

# **RONDÒ 2020**

## **Concerto inaugurale**

**Mercoledì 15 gennaio**

Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano

Sala Puccini

ore 20.30

**Stefano Gervasoni** (1962)

*Prato prima presente*

per ensemble (2009)

*In memoriam* Angelo Paccagnini

*Gramigna*

per cimbalom e ensemble (2009-15)

*Premonizione – Cammino – Nella tempesta – Ricordo ossessivo*

*Tranquillo (e misterioso) – Pas perdu – Gioia mal trattenuta*

*Corsa-rincorsa – Coda inconchiusa*

*Nube obbediente*

per trombone, percussione

e ensemble (2011)

**Corrado Colliard** trombone

**Elio Marchesini** percussione

**Aleksandra Dzenisenya** cimbalom

**Sandro Gorli** direttore

### **Divertimento Ensemble**

Lorenzo Missaglia, flauto

Luca Avanzi, oboe

Maurizio Longoni, clarinetto

Michele Colombo, fagotto

Andrea Brunati, corno

Maria Grazia Bellocchio, pianoforte

Elena Gorna, arpa

Elio Marchesini

e Antonio Magnatta, percussioni

Lorenzo Gorli, violino

Daniele Valabrega, viola

Martina Rudic, violoncello

Emiliano Amadori, contrabbasso



### **Le radici ecologiche della composizione**

A partire dal 2009 ho intrapreso un nuovo cantiere di lavoro compositivo fondato su criteri di ricerca e di elaborazione che potremmo definire di tipo "ecologico". Tra il 2009 e il 2015 sono nati, oltre a brani appartenenti ad altri filoni ispirativi, i tre cicli dei *Prés* per pianoforte, il ciclo per voce e trio d'archi *Aster Lieder*, i tre duetti per violino e viola *Masques et Berg* e le tre composizioni per ensemble con strumenti solisti *Prato prima presente*, *Nube obbediente* e *Gramigna* che Divertimento Ensemble ha deciso di riunire in una sorta di trittico ideale. Questi tre brani hanno importanti legami, espliciti e sotterranei, con i brani da camera precedentemente citati ed esplorano tutti tematiche legate all'ambiente (riscaldamento climatico, consumo di suolo, perdita della diversità biologica, uso sostenibile delle risorse, riciclo dei rifiuti, produzione e riconversione dell'energia, fenomeni migratori, convivenza civile di gruppi sociali diversi e mantenimento delle identità culturali, urbanesimo funzionale, intelligente e a misura d'uomo) declinate in senso di tecniche costruttive: forma discontinua, montaggio, sovrapposizione, politemporalità, polistilismo, mascheramento e trasparenza, emergenza e inabissamento, diversità e omogeneità, percezione polifonica e omofonica, ordito e trama, citazione e autocitazione, integrazione e straniamento.

*Prato prima presente* parla della storia e della memoria e del modo "rispettoso" che il gesto artistico deve avere quando lascia i suoi segni in ogni spazio, che mai può essere considerato neutro o vergine, ma sempre di storia e della sua memoria impregnato, anche quando la pagina su cui si scrive è bianca e il prato su cui si costruisce è omogeneamente verde.

*Nube obbediente* parla della pretesa umana non di controllare preventivamente il tempo atmosferico, per adeguare ad esso i nostri comportamenti, ma addirittura di determinarlo ad uso e consumo dei propri bisogni, di piacere o di sfruttamento illimitato delle risorse del pianeta.

*Gramigna* parla dell'importanza di ciò che è normalmente trascurato o trascurabile (in una parola: "povero") e della possibilità di costruire ricchezza a partire da ciò che viene considerato scarto, margine, rifiuto e non risorsa, o con cui si ha normalmente un rapporto di puro sfruttamento, grazie a un rovesciamento di prospettiva che ancora una volta metta in primo piano il rispetto, la comprensione di ciò che non si sa, l'ascolto di ciò che è più lontano da noi, la valorizzazione dell'unicità, di ciò che ci distingue oltre ciò che ci accomuna.

**Stefano Gervasoni**

### **NOTE AL PROGRAMMA**

**Prato prima presente.** Il presente come condizione del futuro della storia

Il presente non è solo il tempo che ci si trova a vivere, ma incontro di passato e futuro: il modo di assicurare al futuro l'esistenza, e al passato di fondarla. Solo così il presente vive, e si vive nel presente: facendo del proprio presente il luogo d'incontro di passato e futuro. Così vive e si sviluppa la civiltà, consegnando la storia al futuro.

Non sono tempi felici, da questo punto di vista, quelli che stiamo vivendo.

L'oblio della storia consente il saccheggio a uso personale del presente. I modi civili del vivere (i valori su cui si fonda il bene comune di un'idea di civiltà) diventano allora un inutile ingombro al raggiungimento dei propri fini personali. Il passato non deve esistere, la storia deve essere riscritta ogni giorno, annullandola, a uso di un presente da eternizzare, da trasformare in patrimonio virtuale, sorta di edulcorato della storia che si cancella per erigere il monumento all'oblio della civiltà.

Il gesto artistico non è solo libera espressione della volontà dell'artista che si dispiega in funzione (attiva o passiva) delle condizioni che l'hanno determinata. Chi progetta un edificio, per esempio, deve sapere conservare la memoria del "prato" in quel luogo esistente, e inscrivere in un'opera che tracci il futuro o è traccia per il futuro (non parliamo poi di un edificio costruito in un contesto urbanistico-paesaggistico complesso). Perché il prato è come la pagina bianca per il compositore: non è mai del tutto bianca, del tutto neutra, del tutto indifferente a ciò che il compositore si permetterà di metterci sopra. E il prato è già il frutto di una lunga storia.

La commissione dell'architetto e urbanista Lodo Meneghetti mi ha dato l'occasione per affrontare queste riflessioni in musica (la composizione non è forse lo studio urbanistico del paesaggio sonoro e una proposta di organizzazione estetica di un pezzo del suo dominio?). A lui sono infinitamente grato, così come a Sandro Gorli e a Divertimento Ensemble che permettono alla storia della musica di farsi ancora presente attivo, quindi futuro di una civiltà.

**Gramigna.** La genesi di Gramigna è il risultato di due processi, uno volontario, l'altro involontario, la cui interazione ha collaborato a modificare in maniera sostanziale il progetto compositivo. È accaduto che, come in un giardino seminato a prato, la "storia" del terreno sul quale quei semi sono stati posati si sia fatta sentire, contrapponendosi alle "cure" del giardiniere-compositore. Il quale, a un certo punto, non potendo fare altro che prendere atto dell'impossibile realizzazione del suo sogno di un bel prato uniforme e domesticato, è andato trasformando la sua azione creativa in quella di estirpatore delle "erbe folli", sempre più popolanti il fazzoletto di terra della sua composizione, fino a modificarla in maniera sostanziale.

Ecco perché invece del pezzo coerente e articolato nel suo sviluppo in un unico movimento, il compositore-contadino propone una serie di bagatelle per cimbalom e otto strumenti, costituenti un ciclo *in progress* (come esponenziale è la progressione infestante della crescita della gramigna), dense di rimandi interni l'una con l'altra (come l'intreccio rizomatico delle radici della gramigna, sviluppantesi fino a due metri di profondità), multiformi nella loro natura e nelle loro allusioni (così come fanno pensare la varietà di specie e i nomi popolari ad esse associati nelle varie lingue, riconducibili al nome botanico di quest'erba - *Cynodon dactylon*: grano delle formiche, dente canino, erba canina, del diavolo, zampa di gallina...).

A questa presa di coscienza della storia profonda di un pezzo nascente, che emerge in senso contrapposto alla volontà del suo creatore, mano a mano che questi lo coltiva - nello stesso modo in cui la crescita della gramigna può essere considerata l'affioramento dell'"inconscio collettivo di un terreno" che si voleva coltivato in altro modo -, corrisponde una ulteriore trasformazione della

figura del compositore, che diviene colui che è capace di accogliere, assecondare e servirsi del frutto di questo incontro tra voluto e accaduto, tra la propria volontà e quella esterna, non controllabile, che modifica i suoi piani. Non più maestro di un giardino creato e dominato a propria immagine e somiglianza, sradicando tutto ciò che non corrisponde ai propri piani di agricoltore moderno. E nemmeno semplice (e folle!) estirpatore di erbe "folli" o "cattive" (la battaglia con la gramigna che infesta all'infinito i nostri sogni sarebbe persa...). Al compositore che passa le sue giornate a raccogliarla, pulirne gli stoloni e a essicarla, la gramigna del suono offre le sue proprietà e le sue virtù terapeutiche e curative.

La serie di bagatelle è andata via via arricchendosi, dal 2009 a oggi - alcune sono state scartate, altre sono state riprese successivamente, altre ancora sono state scritte quest'anno - fino ad arrivare al numero di nove, di durata e ampiezza diverse, talvolta oltrepassanti la dimensione iniziale della miniatura. Le "gramigne" della prima versione, presentata alla Biennale di Venezia del 2009 e premiate con il riconoscimento dell'Associazione dei Critici Italiani "Franco Abbiati" nel 2010, sono diventate un vero e proprio concerto per cimbalom che organizza i numerosi movimenti che lo compongono e i materiali "spontaneamente" organizzati al loro interno in un'architettura con un afflato narrativo e una costruzione geometrica.

**Nube obbediente.** Il tempo mi ha sempre interessato. Da bambino, volevo essere un meteorologo; sono molto sensibile ai cambiamenti del tempo, fino al punto di essere meteoropatico; il cambiamento climatico mi sconvolge, soprattutto quando l'uomo riesce a cambiare gli equilibri del clima...

Mi interessa un concetto che è alla base del comportamento umano di fronte al tempo e potrebbe essere preso in considerazione per le sue implicazioni etiche: il rispetto e la regola. Il rispetto di una regola esige di conformarsi a una legge considerata superiore alle circostanze e alle esigenze particolari di un individuo e come base di una relazione tra gli esseri umani.

Nel caso del tempo atmosferico, è una legge naturale, accettata più o meno bene, che detta le sue regole: piove, prendo il mio ombrello o il mio cappello o il mio impermeabile; fa freddo, metto abiti più caldi... Conformarsi al tempo che fa richiede una forma di obbedienza ai fenomeni naturali che è fuori discussione e tanto più condivisa quanto più si fanno sentire i rigori del tempo (molto freddo, molto caldo, troppa pioggia, una tempesta...). L'apprendimento di questa disciplina faccia a faccia con il tempo è spontaneo.

Questa idea di accettazione è alla radice dell'educazione di un bambino, che apprende gradualmente la disciplina di una serie di regole imposte, utili per la sua evoluzione e la sua formazione individuale e sociale; le interiorizza e le mette in atto quasi spontaneamente, come se fossero diventate cose naturali.

È molto interessante per un musicista meteoropatico osservare che la parola ubbidire nella sua etimologia latina contiene la parola udire (*obœdire*, composto da *udire*, con il prefisso *ob* come funzione dell'intensificazione). Ascolta, quindi, per capire meglio e accettare le leggi segrete del suono. Rispetto al francese *ouïr*, nella lingua italiana obbedire sembra voler andare ancora oltre: "sentire per dire". Ed ecco come il lavoro di un compositore assomiglia a quello del meteorologo: scrutare le voci del cielo per dire che tempo ha deciso di fare il tempo, come un compositore scruta le leggi del suono, ciò che le sue vibrazioni sonore portano come vento e gli trasmettono - come parlano una buona madre a suo figlio e il tempo agli uomini -, obbedire a queste regole e dirlo ai propri ascoltatori.

**Stefano Gervasoni**



#### **L'opera prima**

contributo di Stefano Gervasoni in *Ars Nova. Ventuno compositori raccontano la musica di oggi* a cura di Sara Zurletti, Roma, Castelvecchi Editore 2017

Mi considero un compositore puro, non nel senso della purezza delle mie fonti di ispirazione, che sono invece molteplici ed eterogenee, o nel senso di voler rivendicare un'assolutezza negli esiti della mia ricerca artistica (lungi da me), quanto nel modo in cui concepisco il mestiere (o meglio "la missione") del compositore. Scrivo musica e insegno la composizione, e concepisco entrambe come un'espressione del pensiero - con una forte volontà di dire e testimoniare le aspirazioni del nostro tempo - facendo tesoro della storia e immaginando di agire sul presente per lasciare tracce il più possibile "pulite" ed efficaci al futuro dell'umanità. Desidero aggiungere che non ho mai avuto incarichi di organizzazione o di direzione artistica: li considero un'attività certamente legittima, ma solamente complementare a quella precipua dello scrivere, del riflettere sulla propria ricerca e del trasmettere la propria esperienza.

Non c'è nessuna presunzione in questo atteggiamento, ma solo la rivendicazione dell'importanza dell'opera - delle opere - sulla figura o sulla personalità dell'artista. Ad essa contribuiscono spesso, soprattutto in questi tempi dominati dal marketing, attività di tipo più o meno mondano (utili comunque alla diffusione e alla conoscenza di un fenomeno come quello della creazione musicale, oggi sempre più messo in discussione da modelli di consumo culturale di tipo industrializzato), ma a mio parere di importanza secondaria rispetto al contenuto espressivo e alla sua messa in forma artistica di un'opera musicale.

L'accento verte per me sulle singole opere che possono, oppure non, creare un percorso tale da delineare di nuovo la figura di un artista a tutto tondo e di valore indiscutibile, non tanto sul contrario: non condivido cioè la certezza o la necessità (psicologico-sociale) del genio, inevitabilmente produttore di capolavori, a cui una visione superficiale e rettilinea della Storia e del progresso (sempre più succubi della tecnologia e del mercato) ci ha abituato. Preferisco dire che in questi tempi e spazi dominati dalla globalizzazione la figura dell'artista si parcellizza e anonimizza: di fronte al moltiplicarsi degli artisti e degli orientamenti estetici valgono i singoli esiti, a volte riusciti, altre volte insignificanti. E su questo atteggiamento, e su questi singoli esiti, vorrei invitare a riflettere con il mio lavoro, senza apriorismi ideologici o, spesso inconsciamente, mercantilistici.

Una storia da ricostruire senza gli schematismi e le certezze del passato, ricollegando i fili che dal passato ci portano ai nostri giorni e ci possano proiettare verso un futuro che dia senso e funzione a un'attività artistica diventata marginale, o resa artificiale da una serie di meccanismi di "protezione" culturale che la spingono sempre più nel ghetto di una pratica elitaria.

Così mi sento di dire che ogni compositore radicale ha sempre avuto una coscienza della Storia e del rapporto che andava a infrangere e a ricostituire con essa. Vale per tutti i grandi artisti del passato lontano e recente, e tra gli ultimi, dopo quelli delle avanguardie storiche e i maestri recentemente scomparsi (Nono, Grisey, Ligeti, Stockhausen, Boulez), annovero Helmut Lachenmann. Le opere che ci hanno lasciato queste figure emblematiche, in virtù della loro forza intrinseca, ci insegnano che l'azione dialettica e distruttiva delle convenzioni sociali, o delle abitudini culturali nelle quali esse si esprimevano, insieme a quelle del linguaggio, sono sempre intervenute costruttivamente sullo sviluppo storico e sulla modalità della loro stessa fruizione. La portata rivoluzionaria di un'opera è dunque inseparabile dal mistero inspiegabile che essa contiene, dove l'artista è in parte *deus ex machina* e in parte veicolo stesso della forza di questo mistero che spinge, opera dopo opera, a cambiare il mondo.

"Rivoluzionaria" è la musica di Johann Sebastian Bach, sebbene nel suo tempo egli fosse considerato un accademico; e "conservatrice" (capace cioè di conservare la tradizione) è la musica di Arnold Schönberg, ancora oggi considerato da una grande fetta di pubblico un compositore inascoltabile perché astrattamente in rivolta contro la tonalità.

Per questo preferisco sostituire il termine "radicalità" (di un atteggiamento) con quello di "creatività" (di un'opera). Il primo crea steccati e false certezze, il secondo porta l'espressione artistica e la fruizione culturale a crescere e a modificarsi, agendo sul pensiero: che è costretto a confrontarsi con i dubbi e i misteri di un'opera e con i collegamenti da dover istituire tra opere singole – di cui si ha una vera e profonda coscienza – non più inquadrati da un sistema ideologico di riferimento. Le mie sembrano considerazioni superate, ora che viviamo i tempi anti-ideologici della fine della Storia, della globalizzazione e della democratizzazione culturale a tutti i livelli. Eppure ancora oggi si vuole dividere gli artisti in base alla giustezza del loro percorso o della loro posizione (estetica, se ancora la si può considerare tale, quando sembra più volersi basare su concetti di tipo promozionale, parole chiave, loghi di un *logos* a basso livello), anziché sulla forza delle singole opere: le quali possono essere più o meno riuscite, inutili o foriere di futuro, o ricche di una forza da indagare, comprese o incomprese, tutto ciò indipendentemente dal marchio di fabbrica del loro autore. Credo che le considerazioni che seguono contribuiranno a precisare meglio il mio pensiero che, lo ripeto, vorrei esprimere con modestia e rispetto del lavoro dei "colleghi", del passato come del presente.

La mia posizione (non una conclusione da "mostrare" nella musica che scrivo, ma la tappa di un cammino che le opere di ogni compositore articolano e sviluppano) è la seguente: una composizione è creativa se testimonia e fa agire in un rapporto del tutto particolare le due dimensioni che nell'arte musicale si incontrano: quella acustica (legata alla percezione) e quella linguistica (legata all'ascolto). Nello scritto *Raisons et occasions dans le choix d'un poème qui devient musique* [1], sostengo la tesi che i parametri di una composizione musicale non fanno altro che strutturare le possibilità d'incontro tra queste due dimensioni in rapporto l'una con l'altra secondo diverse modalità. Nel corso della storia, il mondo acustico (il *soundscape*) è evocato dalla dimensione prettamente culturale e codificata del linguaggio musicale, che vorrebbe aderire allo stimolo sonoro in maniera mimetica, transcendendo il codice linguistico; viceversa, la dimensione sonora e naturale dei fenomeni sonori sembra alludere a leggi linguistiche codificabili culturalmente. Entrambe le dimensioni sono intrecciate profondamente secondo criteri di stile, di gusto, di conoscenza tecnica di ogni autore, e sono altresì legate allo sviluppo delle tecniche di scrittura e di liuteria strumentale proprie al loro tempo, scambiandosi ambiguamente funzioni ed effetti: la dimensione linguistica disseminandosi in quella acustica, e viceversa; il progresso

(di un oggetto sonoro inaudito, per la prima volta portato nel dominio strumentale) trovandosi a convivere con la tradizione (delle prassi compositive ed esecutive consolidate).

Qualcuno, fra gli artisti e gli analisti, sembra volere tracciare sviluppi inesorabili, secondo i quali dopo la modalità, la tonalità, l'atonalità, in questi anni recenti si stia esplorando la dimensione della "sonalità". Io trovo che questa idea per la quale ciascuna dimensione compositiva supera l'altra, escludendola, sia una posizione riduttiva dettata più da motivazioni di tipo auto-promozionale (per quanto riguarda gli artisti) o di semplificazione divulgativa (per quanto riguarda gli analisti o i programmatori musicali); sia cioè un altro modo per ristabilire divisioni e steccati, in nome di una verità o di un criterio di modernità che prescindono dalla valutazione profonda dell'esito artistico di ogni singola opera. Questa impostazione, in cui l'approccio compositivo risulta puramente legato al presente e immemore della Storia, mi pare inaccettabile: a me interessa invece una concezione che *integri* tutte queste dimensioni, in modo tale che la Storia viva attraverso l'assimilazione dei parametri che ogni sistema (prima quello modale, poi gli altri) ha messo a punto. Solo così la forma assolve al ruolo essenziale di assimilare creativamente il passato.

Nella musica contemporanea da anni si parla, con una certa dose di ambiguità e di confusione, di "suono" come parametro esclusivo della scrittura: da qui il proliferare di partiture "soniche" o "bruitiste" e l'uso esteso delle tecniche strumentali "avanzate" per creare una dimensione sonora particolare talmente peculiare da rendere secondari gli altri parametri e quello più generale della forma, per me invece molto importante. Il compositore che si riduce ad essere *sound designer*, l'ascolto che diventa percezione fenomenologica, la tradizione storica e la propria esperienza culturale personale che si annullano in favore della contemplazione dell'istante, la memoria dell'ascolto che non interagisce più con l'attività della percezione trasformando l'ascolto in un viaggio immaginativo e la temporalità voluta dal compositore in un tempo vissuto pienamente dall'ascoltatore. *Divertissement, wellness*, seduzione invece di conoscenza. Sedazione invece di stimolo al pensiero.

Anche la tecnologia applicata a un progetto musicale sembra volere perseguire lo stesso scopo: garantire da un lato la "modernità" di un'opera o di una pratica compositiva, e dall'altro creare un ambiente che connoti la percezione musicale in una maniera totalizzante. Il ricorso alla tecnologia nell'ambito di un processo compositivo andrebbe invece inteso in un senso ben più ampio: rappresenta un grado di lucidità superiore e permette un affinamento dei mezzi di ricerca nella formalizzazione delle visioni e delle intuizioni sonore dell'artista. È per me una forma di "scrittura", uno strumento che al pari della scrittura tradizionale consente all'artista una presa sulla materia oggetto delle sue esplorazioni e dei suoi tentativi di apprensione capace di sviscerarne le logiche interne e di svilupparle ulteriormente in un'articolazione formale estesa. È un modo ancora più raffinato ed efficace di imbrigliare la libertà e di orientarla in un percorso di conoscenza. Non è certamente una facile scorciatoia per creare un *sound* "moderno" (e nell'idea di *sound* la nozione di spazio si fonde diventando del tutto secondaria) o la dimostrazione appariscente del "nuovo" incarnato da una composizione musicale, in considerazione del fatto che oggi la modernità e l'idea di progresso si esprimono principalmente attraverso lo sviluppo tecnologico.

Vorrei però a questo punto allargare la riflessione alle modalità di diffusione della musica contemporanea e al rapporto con il pubblico, perché questo costituisce implicitamente l'orizzonte con cui interagiscono i meccanismi creativi. La situazione per un compositore di oggi, in Italia in particolare, è difficile: mancano i canali per la comunicazione con il pubblico e le istituzioni lirico-sinfoniche programmano sempre meno musica contemporanea. Questo dipende da motivi antichi: la mancanza di una vera e organica educazione artistica e musicale nell'insegnamento scolastico, le carenze strutturali nell'ambito dell'insegnamento musicale a livello professionale; una diffusione estremamente irregolare sul territorio delle opportunità di ascolto dal vivo della musica cosiddetta d'arte; una mentalità diffusa e persistente che porta a considerare la musica solo ed esclusivamente come *divertissement* e rito sociale slegato dai suoi contenuti intrinsecamente

artistici. E per motivi contingenti e aggravati dalla situazione politico-sociale-culturale generale di questi ultimi anni: diffusione pervasiva dell'industria culturale che riduce qualsiasi prodotto artistico – libro, disco, film, concerto – a prodotto da vendere, gadget e surrogato dell'arte esperita in maniera diretta; introduzione del marketing a tutti i livelli (fino a sostituire la riflessione artistica e i problemi della comunicazione musicale con strategie e obiettivi di tipo mercantile-pubblicitario); costi di produzione musicale (concerto, opera, multimedia) considerati eccessivi in un'epoca di crisi generale in cui la valutazione di un risultato è esclusivamente economica e il numero degli operatori coinvolti elevato. La musica è un fenomeno collettivo, dal punto di vista della sua produzione come da quello della sua fruizione: nell'attuale logica dominante che sempre più richiede un'ottimizzazione del rapporto tra costi di produzione (dell'evento o dell'oggetto artistico proposti) e beneficio quantitativamente valutato (numero persone raggiunte, numero biglietti venduti), il beneficio apportato alle coscienze e alla conoscenza è del tutto trascurato. Vorrei aggiungere che, sotto questo punto di vista, anche fra i compositori (soprattutto quelli più giovani, ansiosi di farsi conoscere ed entrare in un sistema che regali loro "visibilità") si preferisce abdicare alla missione di una ricerca creativa di alto livello artistico e culturale (dialetticamente condivisa con un pubblico partecipe), nascondendosi dietro l'idea anacronistica del grande artista, insondabilmente convinto del proprio valore a prescindere dagli esiti puramente artistici del proprio lavoro e della necessità di occuparsi della sua "immagine" attraverso gli strumenti del marketing. Noto, per esempio, che facebook è colmo di affermazioni circa la definitività di capolavori autodefinitisi tali e di fenomenali successi di pubblico. In un'epoca in cui il consumatore di musica (praticamente tutto il genere umano) occidentale o occidentalizzato ha perso coscienza del valore storico (e intrinsecamente artistico) di un vero genio del passato antico o recente (Bach e Schönberg, tanto per fare due nomi), ecco che viene proclamata l'importanza del simulacro del grande compositore di oggi, altrettanto grande (a prescindere) dei suoi storici predecessori così che si possa ancora affermare l'esistenza di una tradizione o del bisogno di una "grande arte". Nello stesso tempo si eleggono i cantanti a poeti laureati (il caso recente del premio Nobel a Bob Dylan) per sconfiggere l'elitarismo della cosiddetta "arte colta".

Per quanto riguarda le avanguardie del secondo Novecento, ciò che resta di quell'esperienza è per me la volontà propria agli artisti che si sono posti il problema della ricerca e della sperimentazione nei giusti termini, di dovere sempre avere a che fare con le problematiche della Storia e della percezione, e con la fisiologia di una prassi musicale a misura umana (che si tratti di musica prodotta acusticamente o elettroacusticamente). Né più né meno come nel passato, quando l'attività di ricerca e di sperimentazione di un artista era considerata parte integrante del suo lavoro, anche se sociologicamente non inquadrata nei termini di un'avanguardia collettiva. In altri termini, è ancora valida la convinzione che il fine ultimo è comunicare conoscenza attraverso un mezzo che ha un valore ludico (ma non fine a sé stesso). Dunque, l'operare per il progresso della civiltà cui si appartiene, non tanto per una positivista e assurda idea di "progresso" dell'oggetto artistico, come se lo si dovesse ridurre a un mezzo tecnologico in continua evoluzione, ma alla crescita civile di una comunità. Oggi, purtroppo, assistiamo piuttosto alla tendenza contraria: la musica viene considerata sottofondo di altre attività, coadiuvante psicologico, alteratore socialmente permesso di stati di coscienza; ma non finalità ultima in grado di produrre un beneficio primario: quello, cioè, di un'aumentata coscienza e conoscenza individuale e collettiva, possibilità che sovente è disconosciuta alla musica se la si intende come mero *entertainment*.

In rapporto all'idea di "colto" in musica (non voglio esprimermi per conto di altri colleghi e amici, di alcuni dei quali conosco peraltro le frequentazioni musicali), per me esiste ancora un rapporto elettivo con la musica classica. Non è un punto di vista elitario: l'arte musicale, o la musica cosiddetta d'arte, erede di una certa tradizione che assegna alla scrittura un ruolo importante (e di conseguenza alla teorizzazione pre o post compositiva e parallela allo sviluppo delle prassi interpretative ed esegetiche) si esprime attraverso questo tipo di mezzi, che tuttora (e forse mai



come ora) si insegna scientificamente nelle università e nelle accademie. Ciò non impedisce di avere un rapporto con la musica, con tutta la musica, con i generi musicali non classici, con pratiche di ascolto e d'interazione con la musica in generale, molto più pervasivo, istintivo, irrazionale a più livelli, quando tutto ciò nutre la propria ispirazione o i desideri del nostro corpo musicale. Ma ritengo che qualsiasi tipo di spunto creativo (e non esistono, per me, spunti creativi illegittimi o di secondaria importanza) debba inevitabilmente passare attraverso il filtro della scrittura (della scrittura in senso lato), cioè – come direbbe il compositore Wolfgang Rihm – di uno strumento per "fissare la libertà" perché altri, e in primo luogo i musicisti interpreti, la vivano e la facciano vivere. La "musica classica" è un patrimonio di opere d'arte e di prassi di pensiero (non una serie di pratiche accademiche e di riti mondani). È in questo senso che con esse concepisco il mio rapporto elettivo. È attraverso di esse che istituisco il mio rapporto con il mondo della creazione: nella più grande libertà e curiosità del voler conoscere, che è, come si sa, l'atto precipuo del vivere.

A partire da queste premesse, concordo con Helmut Lachenmann che si batte – da compositore con una lunga storia e non certamente accademica – per la difesa di un'idea di Arte con la "A" maiuscola. Ancora una volta, desidero ribadire che non c'è nulla di elitario in questa presa di posizione. Una canzone di musica leggera e un *Lied* di Schubert sono entrambi testimoni del loro tempo in un senso contemporaneamente alto e basso (nulla impedisce che un pubblico "alto" – educato alla musica classica – ascolti e apprezzi una canzone, come anche a me capita di fare; oppure, viceversa, che un pubblico "basso" si avvicini e si lasci persuadere dalla musica d'arte). Ma i due generi hanno finalità artistiche diverse (entrambe di alta esigenza rispetto al canone nel quale s'inscrivono) e implicano – consentendole e attivandole – modalità di fruizione diverse. Il *Lied*, per esempio, mette l'accento su un ascolto illuminato del testo poetico da parte del compositore e sulla partecipazione al più alto livello dell'universo poetico con quello musicale, nel quale musica e parola si pongono in rapporti complessi e mutevoli tra di loro, a volte amplificandosi vicendevolmente, a volte stabilendo un voluto e non banale rapporto di distanziamento. Tutto ciò richiede una scrittura musicale e un ascolto particolari, che mettano primariamente al centro l'oggetto della percezione, trasformando così la percezione in comprensione (tentativo di comprensione) dei valori della poesia, della musica e del loro complesso interpenetrarsi: una cosa non consentita, invece, a un ascolto di tipo "secondario". Per questo motivo penso che *Lied* e canzone possano condividere solo parzialmente lo stesso spazio performativo e ricettivo. Il discrimine fondamentale è l'esigenza di

“scrittura” (in senso lato, cioè del tenere insieme una complessità di elementi in un equilibrio che trascenda questa complessità in una seconda naturalezza), che solleciti o meno un rapporto di tipo conoscitivo e lo distingua da uno puramente seduttivo. Questo comporta una modalità di fruizione nella quale l’ascolto resti “primario” e non diventi, invece, “secondario”: solo l’ascolto “primario” è capace di produrre un effetto di piacere nella comprensione dell’oggetto artistico, senza che questo diventi un piacere sedativo o terapeutico legato all’effetto che l’oggetto o il *setting* artistico inducono – dove l’oggetto quasi sparisce nell’attività della percezione. Nell’ascolto “secondario”, lo stato emotivo che ne consegue risulta compatibile con altre attività: la socializzazione, le funzioni primarie quali mangiare, dormire, guardare la televisione, conversare, pratiche private o domestiche. Ovviamente esistono canzoni che sono opere d’arte (proprio perché istituiscono il tipo di fruizione che ho cercato di descrivere più sopra), e opere della cosiddetta musica d’arte che inducono – tra l’altro – anche un effetto terapeutico o seduttivo-sedativo, senza che questi diventino, però, il loro valore ultimo. È questa, certamente, la principale modalità con la quale il vasto pubblico (che si riduce sempre più) ascolta la musica d’arte. Ma è certamente contro questo impoverimento delle modalità di fruizione che i compositori devono battersi con l’alto livello qualitativo di scrittura delle loro opere e l’esigenza delle motivazioni che le determinano.

All’interno dei meccanismi di mediazione della comunicazione musicale gioca un ruolo essenziale non tanto la critica della musica contemporanea, che a mio modo di vedere non gode attualmente di buona salute, quanto la musicologia. Vorrei ora soffermarmi su questo aspetto. La musicologia ha un grande potenziale quando non stabilisce un rapporto tautologico e meramente analitico-ricostruttivo con la partitura e con la genesi di un lavoro compositivo, ma cerca di sintetizzarne i procedimenti costruttivi individuandone alla base una logica comune profonda (se c’è) e leggenda in rapporto alle motivazioni espresse dal compositore (consapevolmente, dunque) e dalla partitura (di cui, a volte, l’autore non è consapevole) e alle implicazioni estetico-filosofiche che ne derivano. Il problema principale della musicologia è, secondo me, quello della sua pertinenza rispetto al testo musicale. Essa soffre, talvolta, di un eccesso d’intellettualizzazione teso a spiegare la superficie musicale, oppure le profondità più recondite di una composizione (entrambe non peculiari alla comprensione del testo o del suo autore se i loro elementi non vengono considerati nel contesto di prassi e abitudini comuni di un determinato genere o stile di appartenenza, quando non diventano astratti indizi e conferma del metodo analitico del musicologo stesso). Invece, un’analisi di tipo genetico (e non puramente formalistica, o filosoficopsicologica) della partitura, se ben condotta (e qui vorrei citare il caso di Nicolas Donin e della sua équipe *Analyse des pratiques musicales* all’IRCAM) può essere d’aiuto al compositore, nel senso di consentirgli una presa di coscienza critica di alcuni meccanismi normalmente messi in atto in un processo compositivo, ma anche delle sue abitudini, delle sue propensioni o delle sue idiosincrasie, delle sue coazioni a ripetere, dei nodi sciolti o accuratamente evitati, delle contraddizioni e delle arbitrarietà, del suo rapporto con l’intuizione e con il gusto che plasmano lo stile della sua scrittura.

Vorrei ora fare una considerazione sul rapporto tra il compositore e il panorama musicale del suo tempo, di cui egli è obbligato a tenere conto e verso il quale si deve sentire in dovere di agire. Riallacciandomi a quanto già detto in apertura, e come mi è già capitato di scrivere [2], sono tre le parole che ispirano la mia ricerca musicale: curiosità, libertà, coerenza. Ribadisco la mia convinzione: una composizione musicale può essere considerata come la sintesi di un approccio multiculturale a partire dalle condizioni in cui oggi esperiamo la cultura e l’arte (e per di più non indipendentemente dalle influenze dell’industria culturale). L’esito artistico può mostrare, oppure no, questa molteplicità di approcci o di sorgenti d’ispirazione. Sono esistite ed esistono per questo motivo correnti e mode: neoromanticismo, postmodernismo, *cross-over*, nuovi *melting-pot* (di nuovo, più in termini di *sound* che di contenuto musicale vero e proprio), ecc. Tendo sempre più a concepire il compositore come un artista multi-identitario, che invece di mescolare i diversi input

alla base del suo lavoro in un stile unico e definito, che caratterizzi la sua intera produzione o periodi di essa, sia in grado, in virtù della sua creatività, di esprimersi in maniera diversa di composizione in composizione, come se egli fosse più di una persona nello stesso tempo, in questo assecondando la sua curiosità e il suo desiderio di libertà. In tal modo il compositore può tracciare di pezzo in pezzo, con coerenza intellettuale e competenza di scrittura, un percorso creativo coerente nel quale si possano ritrovare – quasi a posteriori – i segni di uno stile unico e perfettamente personale. Compositori emblematici sono stati in questo senso Stravinskij e Ligeti, e il nostro Maderna (troppe volte sottovalutato). Ma anche Schönberg (tornato a essere un compositore “tonale” alla fine della sua carriera, non avendo mai definitivamente abbandonato i tratti “viennesi” nella sua musica). E, nel passato, certamente Bach e Monteverdi. Vi sono poi l’aspetto sociale e il ruolo culturale che l’artista di oggi svolge all’interno della società del consumo culturale di massa. Ciò che si può dire rispetto alla situazione attuale è che la musica d’oggi sembra non occupare più un posto definito fra le arti e i fenomeni creativi, e ovviamente non ho una risposta chiara, e soprattutto operativa, a questo problema. Difendere il ruolo sociale dell’artista mirando ai meccanismi della società dello spettacolo, dell’educazione e dell’industria culturale è certamente importante. Molto spesso quest’azione non permette di valorizzare la creatività diffusa di questo Paese e non dà risalto al merito di alcuni profili artistici di assoluto rilievo (magari già riconosciuti internazionalmente). Dando per scontato che questa difesa (quasi sindacale) garantisca la sopravvivenza dell’arte e del bisogno partecipato di fruirla, si finisce spesso per avvantaggiare i soliti noti. In realtà, come ho cercato di dire più sopra, così facendo si difende l’idea, borghese e passiva, di un simulacro di pratica artistica e sociale per la quale ancora oggi deve esistere – e prima del valore della sua opera – il grande genio, eroico e incompreso (o anche, nel nostro tempo presente così *glamour*, molto compreso) incarnato da qualche figura d’artista considerato erede dei fulgidi tempi passati. Capita così di vedere cantanti confusi con poeti, pianobaristi presi per neo-Pollini o neo-Mozart, politici corrotti e affaristi passati per grandi statisti. E può capitare di vedere artisti lavorare consapevolmente e cinicamente in questa direzione, che è quella del marketing, sostitutivo integrale, da ormai una quindicina d’anni o più, dell’ideologia o del credo estetico delle defunte avanguardie. Come se fosse più importante difendere l’idea che si possa ancora essere artisti nel mondo antipoetico e globalizzato nel quale viviamo, prima ancora di provare a riflettere e a dire come ci si possa esprimere artisticamente oggi. Come se il fatto di marcare un territorio con la presenza di qualche importante personaggio eletto a genio (sovente con il contributo del management personale dell’autore o della *lobby* nella quale è stato inserito) significasse difendere gli spazi della libertà creativa, totalmente prescindendo dai contenuti con i quali questo spazio è riempito e la libertà, dunque, diventa espressione. In questo senso auspico una figura di artista che cerchi di esprimere una verità (inconosciuta, solo intuita, vissuta, intravista, sentita visionariamente) attraverso una “scrittura” esigente e di alto livello qualitativo che per me equivale a dire: trasformare la complessità dei propri sogni in rapporto alla propria/e visione/i del mondo, mettendoli in una forma artistica trasparente ed estremamente equilibrata (con tutte le accezioni della parola “estremo”), fino a rendere naturale sentire – e ascoltare – quell’intreccio multiforme. Solo mantenendo questa esigenza, senza abbassare la guardia, si può veramente difendere lo spazio di libertà rappresentato dall’espressione artistica. Non certo consacrando qualcuno ad “Artista” o delegando qualcuno a esserlo con più diritto di altri per difendere l’esistenza stessa dell’Arte. L’arte si difende e vive riempiendosi di contenuto e non dell’ego degli artisti. Per concludere, tornando ancora alle condizioni di diffusione della musica contemporanea e al futuro del musicista, non si può non notare e lamentare la mancanza di un progetto di politica culturale a livello nazionale – ancora più grave in ambito musicale – capace di collegare la valorizzazione del patrimonio all’educazione, alla sua fruizione, alla sua conservazione e alla sua trasmissione. Trasmissione significa anche e soprattutto collegare la Storia al futuro delle nuove generazioni di fruitori e produttori di cultura, vale a dire gli artisti creatori di oggi che nei loro segni e nelle modalità d’interpretazione dei loro lavori conservano attivamente i valori del passato

proiettandoli e trasfigurandoli nel futuro, raccordando così la visione tramandata dal patrimonio universale della tradizione alla visionarietà dei propri sogni personali. In questo quadro, potrei dire che in un'epoca in cui le avanguardie, le ideologie e il senso della storia sono finiti, questo futuro dipenderà dai compositori che metteranno al centro del loro lavoro la creatività e la qualità delle proprie opere e non tanto l'importanza della persona che le ha create. Lo stesso discorso vale per le istituzioni, che richiederebbero di essere condotte da persone competenti e motivate ad agire in nome di un patrimonio culturale da conservare e trasmettere in maniera capillare e attiva, e di quello futuro da creare e far vivere: una classe intellettuale e politica disinteressata ad affermare i valori egoici e le virtù salvifiche della propria persona e che non utilizzi il ruolo esercitato per dare lustro agiografico al proprio destino personale. Nell'immediato futuro vedo – ma spero di essere solo esageratamente pessimista – una vita musicale e culturale sempre più soggetta alle *lobbies* (editoriali, politiche, artistiche) a difesa della "nicchia" che rappresenterebbe la musica d'arte oggi, nella quale finisce ottusamente per trionfare una visione feticistica e anacronistica di un'artista democraticamente snob di cui proclamare il bisogno in nome dell'indispensabile sopravvivenza dell'Arte, presuntuosamente con la "A" maiuscola.

*Stefano Gervasoni 2016*



## INTERPRETI

### **Corrado Colliard**

Dopo avere frequentato l'Istituto Musicale di Aosta si diploma in trombone nel 1983. Frequenta i corsi di perfezionamento tenuti da Vinko Globokar presso la Scuola di Musica di Fiesole, vincendo, nel 1986, una borsa di studio per merito. Si perfeziona in seguito con Jacques Mauger, presso l'Accademia "Lorenzo Perosi" di Biella.

Vincitore di numerosi concorsi sia in formazioni cameristiche sia come solista, nel 1990 ottiene il secondo premio al Concorso internazionale di Stresa, nella sezione Gli Strumenti nell'Avanguardia Musicale, e il primo premio al Concorso nazionale per strumenti a fiato di Genova, eseguendo la *Sequenza V* di Luciano Berio; nel 1992 il primo premio assoluto al Concorso internazionale di Stresa, sezione Gli Strumenti nell'Avanguardia Musicale, eseguendo in duo musiche di Vinko Globokar.

Oltre all'attività concertistica come solista con un repertorio di musica contemporanea e in duo con il pianoforte, collabora con diverse formazioni cameristiche, orchestrali ed enti lirici come: Divertimento Ensemble, i gruppi di musica Antica Concerto Italiano ed Ensemble Pian e Forte, l'Orchestra Regionale della Toscana. Con il quartetto di tromboni Four 'Bones, ha vinto il primo premio alla settima edizione del Concorso di Genova e ha inciso per l'etichetta Harmonia Mundi France il disco *Globokar by Globokar: Discours II* per cinque tromboni, di e con Vinko Globokar. Con il gruppo di musica antica dell'Associazione A. Stradella ha partecipato alla registrazione di un CD di musiche di A. Melani. In ambito rinascimentale, suona su una copia di strumento antico di Ewald Meisl.

È euphonium solo della Festival Brass Band di Quart (AO) e dell'Italian Wind Ensemble. Ha inciso il *Concerto per flicorno basso e banda* di Amilcare Ponchielli con il corpo musicale La Lyretta di Nus e il *Concertino per euphonium* e il *Concert Band* di Rolph Wilhelm con l'Orchestre d'Harmonie du Val d'Aoste. Nella primavera 2001 è uscito il CD per euphonium e pianoforte *Exercices de Style* pubblicato dalle edizioni l'Eubage di Aosta.

Hanno scritto per lui diversi compositori contemporanei: Sanson, Hirano, Barbera, Manfrin, Jappelli, Jacopucci.

È spesso invitato ad eseguire *Sequenza V* di Luciano Berio, (Lisbona, Gran Auditorium Gulbenkian; Bologna, Aula Magna S. Lucia; Torino, Aula Magna della Facoltà di Scienze della Formazione; Milano, Festival Milano Musica, ecc.) e ha eseguito il "solo" di *Ofanim* con l'Orchestra Regionale della Toscana alla Carnegie Hall di New York, all'Auditorium della Radio di Kiel e alla Sala Verdi di Milano sotto la direzione di Luciano Berio.

È titolare della cattedra di trombone presso il Conservatorio Cantelli di Novara, docente al Festival degli Ottoni di Quart (AO) e presso l'Istituto Musicale Perosi di Biella.

### **Elio Marchesini**

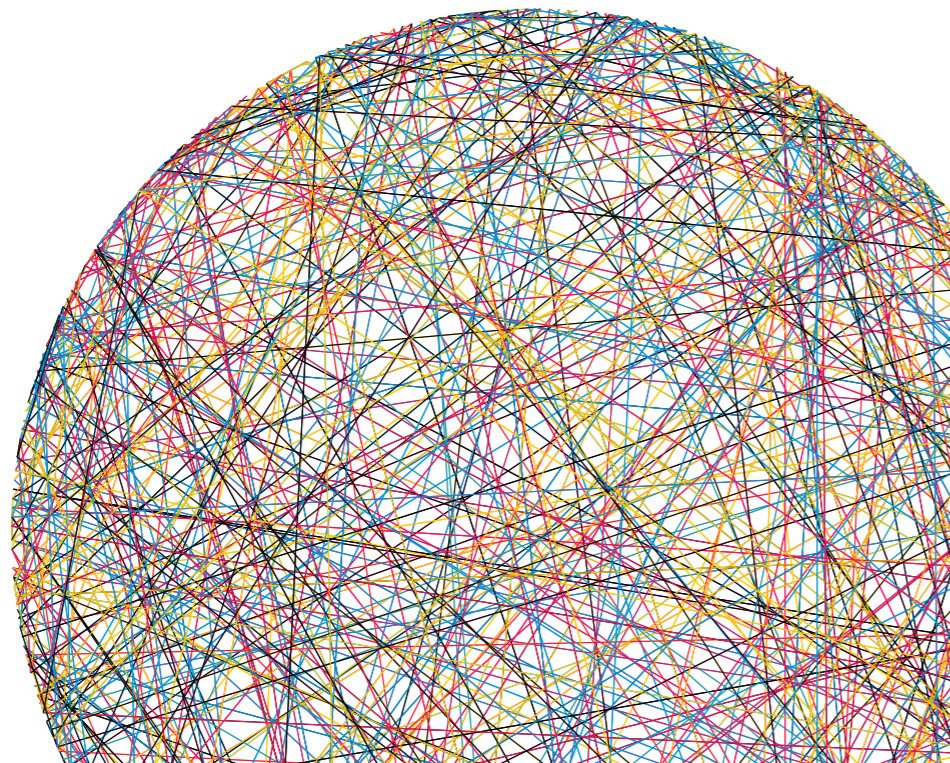
Vincitore di concorsi nazionali e internazionali riesce subito a farsi conoscere come musicista eclettico, aperto a molteplici realtà musicali, affrontando così un vastissimo repertorio che va dalla musica classica alle avanguardie musicali, dalla musica leggera alla musica etnica. Questo atteggiamento nei confronti dell'arte sonora lo porta a collaborazioni sia con enti lirici e sinfonici quali il Teatro alla Scala, l'Orchestra Sinfonica della RAI, l'Orchestra Sinfonica G. Verdi, il Maggio Musicale fiorentino sia in formazioni cameristiche come il Contemporartensemble, I Percussionisti della Scala, il gruppo di percussioni Naqqara. Nella musica leggera ha lavorato con Lucio Dalla, Roberto Vecchioni, i JetLag, Gennaro Cosmo Parlato, inoltre è ormai consolidato il progetto Vibe Landscape, con il chitarrista dei BluVertigo Livio Magnini, che vede i due esibirsi in tutto il mondo con musicisti dei paesi di cui sono ospiti adattando di volta in volta le performance sonore. In ambito jazzistico lavora con importanti musicisti del panorama milanese. La sua attenzione verso la ricerca sonora lo vede spesso coinvolto in lavori teatrali con mirabili professionisti come il fantasista Bustrik con cui ha portato in giro per il mondo *Un petit train de plaisir*, opera di Azio

Corghi. Da alcuni anni si occupa di formazione e management conducendo un programma formativo capace di evidenziare dinamiche lavorative attraverso l'uso ludico della musica. In veste di curatore collabora per gallerie d'arte e per eventi del comune di Milano. È curatore delle opere del compositore milanese Davide Mosconi. Con egual entusiasmo si dedica alla composizione e le sue opere appaiono in cartelloni di importanti stagioni quali quella dell'Orchestra Sinfonica Verdi di Milano, scrive anche per cinema, televisione e teatro.

Ha all'attivo numerose incisioni sia in solo che in formazioni cameristiche.

### **Aleksandra Dzenisenya**

Nata a Minsk, in Bielorussia, nel 1994, ha studiato all'Accademia Musicale Bielorussa. Dal 2014, ha studiato presso l'Accademia di Musica di Strasburgo con L. Gaggero. Si è subito dimostrata una musicista talentuosa e originale; studente del primo anno, ha ricevuto il primo premio al Concorso internazionale di Mosca. Partecipa regolarmente a competizioni internazionali e ha ricevuto i seguenti premi: International Competition-Music Festival (Llangollen, Regno Unito 2010), finalista del Concorso internazionale di giovani musicisti Eurovision 2012 (Vienna), Concorso nazionale di strumenti popolari Liossif Zhynivich (Brest, Bielorussia 2012). Ha partecipato a festival internazionali come Musica Mundi (Belgio 2011, 2013), Stay in May (USA 2016), ManiFeste (Francia 2017). Ha suonato con artisti e direttori di fama internazionale, quali S. Rattle, J. Adams, O. Elts, M. Venguerov, V. Spivakov, E. Boushkov. Si è esibita in vari paesi europei e asiatici (Inghilterra, Belgio, Francia, Germania, Turchia, Bahrain, Emirati Arabi, Stati Uniti). Ha suonato più volte con l'Orchestra Filarmonica di Berlino, l'Ensemble Intercontemporain, l'Orchestra de la Suisse Romande, l'Orchestra Filarmonica di Strasburgo, l'Orchestra Sinfonica della Radio di Amburgo, l'Orchestra RAI di Torino, l'Orchestra Čaikovskij (Russia), l'Orchestra Sinfonica della Repubblica di Bielorussia, l'Orchestra da Camera della Repubblica di Bielorussia. Per tre volte si è aggiudicata la Borsa di Stato istituita dal Presidente della Bielorussia per il sostegno dei giovani talenti. Invitata dalla International Charities di V. Spivakov e N. Petrov, ha tenuto diversi concerti in vari paesi dell'ex Unione Sovietica.



### **Divertimento Ensemble**

Fondato nel 1977 da alcuni solisti di fama internazionale sotto la direzione di Sandro Gorli, si è rapidamente affermato in Italia e all'estero realizzando fino ad oggi più di 1000 concerti e 19 CD. Oltre 100 compositori hanno dedicato nuove composizioni all'ensemble contribuendo a creare per il complesso un repertorio cameristico fra i più rappresentativi della nuova musica, non solo italiana.

Nel 1978 è entrato nei prestigiosi cartelloni della Società del Quartetto di Milano e del Festival Musica nel Nostro Tempo. Nel 1981 ha debuttato al Teatro alla Scala con l'opera *Il sosia* di Flavio Testi e con un concerto monografico dedicato ad Aldo Clementi. È tornato nel cartellone della Scala nel 1996, nel 1997 e nel 1998 con un concerto dedicato a Frank Zappa. Presente nei maggiori festival di musica contemporanea in Europa, è stato invitato alla Biennale di Venezia 13 volte tra il 1979 e il 2016. Ha tenuto concerti in Francia, Spagna, Portogallo, Svizzera, Germania, Austria, Belgio, Olanda, Inghilterra, Croazia, Slovenia, Polonia, Finlandia, Lettonia, Messico, Stati Uniti, Argentina, Giappone e Russia, oltre che nelle più importanti città italiane.

Fra le sue incisioni: l'opera *Solo* di Sandro Gorli (Ricordi); 3 CD dedicati a Bruno Maderna: *Satyricon* (Salabert-Harmonia Mundi), *Don Perlimplin* (Stradivarius), *Venetian Journal*, *Juilliard Serenade*, *Vier Briefe*, *Konzert für Oboe und Kammerensemble* (Stradivarius); un'antologia di giovani compositori italiani (Fonit Cetra); 13 CD monografici dedicati a Giulio Castagnoli, Alessandro Solbiati, Franco Donatoni, Matteo Franceschini, Stefano Gervasoni, Federico Gardella, Marco Momi, Stefano Bulfon, Daniele Ghisi, Giovanni Bertelli, Zeno Baldi, Vittorio Montalti e Diana Soh (Stradivarius). Sono in preparazione, sempre per Stradivarius, 2 CD dedicati a Francesco Ciurlo e nuovamente a Stefano Gervasoni.

Da molti anni affianca all'attività concertistica un forte impegno in campo didattico e nella promozione della creatività giovanile che ha portato nel 2017 alla fondazione di IDEA International Divertimento Ensemble Academy, che coordina: il *Corso di Direzione d'Orchestra per la musica dal Novecento a oggi* (XVI edizione, 2020); l'*International Workshop for Young Composers* (VI edizione, Bobbio 2020); i *Call for Young Performers* (masterclass strumentali e vocali per l'esecuzione del repertorio contemporaneo; X edizione, 2020); il *Corso di composizione* (I edizione, 2018-19); gli *Incontri Internazionali per giovani compositori "Franco Donatoni"*, che comprendono un concorso di composizione, concerti, prime esecuzioni, tavole rotonde (VI edizione, 2020/21); il *Concorso di composizione* dedicato agli studenti dei Conservatori italiani (VII edizione, 2017), da cui nel 2019 ha preso il via il progetto europeo *DYCE-Discovering Young Composers of Europe*, rivolto agli studenti degli Istituti di Alta formazione musicale europei; *Sul Palco!* concorso internazionale per la selezione di uno spettacolo multidisciplinare (II edizione, 2018). Nel 2012 è entrato a far parte del network europeo *Ulysses* (progetti 2012-2016 e 2016-2020), che riunisce 13 tra le maggiori istituzioni europee dedite a promuovere e diffondere la musica contemporanea, stimolare la creatività dei giovani compositori, favorire la circolazione delle opere, degli autori e degli esecutori. A favore del pubblico, diverse le attività messe in atto: dal 2017 *Le Nuove Voci* di Divertimento Ensemble, un coro non professionale per coloro che desiderino interpretare la musica d'arte contemporanea; dal 2018 il LAM-Laboratorio di Ascolto Musicale, volto a un più consapevole avvicinamento al repertorio musicale contemporaneo; dal 2020 il LIEM-Laboratorio di Improvvisazione ed Esecuzione Musicale, aperto a quanti, non musicisti, siano desiderosi di provarsi con la musica di oggi. È invece dedicato ai bambini delle scuole primarie il laboratorio *Giocare la Musica* (VII edizione, 2020).

Nel 2010 Divertimento Ensemble ha ricevuto una menzione al *gran design Etico International Award* per la sua attività in favore dei giovani musicisti. Nel 2015 ha vinto il XXXIV Premio della critica musicale Franco Abbiati come "migliore iniziativa 2014".



## PROSSIMI APPUNTAMENTI

**Giovedì 23 gennaio**  
**Teatro Litta ore 20.30**

Francesco Ciurlo (1987), *A bout de souffle*, per cinque esecutori (2017)

*Greylands*, per sei esecutori (2015)

Edoardo Dadone (1992), *Esercizio di morsura*, per ensemble (2019)

Giovanni Bertelli (1980), *Autoritratto, in quattro passaggi*, per ensemble (2019)\*

Luigi Manfrin (1961), *Dissipations... be(com)ing memory*, per oboe e ensemble (2020)\*\*

Luca Avanzi oboe

Divertimento Ensemble

Mauro Bonifacio direttore

**Domenica 2 febbraio**  
**Fabbrica del Vapore, Contemporary Music Hub ore 11.00**

Igor Stravinskij (1882-1971), *Tango* (1940), *Piano rag music* (1919)

Dmitrij Šostakovič (1906-1975), *Sonata n. 1* (1927)

Karlheinz Stockhausen (1928-2007), *Klavierstück VII* (1953)

Isang Yun (1917-1995), *Interludium A* (1982)

Brandon Chow (1993), *4625 kHz YB5-76 SIMUVAC Sonata N. 1 f* (estratto, 2019)\*

Daniele Fasani pianoforte

**Mercoledì 5 febbraio**  
**Teatro Litta ore 20.30**

Alberto Carretero (1985), *Paralels Lives* (2017)

Helga Arias (1984), *Konturen I* (2014)

Jesús Torres (1965), *Pentesilea* (2017)

José Manuel López López (1956), *Trio III* (2008)

César Camarero (1962), *Reverso II*

Taller sonoro

\* prima esecuzione italiana

\*\* prima esecuzione assoluta

