un *one-man orchestra*. Un creatore di suoni. Compositore di una musica spesso ripetitiva e ammaliante, sa essere faceto, sorprendente e difficile da comprendere nelle sue numerose opere, come dimostra il ciclo che sta sviluppando dal 2012 sulle lettere dell'alfabeto cirillico. Di fronte al pianoforte, diventa anche ballerino e direttore d'orchestra. Strumentista incredibile, ha ricevuto una delle migliori formazioni possibili al Conservatorio di Mosca con Andrei Shibko, il cui maestro fu uno dei discepoli di Heinrich Neuhaus, fondatore della grande scuola russa. Non bastandogli il pianoforte, Bouzine ha seguito anche lezioni di clavicembalo di Tatiana Zenaishvili e lezioni di composizione di Vladimir Tarnopolsky, allievo di Edison Denisov. Le sue esibizioni pianistiche rivelano un evidente carisma, infondendo alle sue esecuzioni un'energia e una precisione fenomenali, sempre nel rispetto della partitura. Ha messo a disposizione il suo talento per ensemble come KYMATIC o Think Collective, al pianoforte, al clavicembalo o alla tastiera elettronica, e si esibisce spesso anche con sua moglie Ekaterina Maslakova, soprano. Nel 2013 ha inaugurato online l'etichetta KOIVU, per la quale ha eseguito un'ampia gamma di musica contemporanea. Attivo come improvvisatore, ha pubblicato tre EP sotto lo pseudonimo di *ShchRTTShch*. Vive in Germania dal 2019 dove sta completando i suoi studi alla Musikhochschule di Stoccarda con Nicholas Hodges, traendo ispirazione anche dalle masterclass di pianoforte di Alexei Lubimov e Peter Donohoe, e da quelle di Vyacheslav Artyomov e Leif Segerstam per la composizione. Nel 2020 ha ricevuto il Primo Premio del 14° Concorso pianistico internazionale di Orléans (Francia), il Premio Polska Music e il Premio Samson François.

mdi ensemble

Mdi ensemble nasce a Milano nel 2002. Nel 2017 è insignito del premio "Una vita nella musica" dal Teatro La Fenice di Venezia per aver perseguito «con tenacia e infaticabile studio uno scopo molto preciso, affrontare cioè la produzione di musica contemporanea con una forte identità di suono e di stile interpretativo, alla stregua delle formazioni cameristiche dedite al repertorio tradizionale». Nel 2021 riceve il Premio "Franco Abbiati" dedicato a Mario Messinis «per la dedizione nei confronti dei repertori contemporanei che ha affrontato con disciplina analitica e compenetrazione poetica, individuando nel dialogo diretto con i compositori eseguiti la chiave di accesso per decifrare partiture di segno diversissimo, sempre coltivando una propria cifra sonora e interpretativa».

Sin dagli esordi l'ensemble collabora con alcuni dei più grandi compositori viventi ed è ospite regolare delle più importanti istituzioni musicali italiane e straniere, tra cui Milano Musica, La Biennale Musica di Venezia, Società del Quartetto di Milano, Bologna Festival, MITO SettembreMusica, Ravenna Festival, Festival dei Due Mondi, Festival Transart, Festival Présences di Radio France, Jeunesse di Vienna, ORF di Innsbruck, Villa Concordia a Bamberg, SWR di Stoccarda, SMC di Losanna, LACMA di Los Angeles, Chelsea Music Festival di New York. Ha collaborato con direttori quali Marco Angius, Stefan Asbury, Robert HP Platz, Emilio Pomarico, Yoichi Sugiyama, Pierre-André Valade. Dal 2016 mdi ensemble organizza a Milano la rassegna di concerti e masterclass "Sound of Wander". Dal 2019 è anche promotore di Newmusic Week, un workshop internazionale di composizione e prassi strumentale contemporanea (in collaborazione con Accademia Filarmonica Romana e Villa Ygoni – Centro italo-tedesco per il dialogo europeo).

Ha inciso cd dedicati a Simone Movio, Mauro Lanza e Andrea Valle, Marco Momi, Giovanni Verrando, Misato Mochizuki, Emanuele Casale, Sylvano Bussotti, Stefano Gervasoni (premio Accademia Charles Cros, "Coup de Coeur - musique contemporaine" 2009).

Il DVD *See the Sound-Hommage to Helmut Lachenmann* è stato trasmesso da Rai 5 e Sky Classica.

Quartetto Maurice

Una costante e instancabile ricerca sul suono è l'aspetto che contraddistingue meglio il percorso del Quartetto Maurice fin dalla sua fondazione nel 2002. Dopo aver approfondito l'ambito classico il Quartetto manifesta l'esigenza di porre in primo piano nel proprio repertorio la musica dei secoli XX e XXI, esplorando ogni tipo di linguaggio contemporaneo. Nel corso degli anni, il Quartetto Maurice ha approfondito lo studio del repertorio della musica contemporanea con i più grandi interpreti e

con i maggiori compositori dello scenario musicale internazionale come Márta e György Kurtág, Helmut Lachenmann, Philippe Manoury, Marco Stroppa, Chaya Czernowin, Beat Furrer, Mauro Lanza, Simon Steen-Andersen, Clara Iannotta, Arditti Quartet, Quatuor Diotima, Klangforum Wien, Geneviève Strosser, etc. Si occupa inoltre della promozione di nuova musica attraverso commissioni a compositori italiani e stranieri, mantenendo una curiosità e un'apertura a 360° sul frastagliato panorama compositivo odierno.

Ha vinto il XXXV Premio della Critica Musicale Italiana "Franco Abbiati" dedicato a Piero Farulli nel 2015 e il Kranichsteiner Stipendium Preis ai 48° Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt nel 2016. Tra i vari progetti, *4+1*, inteso come quartetto d'archi + elettronica, delinea la volontà del Quartetto Maurice di considerare l'elemento elettronico come un quinto membro del gruppo e di lavorare quindi in senso cameristico con l'elettronica, cogliendo le suggestioni sonore che essa offre per poi rilanciarle in ambito acustico, in un fluire di novità uditive che si alimentano vicendevolmente.

Del 2019 è l'uscita discografica per Stradivarius dedicata interamente al quartetto d'archi ed elettronica con i brani di Fausto Romitelli, Mauro Lanza, Andrea Agostini, Silvia Borzelli all'interno del progetto SIAE - Classici di Oggi.

Il Quartetto si è esibito nei maggiori festival in Italia e in tutto il mondo, come: La Biennale di Venezia, Società del Quartetto di Milano, November Music, Italian Academy presso la Columbia University di New York, Vancouver New Music, International Summer Courses for New Music di Darmstadt, Impuls Academy Graz, ManiFeste di Parigi, Nuova Musica di Macerata, Open Music di Graz, Music Biennale Zagreb, Istituto Italiano di Cultura di Parigi, ProQuartet, Festival Mixtur di Barcellona, Festival Tzllil Meudcan di Tel Aviv, Distat Terra Festival, Bludenzer Tage zeitgemäßer Musik, etc.

Il Quartetto è stato tutor e quartetto in residence presso Impuls Academy 2021 (Graz), Distat Terra Festival in Argentina 2016 e 2018, Fondazione I Teatri di Reggio Emilia - Casa del Quartetto con studenti di quartetto e Bludenzer Tage zeitgemäßer Musik 2021. Tiene un workshop per le classi di elettronica e composizione presso il conservatorio di Torino "G. Verdi" dal 2017.

Carlo Laurenzi

In seguito agli studi di chitarra, composizione e musica improvvisata, Carlo Laurenzi si è consacrato prevalentemente alla musica elettro-acustica, sia come compositore che come interprete.

Dal 2005 ha lavorato come Computer Music Designer, perseguendo allo stesso tempo la sua carriera di compositore e chitarrista. In Italia ha collaborato strettamente con numerosi compositori, con il Centro Ricerche Musicali di Roma, e partecipato a parecchi progetti di ricerca, concerti e installazioni musicali, attraverso tutta l'Europa. Le sue composizioni di musica elettroacustica sono state eseguite in numerosi festival di musica contemporanea.

Dal 2009 lavora come Computer Music Designer all'IRCAM di Parigi, ha collaborato con Pierre Boulez, interpretato i suoi pezzi per strumenti ed elettronica in tutto il mondo, e collabora regolarmente con compositori di livello internazionale come Chaya Czernowin, Marco Stroppa, Philippe Leroux, Michael Levinas, Stefano Gervasoni, Philippe Hurel, Francesco Filidei, Carmine Cella e altri.

Nicolò Cafaro

Nicolò Cafaro (Catania, 2000) inizia lo studio del pianoforte all'età di 8 anni con Renato Siracusanò. Dal 2011 è allievo di Graziella Concas presso il Conservatorio "Vincenzo Bellini" di Catania dove ha conseguito la laurea di 1° livello, in pianoforte, con il massimo dei voti e la lode. Tiene il suo primo evento pubblico all'età di 12 anni, seguito da oltre 50 recitals e concerti per prestigiose istituzioni concertistiche, fra le quali: Teatro "Massimo Bellini" di Catania, Teatro Electra di Iglesias, Palazzo Siotto di Cagliari, "Matinée in Casa Mozart" dell'Associazione Mozart Italia di Rovereto, "Rassegna Verdi Talenti" dell'Associazione Amici di Verdi presso il Salone di Casa Barezzi a Busseto, 36° Festival Pianistico Internazionale "Mario Ghislandi" con il recital presso il Conservatorio "B. Manenti" di Crema, "I Concerti Ciani Pro Restauro S. Marta" dell'Associazione "Dino Ciani" di Intra (Verbania). Si è affermato in vari concorsi nazionali e internazionali classificandosi sempre ai primi posti o come finalista, tra cui: 19° Concorso Pianistico "Giulio Rospigliosi" 2012, 6° Concorso Internazionale "Giovani Musicisti - Città di Treviso", 1° International "Vladimir Krainev" Young Pianists Competition di Mosca (2015), dove si è esibito per le eliminatorie alla Hochschule für Musik Theater und Medien

di Hannover e per le finali alla International House of Music di Mosca, Steinway Youth Piano Competition 2016. Nel 2019 si afferma al 62° Concorso Pianistico “Ferruccio Busoni”, vincendo il sesto premio. Di recente si è esibito al Teatro “U. Giordano” di Foggia nell’ambito della rassegna “L’Estetica e la maestosità - Omaggio a Mozart nel 230° anniversario della morte”.

La sua formazione pianistica vanta anche la partecipazione a masterclass tenute da Joaquín Achúcarro, Alexey Lebedev, Ivo Kaltchev, Boris Berezovskij, Jean-Efflam Bavouzet, e dall’età di 12 anni Nicolò frequenta i corsi di Alto Perfezionamento Pianistico tenuti dal M° Leonid Margarius, nella cui classe attualmente frequenta il corso triennale presso l’Accademia Pianistica Internazionale “Incontri col Maestro” di Imola.

Mario Caroli

Mario Caroli ha iniziato la sua formazione musicale al Conservatorio di Monopoli con L. Iacobelli a 14 anni. In seguito, ha studiato con A. Morini e M. Wiesler. A 22 anni ha vinto il premio internazionale Kranichsteiner Musikpreis che lo ha indirizzato nell’ambito dei linguaggi contemporanei.

Già da giovanissimo è diventato il flautista di riferimento dei più grandi compositori della nostra epoca come Sciarrino, Kurtág, Rotaru, Hosokawa, Fedele, Neuwirth, Hurel, Rihm, Filidei, Gervasoni e innumerevoli altri che gli hanno dedicato splendide pagine solistiche e concerti per flauto e orchestra. Qualche anno più tardi la sua carriera solistica si è centrata nuovamente sull’insieme del repertorio, abolendo così i confini tra il vecchio e il nuovo al fine di eliminare i compartimenti stagni della figura dello «specialista» e uscire dalle secche dell’astrattismo tecnicistico. Nella sua attività concertistica, discografica e didattica non esistono confini tra i generi musicali classici e Caroli si è sempre più messo in luce come uno dei pochi in grado di eseguire la più classica delle composizioni e la più moderna delle opere con lo stesso virtuosismo, la stessa vibrante personalità e lo stesso rigore analitico, stilistico ed estetico. La critica lo ha elogiato come “fenomeno” per le sue letture innovatrici di compositori come Bach, Schubert o Debussy e il «New York Times» ha scritto di lui che «ha un suono talmente limpido da volerlo bere». Caroli appare regolarmente come solista con un grande numero di orchestre ed ensemble, quali Philharmonia Orchestra di Londra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Tokyo Philharmonic, SWR e WDR Radiosinfonieorchester, Orchestra Nazionale del Belgio, Orchestra Nazionale della RAI, Orchestra Verdi, Basel Sinfonietta, Solisti di Sofia, Mozart Kammerphilharmonie, Les Percussions de Strasbourg, l’Ensemble Contrechamps di Ginevra, i Neue Vocalsolisten Stuttgart. È presente nei maggiori festival del mondo e si esibisce come solista nelle principali sale da concerto come Philharmonie di Berlino e di Colonia, Concertgebouw di Amsterdam, Royal Festival Hall di Londra, Konzerthaus di Vienna, Suntory Hall e Opera City House di Tokyo, Lincoln Center di New York, Teatro alla Scala di Milano, solo per citarne alcune. Ha inciso circa 40 CD che hanno ricevuto importanti premi della critica (Choc du Monde de la Musique, Coup de Coeur dell’Académie Charles Cros, 5 Stelle di Amadeus). Caroli tiene masterclass nelle più grandi istituzioni musicali del mondo, è stato professore principale all’Accademia Superiore di Musica di Strasburgo, al Conservatorio superiore della Svizzera italiana di Lugano e, dal 2015, alla Hochschule für Musik di Friburgo. Caroli è laureato in Filosofia summa cum laude all’Università degli Studi di Bari con una tesi su *L’Anticristo* di Nietzsche. Suona un flauto Miyazawa in platino.

Alberto Anhaus

Alberto Anhaus nasce nel 1996 a Montebelluna (TV) e intraprende i suoi studi in ambito musicale all’età di dodici anni. Si laurea nel 2019 con il massimo dei voti in Percussioni, presso il Conservatorio “C. Pollini” di Padova seguito dal M° Massimo Pastore; nell’annata 2017-2018 studia presso il conservatorio di Cracovia in Polonia e prosegue i suoi studi con un master per professore d’orchestra presso il Conservatorio “A. Boito” di Parma sotto la guida del M° Danilo Grassi e M° Nick Woud. Da settembre 2020 si perfeziona presso la Hochschule der Künste di Berna sotto la guida di Brian Archinal. Dal 2018 ha collaborato con orchestre e fondazioni come: SaMPL, Art Percussion Ensemble, Orchestra di Padova e del Veneto, Ex Novo Ensemble, HKB Percussion, Orchestra del Cinema muto di Pordenone, RITMø3, Ensemble Vertigo, INPUT DUO e Collettivo_21. È stato selezionato, nel 2019, tra i borsisti del corso “Percussion Creation” presso la Fondazione

“G. Cini” di Venezia. Nel marzo 2021 è stato selezionato per “Young Performers on Digital Stage”, una serie di concerti online organizzati da Divertimento Ensemble di Milano.

Si è esibito in Italia, Spagna, Portogallo, Polonia, Repubblica Ceca, Svizzera, Austria. Attualmente lavora come musicista e performer specializzato nella musica contemporanea e sperimentale, ed è supportato da “Fondation Nicati-de Luze” e “Gertrud Rüegg Stiftung”.

Margherita Berlanda

Margherita Berlanda si forma come fisarmonicista sotto la guida di Corrado Rojac, Hans Maier, Friedemann Gisinger e Stefan Hussong. L’indagine attraverso diverse espressioni estetiche e artistiche ha giocato un ruolo centrale nella sua ricerca personale e l’ha portata ad avvicinarsi anche al campo del teatro musicale e della performance.

Tra le collaborazioni sono da ricordare quelle con Azione_Improvvisa Ensemble, KALAKARA e Duo Alambic. Si è esibita per festival di fama internazionale come la Biennale Internazionale di Koper, Bel Circolo Bellunese, Donaueschinger Musiktage, pactaSOUNDzone Milano, Pergine Festival, SpazioMusica Festival, Musica Insieme Panicale Festival (in collaborazione con Ernst von Siemens Musikstiftung), Cembalo und andere Tasten - Akademie der Künste Berlin, Transart Festival e collabora assiduamente con la Haydn-Orchester von Bozen und Trient e la Kammerphilharmonie Mannheim. Lo Shanghai International Culture & Arts Institute ha promosso nel 2019 la tournée cinese del Duo Alambic (tra i teatri: Ningbo Grand Theatre, Kunming Theatre, Harbin Concert Hall, Dalian Development Area Grand Theatre e Yangzhou Concert Hall).

La sua attenzione per la musica contemporanea la porta a collaborare attivamente con vari compositori, come Samir Odeh-Tamimi, Giorgio Colombo Taccani, Anna Sowa, Gianluca Castelli, Lula Romero, Farzia Fallah, Henrik Ajax, Roberto Vetrano e Nikolaus Brass.

Alcune sue interpretazioni sono state trasmesse da Radio Vaticana, Bayerische Rundfunk, RAI Slovenia e registrate per le etichette GuitArt (insieme ad Azione_Improvvisa), Stradivarius (insieme al sassofonista Emanuele Dalmaso), Ars Spoletium (FIRST GLIMPSE, CD con Azione_Improvvisa Ensemble) e Da Vinci Edition (CONTINUUM con Duo Alambic). Margherita Berlanda è co-fondatrice e coordinatrice dell’associazione culturale Anomalia (Trento) insieme al pittore Andrea Fontanari (Galleria Boccanera, Trento-Milano), volta a promuovere e diffondere la ricerca in ambito artistico contemporaneo. Anomalia è vincitrice con il progetto di teatro musicale SILENZIO/SILENCE della call Fringe 2021, promossa dalla Fondazione Haydn Orchester che promuove la produzione di un’opera di teatro musicale (première 4-6.03.2022).

Ensemble Flashback

Fondato nel 2012 da Alexander Vert, l’Ensemble Flashback è composto da interpreti, compositori, artisti visivi e ricercatori in informatica musicale che hanno come scopo comune quello di sostenere e promuovere le musiche d’oggi collegate alle nuove tecnologie (cattura del gesto, interazione suono/immagine/gesto, strumenti aumentati...).

Principalmente orientato verso espressioni molteplici, rivolte al maggior numero di persone, l’ensemble svolge attività di creazione, divulgazione, ricerca e sviluppo.

Svolge inoltre attività culturali, di mediazione e di formazione intorno ai progetti che intraprende, a livello locale, nazionale e internazionale.

Joonas Ahonen

Gli interessi musicali del pianista Joonas Ahonen spaziano dalla musica del fortepiano della fine del XVIII secolo alle prime assolute della musica del nostro tempo. È membro del Klangforum Wien, uno dei principali ensemble di musica contemporanea di oggi, e membro fondatore del Rödberg Trio, specializzato in repertorio classico e romantico su strumenti d’epoca.

Come solista, Ahonen si è esibito con la Helsinki Philharmonic Orchestra, la Finnish Radio Symphony Orchestra, la BBC Symphony Orchestra e l’Ensemble Ictus. Le sue recenti esibizioni includono la prima mondiale del nuovo lavoro per pianoforte solo di Rebecca Saunders, *to an utterance*, alla Philharmonie di Berlino, il Concerto per pianoforte di Unsuk Chin con la Basel Sinfonietta, il suo

debutto con la Stavanger Symphony Orchestra diretta da Pablo Heras-Casado, il Concerto per pianoforte di Philipp Maintz con l'Orchestra Sinfonica della Radio ORF di Vienna diretta da Marin Alsop e un recital al Festival Diaghilev di Teodor Currentzis a Perm. Insieme alla violinista Patricia Kopatchinskaja, è apparso ai Festival Lockenhaus e Gstaad, alla Konzerthaus di Vienna, alla Danish Radio Concert Hall, al Teatro alla Scala di Milano e all'Edinburgh International Festival.

Le registrazioni di Ahonen, acclamate dalla critica, per l'etichetta BIS Records includono il Concerto per pianoforte di Ligeti con il BIT20 Ensemble diretto dal direttore svizzero Baldur Brönnimann e due dischi delle sonate per pianoforte di Charles Ives. Altre registrazioni includono le *Variazioni Diabelli* op. 120 per Schwegtstein Records, *Pierrot lunaire* di Schönberg su Alpha e una registrazione strumentale d'epoca dei trii dei fratelli Mendelssohn recentemente pubblicata su Alba Records.

Ensemble Prometeo

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

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

Marco Angius

Marco Angius ha diretto Tokyo Philharmonic Orchestra, Ensemble intercontemporain, London Sinfonietta, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, Orchestra del Teatro La Fenice, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, Orchestra del Teatro Regio di Torino, Orchestra Haydn di Bolzano e Trento, Orchestra Sinfonica "Giuseppe Verdi", Orchestra della Svizzera Italiana, Orchestre de Chambre de Lausanne, Orchestre symphonique et lyrique de Nancy, Orchestre de Lorraine, Orchestra della Toscana, I Pomeriggi Musicali, Philharmonie Luxembourg, Muziekgebouw aan 't IJ. Presente nei principali festival di musica contemporanea europei, nel 2016 ha inaugurato la stagione del Teatro La Fenice con *Aquagranda* di Perocco (Premio "Abbiati" 2017) e l'anno seguente La Biennale Musica di Venezia con *Inori* di Stockhausen. Ha diretto *Káta Kabanová* di Janáček al Teatro Regio di Torino con la regia di Carsen e *Prometeo* di Nono nella nuova edizione critica al Regio di Parma, *Medeamaterial* di Dusapin al Comunale di Bologna (Premio "Abbiati" 2018), *Sancta Susanna* di Hindemith e *Cavalleria Rusticana* di Mascagni al Teatro Lirico di Cagliari. Presso il Teatro Comunale di Bologna ha diretto *Il suono giallo* di Solbiati (Premio "Abbiati" 2016), *Jakob Lenz* di Rihm, *Don Perlimplin* di Maderna e *Luci mie traditrici* di Sciarrino con la regia

di Flimm. Nel 2018 ha inaugurato la stagione del Maggio Fiorentino all'Opera di Firenze con *Le villi* di Puccini. Tra le produzioni più recenti si segnalano anche *Asperm* di Sciarrino al Teatro La Fenice, *La volpe astuta* di Janáček, *L'Italia del destino* di Mosca e *La metamorfosi* di Colasanti al Maggio Musicale Fiorentino. Già direttore principale dell'Ensemble "Giorgio Bernasconi" dell'Accademia Teatro alla Scala, è attualmente direttore musicale e artistico dell'Orchestra di Padova e del Veneto con cui ha diretto l'integrale delle Sinfonie di Beethoven e Schubert oltre a numerosi dischi da Bach (*Die Kunst der Fuge*) ad autori contemporanei quali Donatoni (*Abys*), Sciarrino (*Altri volti e nuovi* per la Decca), Castiglioni (*Quodlibet*), Dallapiccola (*An Mathilde*). L'ampia discografia comprende opere di Sciarrino (*Luci mie traditrici*, *Cantare con silenzio*, *Le stagioni artificiali*, *Studi per l'intonazione del mare*), Nono (*Risonanze erranti* e *Prometeo*), Schönberg (*Pierrot lunaire*), Evangelisti (*Die Schachtel*), Battistelli (*L'imbalsamatore*), Adámek (con l'Ensemble intercontemporain per la WERGO). Nel 2007 ha ottenuto il Premio Amadeus per *Mixtim* di Fedele, compositore del quale ha inciso tutta l'opera per violino e orchestra con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai. Due i libri pubblicati: *Come avvicinare il silenzio* (Il Poligrafo, 2020) e *Del suono estremo* (Aracne, 2014).

Daniele Roccato

Contrabbassista solista e compositore, Daniele Roccato è stato invitato a suonare in molti dei festival e delle sale da concerto più prestigiose, spesso presentando proprie composizioni. Per lui hanno scritto e trascritto G. Bryars, F. C. Ciardi, J. Estrada, I. Fedele, S. Gubaidulina, H. W. Henze, F. Perocco, T. Riley, N. Sani, S. Sciarrino, S. Scodanibbio. Assieme allo stesso Scodanibbio ha fondato l'ensemble di contrabbassi Ludus Gravis.

Ha scritto le musiche per numerosi spettacoli del danzatore e coreografo Virgilio Sieni e – in ambito teatrale – per *NuvoleCasa* e *Monsieur Teste*, realizzato da Societas Raffaello Sanzio (Chiara Guidi), per il lavoro *Madre* (sul palco con Ermanna Montanari e il disegnatore Stefano Ricci), per *Pasolinacci* e *Pasolini* e per *LUS*, realizzato dal Teatro delle Albe, per il quale ha ottenuto la nomination al Premio UBU 2015 come compositore. Inoltre la collaborazione artistica con lo scrittore, drammaturgo e attore Vitaliano Trevisan ha portato, nel periodo 2009-2018, alla realizzazione di ben 14 lavori teatrali e di teatro musicale. Tutti i progetti nel campo del teatro e della danza lo vedono coinvolto in qualità sia di compositore che di performer. Ha scritto le musiche per il film *The Sky over Kibera* e per il film *ER* di Marco Martinelli. Ha realizzato, a quattro mani con il compositore Tonino Battista, l'opera *Assedio*, co-prodotta da Rai News24. Ha lavorato con le corrispondenti di guerra Lucia Goracci e Francesca Mannocchi.

Nel campo della creazione estemporanea e dell'improvvisazione ha suonato con molti artisti di riferimento come O. Benoit, B. Chevillon, M. Colonna, P. Conzet, M. Dresser, P. Damiani, M. Ducret, G. Knox, C. Longobardi, I. Nilsson, F. Ottaviucci, B. Phillips, D. Pifarély, M. Rabbia, T. Riley, M. Stockhausen, J. Schwartz. Ha portato il contrabbasso solista nell'ambito pop con i progetti in trio con Lucio Dalla e con Roberto Vecchioni. Da menzionare la collaborazione con Jim Dine, pittore, scultore e poeta, tra i fondatori della Pop Art.

Alcuni dei suoi molti lavori di trascrizione sono in corso di pubblicazione per le edizioni Sikorski, Schott e Salabert. Le sue composizioni sono state commissionate da La Biennale di Venezia, Centre Pompidou di Parigi, Rai Radio3, Maggio Musicale Fiorentino, RomaEuropa Festival, Bozar di Brussels, Fondazione Musica per Roma, Festival Milano Musica, ERT, Accademia Chigiana di Siena, Istituzione Sinfonica Abruzzese, Comune di Roma, Teatro Comunale di Bologna.

È titolare della cattedra di contrabbasso presso il Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma, dove tiene anche le lezioni di Tecniche di Improvvisazione.

Ha registrato come solista per ECM, Wergo, Stradivarius.

Diversi suoi concerti sono stati trasmessi da Rai Radio3, da BBC Radio e dal canale Sky ARTE.

Arditti Quartet

Il Quartetto Arditti gode di fama mondiale per le proprie interpretazioni vivaci e tecnicamente raffinate della musica contemporanea e d'inizio Novecento. Centinaia di quartetti per archi e altre opere cameristiche sono state scritte per l'ensemble sin dalla sua fondazione voluta dal suo primo violino, Irvine Arditti, nel 1974. Molte di queste composizioni hanno lasciato un segno indelebile nel repertorio del XX secolo e hanno garantito al Quartetto Arditti un posto di rilievo nella storia della musica.

Prime mondiali assolute per quartetto scritte da compositori come Abrahamsen, Adès, Andriessen, Aperghis, Birtwistle, Britten, Cage, Carter, Denisov, Dillon, Dufourt, Dusapin, Fedele, Ferneyhough, Francesconi, Gubaidulina, Guerrero, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Maderna, Manoury, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen e Xenakis e centinaia di altre mostrano la grande varietà musicale del repertorio del Quartetto Arditti.

L'ensemble crede che una stretta collaborazione con i compositori sia indispensabile per il processo interpretativo della musica contemporanea e, per questo, cerca di lavorare con ciascun autore.

L'impegno dei musicisti nell'ambito della formazione è testimoniato dalle masterclass e dai workshop per giovani interpreti e compositori tenuti in tutto il mondo. Ad oggi l'ampia discografia del Quartetto Arditti conta più di duecento CD. Quarantadue di questi sono stati pubblicati con l'etichetta Naïve Montaigne come parte di una serie comprensiva di opere di numerosi compositori contemporanei e della prima registrazione digitale dell'intero repertorio per archi della Seconda Scuola Viennese. Il quartetto ha registrato per più di venti etichette e complessivamente questa collezione di CD è la più ampia nella storia del quartetto d'archi degli ultimi quattro decenni. Per citarne solo alcuni: Berio, Cage, Carter, Lachenmann, Ligeti, Nono, Rihm, l'opera completa di musica da camera di Xenakis e *Helikopter-Streichquartett* di Stockhausen. Alcune delle uscite più recenti sotto l'etichetta francese Aeon includono i ritratti di Birtwistle, Gerhard, Ferneyhough, Paredes e Dusapin, mentre sotto Winter & Winter è stato pubblicato il profilo di Abrahamsen.

Negli ultimi trent'anni l'ensemble ha ricevuto numerosi premi per il suo lavoro: ha vinto il Preis der Deutschen Schallplattenkritik più volte e il Gramophone Award per la migliore registrazione nel 1999 (Elliott Carter), 2002 (Harrison Birtwistle) e 2018 (Pascal Dusapin). Nel 2004 ha ricevuto il premio Coup de Coeur dall'Académie Charles-Cros in Francia per il proprio contributo eccezionale nella divulgazione della musica contemporanea. Nel 1999 gli è stato assegnato il prestigioso Ernst von Siemens Music Prize per i risultati raggiunti durante la carriera. L'archivio completo del Quartetto Arditti si trova alla Paul Sacher Foundation di Basilea, Svizzera.

L'arsenale Ensemble

L'arsenale è stato fondato nel 2005 a Treviso da giovani musicisti e compositori, sotto la direzione artistico/musicale di Filippo Perocco. Attraverso un'indagine sempre attenta e curiosa dei vari luoghi del far musica, l'ensemble ha intrapreso un percorso di ricerca timbrica peculiare, esaltato da una scelta netta dell'organico (soprano, sax, chitarre, fisarmonica e pianoforte) e dei suoni accessori (synth, strumenti fatti in casa, elettronica low-fi). Grazie a questo e alla peculiare collaborazione con numerosi compositori, il gruppo trevigiano ha ormai sviluppato un nuovo repertorio.

L'arsenale dal 2009 organizza una propria rassegna a Treviso proponendo costantemente musicisti del panorama internazionale.

L'ensemble è stato premiato con il XXXV Premio della Critica Musicale "Franco Abbiati" 2016 come migliore iniziativa per la diffusione della nuova musica.

L'arsenale collabora con diverse istituzioni, anche come ensemble in residence, e ha partecipato a festival quali La Biennale Musica di Venezia, MATA Festival (New York), Unerhörte Musik (Berlino), Le Vivier (Montréal), Kings Place (London), Estonian Music Days, Angelica (Bologna), Rassegna Nuova Musica (Macerata), Hörfest Neue Musik (Detmold), Festival Suggestioni, American Film Festival (Wroclaw), Harvard New Music, MiTo, Estonian Academy of Music and Theatre, music@ Villa Romana (Firenze), Istituto Italiano di Cultura di Parigi, Timisoara International Music Festival, Zahl_Zeichen_Klang (Linz), Etchings (Tolosa), IRCAM, Northeastern and Brandeis University (Boston), University of Minnesota, Contemporanea (Udine), American Academy di Roma, Goethe Institute (Roma), Centro Tedesco di Studi Veneziani, Teatro La Fenice, Teatro Comunale di Treviso, Compositori a Confronto (Reggio Emilia) e altri ancora.

Filippo Perocco

Compositore e direttore. Ha partecipato al 40° e 41° Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt. È stato *composer in residence* all'European Centre for the Arts di Dresda, all'American Academy a Roma e *visiting composer* presso Boston University, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Tufts University, New York University, Conservatorio di Lugano. Nel 2009 ha ricevuto

il Fulbright Grant. Nel 2016 è compositore *in residence* presso l'Istituto Italiano di Cultura a Parigi. *Aquagranda*, opera commissionata dal Teatro La Fenice, ha inaugurato la stagione lirica 2016/2017 e ha ricevuto il Premio Speciale del XXXVI Premio della Critica Musicale "Franco Abbiati" 2017.

Sue opere sono commissionate da La Biennale Musica di Venezia, ECLAT, Ernst von Siemens Musikstiftung, La Fenice, Traiettorie, Milano Musica, Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra di Padova e del Veneto, Azione Improvvisa, Villa Romana, mdi ensemble, L'Imaginaire, Ludus Gravis, Ravenna Festival, Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, Associazione Scarlatti, MATA Festival, TILT Brass, Sentieri Selvaggi, Taschenopern Salzburg, Klang21, Incontri Asolani, Teatro Olimpico di Vicenza, Finestre sul Novecento, Divertimento Ensemble, ExNovo, Brighton Festival, Kaida, Astra concerts, Brinkhall Summer Concert, ECHO. I suoi lavori sono eseguiti da Holland Symphony, Dresdner Sinfoniker, Sinfonia Varsovia, Orchestre National de Lorraine, Orchestra d'Archi Italiana, ORT, Mitteleuropa Orchestra, Scharoun Ensemble Berlin, Modern Art Ensemble, Orchestra del Teatro La Fenice, Sinfonietta Dresden, I Virtuosi Italiani, Vocal Modern, CoroinCanto, Ixion, Aleph, Argento, Knights, Accroche Note, Algoritmo, Astra Choir, e trasmesse da Radio di Belgrado, NPS, WQXR, SBS, BBC, RAI, Polski Radio.

Come direttore, oltre all'attività con L'arsenale, ha collaborato con diversi ensemble e orchestre (Neue Vocalsolisten, Ensemble U, mdi ensemble, Ensemble Prometeo, OPV, Orchestra Comunale di Bologna, ExNovo Ensemble, EuropaChorAkademie, oenm, United Instruments of Lucilin, Mannheimer Schlagwerk, Argento, ACME, Ecce, Metropolis), festival (La Biennale di Venezia, Traiettorie, Angelica, MATA Festival, Estonian Music Days, Festival Hörfest Neue Musik, American Film Festival, Unerhörte Musik, Rassegna Nuova Musica, Tufts New Music Festival, Amici della Musica, CZ95, Compositori a Confronto, Bargemusic, Festival Suggestioni) e Università (Harvard University, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Brandeis University, Northeastern University, Estonian Academy of Music and Theatre).

È cofondatore e direttore artistico dell'ensemble L'arsenale (Premio "Abbiati" 2016). È pubblicato da Suvini Zerboni, ArsPublica e Doblinger.

Livia Rado

Livia Rado, soprano, si distingue per la sua attività costantemente rivolta al repertorio contemporaneo, avendo eseguito numerosissime prime assolute di compositori provenienti da tutto il mondo in qualità di voce dell'ensemble L'arsenale. Ha collaborato inoltre con gli ensemble Algoritmo, Prometeo, Contempoartensemble, Ex Novo, RepertorioZero, Fontana MIX, Eutopia, Ensemble U, Hyoid, Aton et Armide. Si è esibita per importanti festival in Italia e all'estero tra i quali La Biennale di Venezia, Nuova Consonanza, Traiettorie, Maggio Musicale Fiorentino, Incontri Asolani, Play It! e music@ villaromana, Cantiere d'Arte di Montepulciano, Stagione dell'Orchestra di Padova e del Veneto, Stagione Concertistica dell'Orchestra Sinfonica Siciliana, Sound of Wander, Amici della Musica di Modena, L'arsenale Nuova Musica a Treviso, Angelica, Rassegna di Nuova Musica, MiTo Settembre Musica, Milano Musica, L'Imaginaire, De Bijloke, Barge Music, MATA Festival, Festival Suggestioni, BKA Theater, Taschenopern Festival, Festival Puccini. Il suo repertorio comprende lavori di Luigi Nono, Morton Feldman, Salvatore Sciarrino, Brian Ferneyhough, Ivan Fedele, Beat Furrer, Adriano Guarneri, Thomas Larcher, Gérard Grisey, Giuseppe Sinopoli, Harrison Birtwistle, Camillo Togni, Niccolò Castiglioni, Luigi Dallapiccola, Paul Hindemith, Arnold Schönberg. Ha interpretato il ruolo di Lilli nell'opera *Aquagranda* di Filippo Perocco presso il Teatro La Fenice, il ruolo di Soprano 1 nel *Prometeo* di Luigi Nono presso il Teatro Farnese per la Stagione Lirica del Teatro Regio di Parma, il ruolo di Voce dietro il sipario nell'opera *Luci mie Traditrici* di Salvatore Sciarrino presso il Teatro Malibran per la Stagione Lirica del Teatro La Fenice. Tra le recenti prime esecuzioni: il ruolo di Volto 1 nell'opera *Infinita Tenebra di Luce* di Guarneri per il Maggio Musicale Fiorentino; il ruolo di Figlia nell'opera *Lontano da qui* di Perocco per il Teatro Sperimentale di Spoleto e presso il Teatro Cavallerizza per il Festival Aperto di Reggio Emilia; unica voce nei tre ruoli di Minias, Nuncius e Decius in *Passionis fragmenta* di Sciarrino per i festeggiamenti del millenario della Basilica di San Miniato a Firenze; *Libro di terra e d'incanti* di Simone Movio per Sound of Wander (Milano). Ha inciso per le case discografiche Stradivarius, EMA Vinci, Decca, Kairos.

Alda Caiello

Alda Caiello è una delle maggiori interpreti nel panorama europeo contemporaneo per versatilità, raffinatezza e capacità espressive. Diplomata in pianoforte e in canto al Conservatorio di Perugia, cantante prediletta da Berio per *Folk Songs*, ha cantato sotto la guida di direttori quali Berio stesso, F. Brüggen, M.W. Chung, V. Gergiev, A. Tamayo, G. Nosedà, J. Webb, P. Keuschnig, M. de Bernart, D. Renzetti, E. Pomàrico, P. Rophé, W. Marshall, S. Ausbury, P. Rundel, L. Vis, C. Franklin, S. Gorli, R. Rivolta, M. Panni, F. Maestri, M. Angius, e con registi del calibro di D. Abbado, Y. Oida, G. Barberio Corsetti, D. Livermore, M. Scheidl, C. Mazzavillani Muti, S. Poda, I. García, G. Pressburger, C. Ligorio.

È stata invitata dalle maggiori istituzioni musicali europee, tra cui il Teatro alla Scala di Milano, Concertgebouw di Amsterdam, Wigmore Hall di Londra, Fondazione Gulbenkian di Lisbona, Oji Hall di Tokyo, Auditorio Nacional di Madrid, Konzerthaus e Musikverein di Vienna, Salzburger Festspiele, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Carlo Felice di Genova, Festival di Musica Contemporanea di Barcellona, Festival d'Automne di Parigi, Festival Mozart de La Coruña, Festival Wien Modern, Festival Manca, Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, Teatro dell'Opera di Roma, Bologna Festival, Rotterdams Philharmonisch Orkest, Biennale di München, Festival MITO Milano e Torino, Festival di Alicante, Ravenna Festival, Internationales Musikfest Hamburg.

Il suo repertorio include partiture di Monteverdi, Bach, Purcell, Scarlatti, Mozart, Boccherini, Pergolesi, Gluck, Rossini, Respighi, Mahler, Schönberg, Berg, Šostakovič, e numerosi lavori del XX secolo e contemporanei: *La voix humaine* di Poulenc, *Pierrot lunaire* di Schönberg, *Passaggio*, *Folk Songs* e *Recital for Cathy* di Berio, *Medea*, *Pietra di diaspro* e *Tenebrae* di Guarneri, *Camera Obscura* di Di Bari, *Io, frammento dal Prometeo* di Nono, *The Rara Requiem* di Bussotti, *Exil* di Kancheli, *Perseo* e *Andromeda* di Sciarrino, *Commiato* di Dallapiccola, *Lucrezio: un oratorio materialistico* di Lombardi, *America: A Prophecy* di Adès, *Le marteau sans maître* e *Improvisation I, Improvisation II* di Boulez, *La Philosophie dans le Labyrinthe* di Cattaneo, *IV Sinfonia* di Mahler, *Khoom* di Scelsi, *Cantus planus* di Castiglioni, *Satyricon* di Maderna, *Novae de infinito laudes* di Henze, *Il carro e i canti* e *Leggenda* di Solbiati, *Harawi* e *Poèmes pour Mi* di Messiaen, *il Signor Goldoni* di Mosca, *Gesualdo, considered as a Murderer* di Francesconi, e di recente *Il sogno di una cosa* di Montalbetti, *Eine florentinische Tragödie* di Zemlinsky, *Il Suono Giallo* di Solbiati, *Oltre la porta* di Carlo Boccadoro, *Dialoghi in lontananza* di Portera, *Galgenlieder* di Gubaidulina, *Lo specchio magico* di Vacchi, *La Passion selon Sade* di Bussotti, *La dame de Monte-Carlo* di Poulenc, *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* di Nono, *Un canto* di Vandor, *Else* di Gardella.

Maria Grazia Bellocchio

Maria Grazia Bellocchio ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio "G. Verdi" di Milano con Antonio Beltrami e Chiaralberta Pastorelli, proseguendoli alla Hochschule di Berna con Karl Engel e a Milano con Franco Gei.

Nelle sue prime apparizioni in pubblico ha eseguito il concerto di Skrjabin con l'Orchestra della Rai di Milano, il primo concerto di Beethoven con l'Orchestra del Conservatorio di Milano e l'Orchestra Sinfonica Siciliana, e *Les Noces* di Stravinskij al Teatro Comunale di Bologna.

Successivamente, sempre in veste di solista, ha suonato con l'Orchestra da camera di Pesaro, Milano Classica, Scottish Chamber Orchestra, Orchestra Toscanini di Parma, Orchestra da Camera di Padova e del Veneto e Orchestra Sinfonica "G. Verdi" di Milano.

È stata invitata a far parte dell'Orchestra Schleswig Holstein Music Festival diretta da Leonard Bernstein. Suona regolarmente per le maggiori istituzioni concertistiche italiane e straniere.

Come camerista ha suonato con Salvatore Accardo, Rocco Filippini, Bruno Giuranna, Franco Petracchi, Sergio Azzolini e molti altri. Suona stabilmente in duo pianistico con Stefania Redaelli.

Nel 2011, in occasione delle celebrazioni per il centocinquantesimo dell'Unità d'Italia, ha ideato il progetto *Viaggio in Italia – Nuovo canzoniere popolare – 20 canzoni popolari trascritte da 20 compositori*, eseguito in prima assoluta al Maggio Musicale Fiorentino e replicato al festival MITO, Musica Insieme di Bologna e in diverse altre città italiane.

Il suo repertorio spazia da Bach ai giovani compositori contemporanei. Collabora stabilmente con Divertimento Ensemble, diretto da Sandro Gorli, regolarmente presente nei maggiori festival ed

entrati nel 2012 a far parte del network europeo Ulysses, che riunisce 13 tra le maggiori istituzioni europee dedite a promuovere e diffondere la musica contemporanea.

Ha inciso CD per Ricordi e Stradivarius con opere di Bruno Maderna, Sandro Gorli, Franco Donatoni, Stefano Gervasoni, Federico Gardella, Stefano Bulfon, Marco Momi, Claudio Ambrosini, Ivan Fedele e György Kurtág.

È docente di pianoforte al Conservatorio "G. Donizetti" di Bergamo. Tiene regolarmente masterclass di pianoforte e di musica da camera per diverse istituzioni italiane.

Collabora con Salvatore Accardo nell'ambito dei corsi per strumento ad arco organizzati dall'Accademia Walter Stauffer di Cremona.

Nel 2012 ha ideato il progetto Call for Young Performers all'interno di IDEA, l'accademia di Divertimento Ensemble: un corso monografico dedicato alla letteratura contemporanea per pianoforte. Il corso nei diversi anni ha affrontato la produzione di K. Stockhausen, G. Kurtág, L. Berio, M. Kagel, G. Ligeti, S. Gervasoni e A. Solbiati.

L'Instant Donné

Ensemble strumentale impegnato, L'Instant Donné si caratterizza senza dubbio per il suo funzionamento atipico. Uguaglianza, ascolto, collegialità sono i valori che l'ensemble ha condiviso fino a oggi. L'orientamento artistico così come la gestione economica, l'organizzazione delle prove, concerti e tournées sono decisi insieme. Allo stesso modo dell'abbigliamento «haute couture» e senza direttore, L'Instant Donné ama prendersi il proprio tempo per svolgere il proprio lavoro, curare la musica il meglio possibile per poterla condividere con il maggior numero di persone.

Costituito nel 2002 e con sede a Montreuil (Seine-Saint-Denis) in un grande studio, l'ensemble riunisce una squadra di dieci persone di cui otto strumentisti. Poiché l'ensemble ritiene che la musica sia vivente e che sia necessario dimostrarlo oggi, la creazione musicale occupa un posto a parte nella programmazione. Ma L'Instant Donné ama anche proporre opere meno recenti e attingere liberamente dal repertorio. L'ensemble esegue tra i 30 e i 40 concerti all'anno e si esibisce in numerosi paesi dei cinque continenti, sia in spazi più intimi che in rinomate sale internazionali. Dal 2007 è stato istituito un forte legame con il Festival d'Automne di Parigi. L'ensemble collabora anche frequentemente con l'Ircam e Radio France. Dal 2017, ogni ultima domenica del mese, in collaborazione con La Marbrerie a Montreuil, organizza un ciclo di concerti gratuiti. Impegnato a promuovere la musica al di fuori di luoghi specializzati, l'ensemble ha intrapreso molte azioni educative e culturali in contesti molto diversi. Infine, nell'arco di un anno, l'ensemble offre un laboratorio di composizione gratuito per futuri compositori sotto la guida benevola di Georges Aperghis.

Syntax Ensemble

Nel 2018, a seguito dell'incontro del compositore e direttore d'orchestra Pasquale Corrado, del compositore Maurilio Cacciatore, e del violoncellista Michele Marco Rossi, nasce a Milano il Syntax Ensemble, un nuovo collettivo di musica contemporanea, già costituito come Associazione senza scopo di lucro. L'Ensemble raduna alcuni dei migliori musicisti del panorama nazionale ed europeo: Valentina Coladonato (voce), Francesco D'Orazio (violino), Fernando Caida Greco (violoncello), Maruta Staravoitava (flauto), Marco Ignoti (clarinetto), Anna D'Errico (pianoforte), Dario Savron (percussioni), Maurilio Cacciatore (elettronica), Pasquale Corrado (direttore). L'aver riunito in un progetto collettivo un serie di musicisti con una già affermata carriera solistica internazionale è una delle caratteristiche che rappresentano l'unicità di questo ensemble, forte anche della qualità e originalità della proposta artistica e dei programmi da concerto, che affrontano un repertorio di caratura internazionale. Nel 2019 l'ensemble ha esordito nella prima stagione concertistica nel prestigioso Teatro Dal Verme di Milano, ottenendo fin da subito unanimi consensi di pubblico e critica, successo che si è riconfermato – nonostante le note condizioni sanitarie – nel 2020, in occasione dei concerti della seconda stagione. È stato inoltre ensemble *in residence* per i concerti finali del master internazionale di Il livello di composizione presso il Conservatorio "G.Verdi" di Milano – lavorando a stretto contatto con alcuni tra i più importanti compositori del panorama internazionale (Fedele, Hosokawa, Chin, Furrer, Benjamin, Jarrell, Stroppa, Posadas, Lopéz Lopéz,

K. Lang) – e presso il Festival Pontino di Sermoneta. Nel 2020 l'ensemble ha registrato in formato audio-video il progetto *Una sola moltitudine* in quanto vincitore del bando “Vivere all'italiana in musica” indetto dal Ministero degli Affari Esteri e, nel 2021, Milano Musica ha affidato al Syntax Ensemble la possibilità di effettuare una residenza di ricerca creativa con il progetto “Atelier per la sperimentazione di strumenti musicali acustici e di altoparlanti a contatto al fine performativo” che ha portato alla realizzazione di un software di documentazione scientifica sull'utilizzo di alcuni dispositivi acustici.

Pasquale Corrado

Direttore, compositore e produttore artistico, si diploma in pianoforte, direzione di coro, composizione (con A. Solbiati) e direzione d'orchestra (con D. Agiman) presso il Conservatorio “G. Verdi” di Milano; a Parigi frequenta il Cours all'Ircam. Continua il perfezionamento in composizione con Ivan Fedele presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, diplomandosi con il massimo dei voti e la lode e ricevendo il Premio Petrassi 2011, consegnato in Quirinale dal Capo dello Stato Giorgio Napolitano. Premiato in diversi concorsi sia nazionali che internazionali (Basel Composition Competition 2017, Expo Competition “Nutrire la Musica” Milano, 7ma Biennale di Brandeburgo) ha ricevuto commissioni da Ensemble intercontemporain, Fondazione Orchestra e Coro Nazionale di Santa Cecilia Roma, La Biennale di Venezia, Radio France, Fondazione Arena di Verona, Fondazione Teatro Massimo Palermo, Fondazione Teatro Donizetti Bergamo, Rai NuovaMusica, Divertimento Ensemble, Centro San Fedele – Milano, Fondazione Spinola Banna, Acanthes Festival, Fondazione ICO “Tito Schipa”. Ha realizzato e diretto colonne sonore e quattro opere liriche, *Mr. Macbeth*, *Alice Special Guest*, *Donizetti Alive*, *Babbelish*. I suoi lavori, editi da Suvini Zerboni e diretti, tra gli altri, da A. Pappano, S. Mälkki, M. Pintscher, P. Rophé, M. Angius, C. Boccadoro, E. Pomarico, F. Maestri, S. Gorli, J. Deroyer, A. Pestalozza, sono stati eseguiti all'interno di vari festival internazionali e trasmessi da diverse emittenti radiofoniche europee.

Nella veste di direttore d'orchestra ha debuttato al Ticino Musica Festival dirigendo *Il signor Bruschino* di Rossini a capo della Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Ha diretto produzioni sinfoniche e cameristiche in diversi festival nazionali e internazionali tra i quali La Biennale di Venezia, Bologna Modern, Aus Italien, Veneto Contemporanea 2021, Festival Slowind, I Pomeriggi Musicali, nei quali ha diretto in prima assoluta diverse opere sinfoniche e liriche (*Il Naufragio* di A. Shkurtaj, *Zazie dans le metro* di Matteo Franceschini) e produzioni operistiche. Dal 2019 è fondatore e direttore musicale del Syntax Ensemble.

Accanto al repertorio classico, Pasquale è produttore artistico, autore e arrangiatore per diverse realtà discografiche italiane collaborando con diversi artisti della scena pop nazionale e internazionale. Dal 2015 è arrangiatore e direttore d'orchestra di show internazionali sul palco del Teatro Avalon del Casinò Fallsview di Niagara Falls (Canada).

È stato direttore e arrangiatore dell'Orchestra Ritmico Sinfonica arrangiando e dirigendo le musiche per diversi programmi televisivi tutti trasmessi sulle emittenti Rai.

Attualmente insegna Composizione presso il Conservatorio di Musica “G. Verdi” di Como e presso la Scuola Civica “Claudio Abbado” di Milano.

Valentina Coladonato

Soprano, laureata in Lingue e Letterature Straniere e diplomata in Canto col massimo dei voti e lode, si forma e perfeziona con Donato Martorella, Claudio Desderi, Edith Wiens, Paride Venturi, Renata Scotto, Regina Resnik.

Vincitrice di concorsi internazionali e premi di critica, pubblico e giuria, il suo repertorio spazia dalla musica barocca a quella contemporanea.

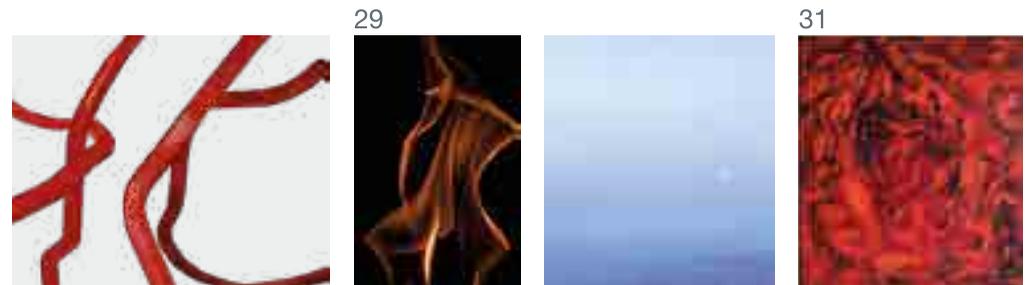
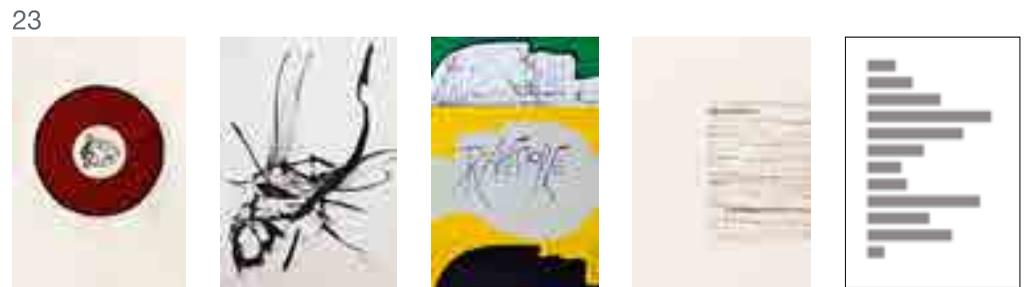
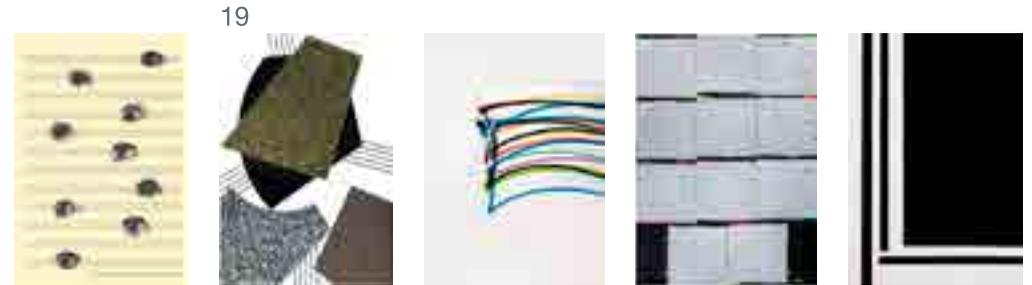
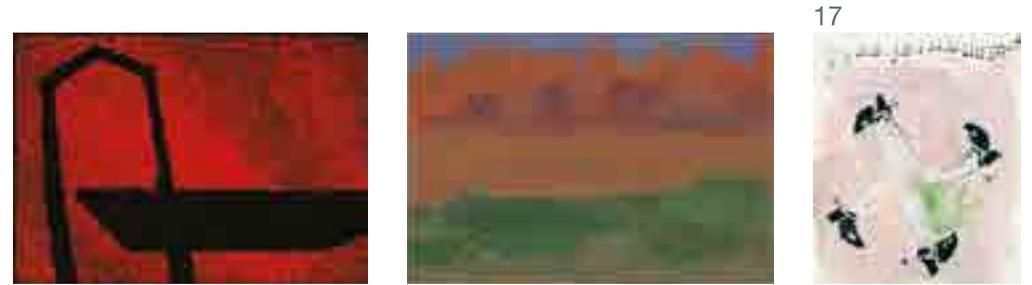
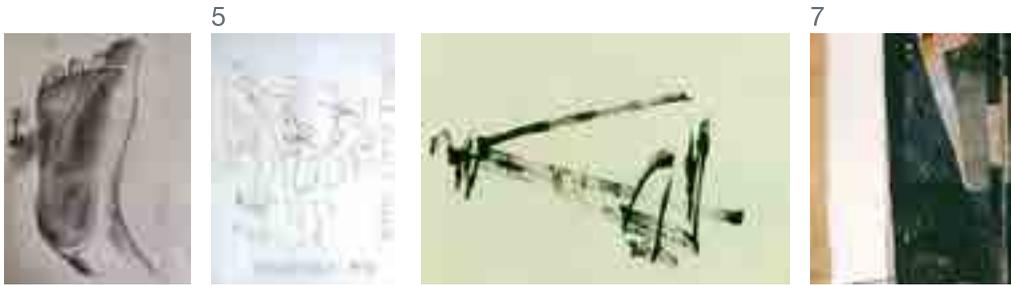
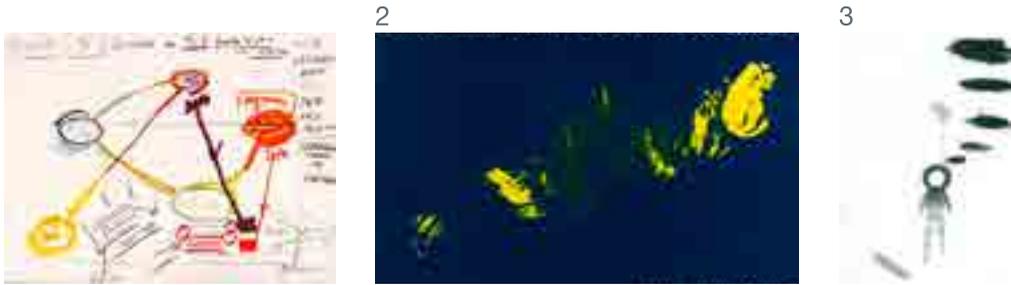
Ha collaborato con numerosi gruppi, tra cui Ensemble La Venexiana, Accademia Bizantina, La Stagione Armonica, Accademia del Santo Spirito, Sentieri Selvaggi, Algoritmo, FontanaMIX, Musikfabrik, Quartetto Prometeo, Ex Novo Ensemble, OFT. Nel repertorio contemporaneo canta spesso prime assolute di nomi illustri nel panorama internazionale.

Si è esibita presso Teatro alla Scala di Milano, Opéra national de Paris, Salzburger Festspiele, Musikverein di Vienna, Concertgebouw di Amsterdam, De Singel di Antwerpen, Festival delle

Fiandre, Filarmonica di S. Pietroburgo, Southbank Centre di Londra, Frick Collection di New York, Cité de la Musique di Parigi, Radio France, Philharmonie Köln, Radio WDR, George Enescu Festival, Teatro Manzoni di Bologna, Dal Verme di Milano, Ponchielli di Cremona, Fondazione Spinola-Banna per l'Arte, Ravenna Festival, Festival Pergolesi Spontini, MITO, Rai di Torino, Rai Radio3, Sala Sinopoli a Roma, La Biennale di Venezia, Quirinale, Teatro Massimo di Palermo e altri enti europei, americani e asiatici.

È stata diretta dai registi Daniele Abbado, Maurizio Scaparro, Colin Graham, Cesare Lievi, Francesco Micheli, Michał Znaniecki, Pier Paolo Pacini, Alessio Pizzech, Rafael Villalobos e dai direttori Riccardo Muti, Roberto Abbado, David Robertson, Peter Eötvos, Lior Shambadal, John Axelrod, Michel Tabachnik, Marcello Panni, Claudio Scimone, Claudio Desderi, Tito Ceccherini, Filippo M. Bressan, Giampaolo Pretto, Ottavio Dantone.

Incide per Decca, Glossa, Brilliant Classics, per la quale ha pubblicato la prima registrazione mondiale integrale degli *Shakespeare Sonnets & Duets* (2018) di Mario Castelnuovo-Tedesco, *Poulenc et ses Poètes – Mélodies 1939-1961* (2019) e il nuovissimo EP *Reflets/Riflessi* (The Orchard, maggio 2021). Le sue interpretazioni sono spesso trasmesse da Rai Radio3. È la voce del Syntax Ensemble, ed è docente di Musica vocale da camera presso il Conservatorio di Como.



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 • 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

traiettorie³²



© Astrid Karger



© Davide Santi



© Ariele Monti



© Piero Colucci



© Matteo De Mayda



© Davide Bona



© Yiannis Soulis for Onassis Stegi



© G Cuartero



© Carla Escuredo



© Didier Depoorter



© Paola Arpone e Paolo Sicardi

Paolo Pellegrin

Paolo Pellegrin è uno dei principali fotoreporter del mondo e ha documentato molti dei maggiori disastri e conflitti di questa generazione, dalle rivoluzioni alle guerre agli tsunami. Pellegrin desidera che il suo lavoro «crei un ponte... per usare la fotografia per dire qualcosa che va oltre la superficie, che vibra, che risuona». Questo approccio lo ha portato a fotografare in Libano, Iran, Palestina, Romania, Afghanistan, Libia, Cuba, Stati Uniti, Mali, Egitto, Algeria, Haiti, Tunisia e Indonesia. Pellegrin è nato nel 1964 a Roma. Ha studiato architettura all'Università La Sapienza di Roma, prima di studiare fotografia all'Istituto Italiano di Fotografia. Tra il 1991 e il 2001 Pellegrin è stato rappresentato da Agence VU a Parigi. È stato un fotografo a contratto per «Newsweek» per dieci anni. È stato pubblicato in molte importanti riviste tra cui «TIME», «New York Times», «Newsweek» e «New York Times Magazine», dove ha fotografato più di dieci storie di copertina con il giornalista Scott Anderson. Pellegrin ha vinto numerosi premi, tra cui dieci premi World Press Photo e numerosi premi Photographer of the Year, una Leica Medal of Excellence, un Olivier Rebbot Award, l'Hansel-Meith Preis e il Robert Capa Gold Medal Award. Nel 2006 gli è stato assegnato il W. Eugene Smith Grant in Humanistic Photography. Nel 2001 è diventato un candidato di Magnum Photos e un membro a pieno titolo nel 2005.



Paolo Pellegrin

Biglietteria

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

Costi dei biglietti

Casa della Musica (tranne Mini Concerts), CPM Toscanini

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

Teatro Farnese

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

Mini Concerts

- Intero: € 5
- Omaggio: under 18

Abbonamenti

- 3 concerti a Teatro Farnese: € 60
- 7 concerti alla Casa della Musica: € 85

Luoghi

Casa della Musica

P.le San Francesco, 1 - 43121 Parma

Teatro Farnese

P.le della Pilotta, 15 - 43121 Parma

Sala Gavazzeni - CPM Toscanini

Via Toscana, 5/a - 43121 Parma

Per informazioni

Fondazione Prometeo
tel. 0521 708899 – cell. 348 1410292
e-mail: info@fondazioneprometeo.org

Link utili

<http://www.fondazioneprometeo.org>
<https://www.facebook.com/festivaltraiettorie/>
https://twitter.com/f_prometeo
https://www.instagram.com/fondazione_prometeo/
<https://www.youtube.com/user/FondazionePrometeo>

Per sostenere la Fondazione Prometeo

5 x 1000

Codice fiscale: 92146840340

traiettorie³²

XXXII Rassegna Internazionale di Musica
Moderna e Contemporanea

Direttore artistico
Martino Traversa

Organizzazione
Michela Francesconi
Roberta Valenti
Giulia Zaniboni

Ufficio stampa
Maria Elena Bersiga

Testi critici
Giuseppe Martini

Foto
Davide Bona

Si ringraziano per la fattiva collaborazione all'organizzazione di Traiettorie 2022:

Casa della Musica di Parma
Complesso Monumentale della Pilotta
Conservatorio di Musica "Arrigo Boito"
Fondazione "Arturo Toscanini"
Segnali di Vita A.P.S.

FONDAZIONE PROMETEO

Via Paradigna, 38/A
I-43122 Parma

Tel. 0521 708899
info@fondazioneprometeo.org
www.fondazioneprometeo.org

Seguici su

