





RITORNO AL FUTURO

V EDIZIONE

Giovedì 13 maggio 2021 ore 20.30

sul canale youtube

De Sono Associazione per la Musica

mdi ensemble

PAOLO CASIRAGHI

clarinetto

LORENZO GENTILI-TEDESCHI

violino

PAOLO FUMAGALLI

viola

GIORGIO CASATI

violoncello

LUCA IERACITANO

pianoforte

*La De Sono ha ricevuto
la Medaglia del Presidente della Repubblica
per l'attività di sostegno rivolta ai giovani musicisti*



HELMUT LACHENMANN

(1935)

5 Variazioni su un tema di Schubert per pianoforte

Tema

Variazione 1. *Rasch*

Variazione 2. *Ruhig*

Variazione 3. *Sehr lebhaft*

Variazione 4. *Schwungvoll*

Variazione 5. *Sehr ruhig und ausdrucksvoll*

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770-1827)

**Trio in si bemolle maggiore per clarinetto,
violoncello e pianoforte op. 11**

Allegro con brio

Adagio

Allegretto con variazioni

HELMUT LACHENMANN

Trio per violino, viola e violoncello

Pression per violoncello solo

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756-91)

**Quartetto per pianoforte n. 2
in mi bemolle maggiore K 493**

Allegro

Larghetto

Allegretto

Helmut Lachenmann

5 Variazioni su un tema di Schubert per pianoforte

Fu con questo brano che Helmut Lachenmann nel 1956 si presentò sulla scena compositiva internazionale. Le *5 Variazioni* aprivano un catalogo che oggi è arrivato a sessanta lavori, trovando la via delle stampe grazie a Breitkopf & Härtel. La prima esecuzione avvenne l'anno successivo, presso la Musikhochschule di Stoccarda, sede in cui Lachenmann stava studiando composizione e pianoforte prima di avviare uno storico ciclo di perfezionamento a Venezia con Luigi Nono (1958-60). Quel brano, eseguito per la prima volta da Jost Cramer, metteva insieme tanti aspetti delle sue prime ricerche: il serialismo di Schönberg ed eredi (lavorato isolando alcune cellule ritmiche del brano originale), il pianoforte inteso come strumento da esplorare ancora in tutte le sue potenzialità combinatorie e il linguaggio di Schubert, così stimolante per molti compositori del secondo Novecento. Il tema è tratto dal *Valzer* in do diesis minore D 643, magistrale espressione di danza dolente, a cui Schumann avrebbe pensato, tramite frequenti reminiscenze, in tante pagine del suo *Carnaval*. Seguono cinque rapide variazioni, che alternano in maniera molto brusca caratteri distanti, che vanno dall'irruenza alla riflessività, passando attraverso l'umorismo, l'ossessione e la fantasticheria lirica. Schubert si dimentica quasi subito, ma a rimanere viva è la pulsazione danzante, che tiene insieme materiale eterogeneo ricordando a ogni passo l'origine del percorso.

Ludwig van Beethoven

Trio in si bemolle maggiore per clarinetto, violoncello e pianoforte op. 11

Nato nel 1797, poco prima della *Sinfonia* n. 1 e del *Settimino*, il *Trio* op. 11 è un esempio manifesto della distanza tra vita e arte nella produzione di Beethoven. Tanta critica ha insistito con toni retorici sull'eroismo di un uomo costretto a combattere la tragedia più grande per un compositore, quella sordità che già cominciava a dare i primi gravi segnali d'allarme. A soli 27 anni Beethoven intravedeva un futuro di emarginazione, privato dell'unico dono veramente ricevuto dalle mani di Dio: la possibilità di ascoltare la sua musica. Eppure la composizione raggiunge picchi di spensieratezza che non lasciano trapelare in alcun momento i profondi turbamenti interiori di quegli anni. Il *Trio*, ideato per un originale organico, composto da clarinetto, violoncello e pianoforte, colpisce proprio per la sua brillantezza umoristica (molto meno efficace nella versione che sostituisce il violino al clarinetto). Beethoven qualche anno prima aveva studiato con Haydn a Vienna: poche lezioni commentate con uno sfrontato «non ho imparato nulla». Difficile condividere. Molte scelte della prima produzione devono tanto al gusto per lo *humour* di Haydn, quella capacità di prendere le distanze dalle cose serie che serviva come l'aria a un'aristocrazia in picchiata verso le ghigliottine della Rivoluzione francese. Nel *Trio* questa sensazione è generata dallo spiritoso motto iniziale dell'*Allegro con brio*: quasi una strizzatina d'occhio alle austerità di tanta musica cameristica, che si distende su tutto il movimento, influenzando anche la cantabilità del secondo tema. Tutto scorre in maniera fulminea, perché – anche questo Haydn lo sapeva bene – uno scherzo è diver-

tente solo quando dura poco. Dopodiché Beethoven si ritaglia un ampio spazio per la meditazione nell'*Adagio*, quando il clarinetto raggiunge quella tenerezza espressiva tanto esplorata da Mozart nelle sue ultime composizioni. Basta voltare pagina, tuttavia, per trasformare la spiritualità religiosa del movimento lento nel ridanciano Allegretto con variazioni del finale. Già il tema, tratto da un'opera del compagno di studi Joseph Weigl (*L'amore marinaio*), esprime una vena comica a tratti irresistibile. Ma sono soprattutto le successive elaborazioni a scandagliare tutte le sfumature ironiche dell'idea fondamentale, raggiungendo tratti caricaturali, sognanti, graffianti e forse addirittura irriverenti (canoni e corali rovesciano il loro caratteristico tono spirituale); finché il vortice non si chiude con una tarantella vitale ed esuberante che sembra appena scivolata da un'opera buffa napoletana.

Andrea Malvano

Helmut Lachenmann

Trio per violino, viola e violoncello

Le condizioni fisiche e meccaniche della produzione del suono sono il fulcro del linguaggio musicale di Helmut Lachenmann, di quella "musica concreta strumentale" dove i rumori che accompagnano l'emissione del suono (strumentale e vocale) diventano parte integrante della composizione, e dove il modo in cui gli eventi sonori sono generati è altrettanto importante delle loro specifiche qualità acustiche. Lachenmann ci arrivò gradualmente. I suoi primi lavori sono infatti influenzati dallo studio delle opere della Seconda Scuola di Vienna, e basati sull'organiz-

zazione seriale dei vari parametri, come in *Souvenir* (1959), in *Due Giri* (1960), in *Wiegenmusik* (1963), nel *Trio per archi* (1965). Quest'ultimo è un lavoro in un unico movimento (*Largo con brio*), dalla scrittura condensata, weberniana, con una trama ritmica rigorosa, ma in un tempo sempre flessibile. La varietà dei modi d'attacco genera una trama timbricamente cangiante, come un microcosmo sonoro da cui trapelano echi melodici, cesure improvvise, rarefazioni estreme, zone nervose (con l'arco saltato e «sempre con un po' di legno»). Fu proprio dopo la composizione del *Trio per archi* che Lachenmann cominciò a esplorare nuove strade, a interessarsi all'«anatomia del suono» per uscire dalle considerazioni puramente acustiche, e un po' «ragionieristiche» dei parametri seriali. Cominciava a profilarsi l'idea di una musica concreta strumentale, dove i parametri come timbro, dinamica, altezza, non producono suono per se stessi, ma descrivono la situazione concreta dell'ascolto, cioè la percezione delle condizioni nelle quali un suono o un rumore vengono realizzati. Lo stesso compositore considera *temA* (1968), per flauto, mezzosoprano e violoncello, il suo primo passo verso questo nuovo linguaggio musicale, che porterà nei due anni successivi a *Pression*, *Guero*, *Air*, *Kontrakadenz*. È una delle prime composizioni dove la deformazione del suono diventa un elemento naturale (non un gesto dadaista, iconoclasta), dalla forza disorientante: con gli effetti raschianti e crepitanti generati dalla pressione dell'arco sul violoncello (che ha tre corde su quattro accordate in maniera anomala), con i suoni ventosi e ronzanti del flauto (il flautista deve anche parlare dentro lo strumento), con i rantoli, sbuffi, schiocchi, gemiti del soprano (che a un certo punto emette un grido agghiacciante e poi una vocalizzazione che ac-

questa grande velocità). Piuttosto che un tradizionale pezzo di musica, *temA* costituisce così una sorta di scultura risonante, dove sono gli strumenti e la voce che si rivelano attraverso il suono, non viceversa, e dove il respiro gioca un ruolo fondamentale, di grande tensione espressiva: non a caso il titolo *temA* è anagramma di *Atem* (respiro) e una delle parole più ricorrenti del soprano è *Luft* (aria).

Gianluigi Mattietti

(per gentile concessione di Milano Musica)

Helmut Lachenmann

***Pression* per violoncello solo**

Verso la fine degli anni Sessanta la ricerca compositiva di Helmut Lachenmann conobbe una svolta decisiva che connotò in modo irreversibile la sua produzione e i cui effetti sono rintracciabili fino a oggi. In seguito il compositore ha riassunto questa nuova poetica con il concetto di “*musique concrète instrumentale*”, intesa come «una musica in cui gli avvenimenti sonori siano scelti e organizzati in modo tale che la modalità della loro produzione abbia quantomeno la stessa importanza delle caratteristiche acustiche risultanti». *Pression* per violoncello solo, composto negli anni 1969-70, fa parte di un primo gruppo di composizioni in cui Lachenmann si cimentò con strumenti solisti o piccoli gruppi cameristici per studiarne le possibilità prima di affrontare (con *Kontrakadenz*, nel 1970-71) ampi organici orchestrali. Il breve brano si avvale di una notazione in intavolatura, nella quale cioè vengono simboleggiate graficamente le azioni da compiersi e non, come nella notazione tradizionale, il risultato sonoro. Affinché gli spettatori possano

cogliere più agevolmente il nesso tra i gesti e l'evento sonoro che ne deriva, Lachenmann consiglia agli interpreti un'esecuzione a memoria, in modo tale che il leggio non ostacoli la visuale. Trattandosi di un violoncello, risultati sonori si ottengono essenzialmente dall'interazione tra lo strumento e l'arco e dalle azioni delle due mani dell'interprete. Lo sfregamento dell'arco, cioè la modalità di produzione sonora più caratteristica dello strumento, viene scandagliata nelle sue varie potenzialità, dando origine a una sorta di catalogo delle sue molteplici varianti: si può modificare la pressione dell'arco (da estrema a molto debole – questo “parametro” dà il titolo alla composizione), cambiando anche la modalità dell'impugnatura (con una mano o con due, oppure stringendolo nel pugno), scegliere il punto esatto di sfregamento (sulle corde, ma anche sul ponticello o dietro di esso, sulla cordiera, sul corpo dello strumento ecc.), sfregare con i crini o con il legno, lasciar saltare l'arco, condurlo perpendicolarmente ma anche farlo scorrere verticalmente sulle corde. La mano sinistra può inoltre produrre sonorità scivolando sulle corde, pizzicando, afferrando o grattando le stesse, colpendo o raschiando lo strumento in vari punti; la mano destra può usare l'arco o pizzicare. Il tradizionale “bel suono” dello strumento è dunque soltanto una delle possibili combinazioni e gioca un ruolo assolutamente minoritario nel pezzo. All'interprete viene implicitamente richiesto di prendere le distanze dalle abitudini accumulate in anni di prassi esecutiva. Per fare un esempio: un'eccessiva pressione dell'arco oppure l'inevitabile glissando nei cambi di posizione della mano sinistra sono fattori di disturbo del “bel suono” che ogni violoncellista in lunghi anni di studio e perfezionamento si sforza di rendere il più possibile impercettibili – qui invece la

validità di un'interpretazione si misura anche sulla capacità di conferire a questi "rumori" piena sonorità. *Pression* si articola in quattro sezioni distinte, in cui le diverse possibilità di produzione sonora vengono dapprima presentate, poi trasformate e variamente combinate tra loro.

Pietro Cavallotti

(per gentile concessione di Milano Musica)

Wolfgang Amadeus Mozart

Quartetto per pianoforte n. 2 in mi bemolle maggiore K 493

Il quartetto con pianoforte è un organico molto delicato. Un incrocio tra due formazioni dall'identità molto marcata: il trio dà solidità e ricchezza sonora al dialogo, altrimenti un po' debole, tra i due strumenti ad arco; mentre il quintetto si riserva il privilegio di montare e smontare due identità perfettamente compiute (da una parte il pianoforte, dall'altra il quartetto per archi). Scrivere una composizione per questo organico significa camminare sulle uova: il rischio di realizzare una pagina per pianoforte con accompagnamento degli archi è alto. Bisogna dosare le forze, con grande attenzione all'equilibrio tra le varie parti. Mozart fu tra i primi a esplorare l'organico con due pagine molto interessanti, che tuttavia fecero fatica ad attirare l'attenzione del pubblico. Dopo il primo saggio (K 478, 1785) l'editore Hoffmeister decise di annullare il progetto di pubblicare tre lavori per lo stesso organico; e così Mozart con tutta probabilità si trovò con un lavoro bell'e pronto (quello in programma), da sottoporre a un altro editore coraggioso. Artaria raccolse la sfida, e così la composizione venne

data alle stampe nel 1787. Ma la scrittura per quartetto con pianoforte continuò a spaventare i compositori, anche nell'Ottocento, raccogliendo solo pochi – e molto meditati – tentativi (Beethoven, Schumann, Brahms, Dvořák). Difficile dire se Mozart nell'opera in questione sia stato davvero in grado di risolvere il grave rebus dell'equilibrio tra le parti cui si accennava prima. In effetti sono molti i momenti in cui la composizione sembra scivolare nella direzione del concerto pianistico, con gli altri strumenti relegati a un ruolo di mero accompagnamento. Ma in fondo, a fronte dell'armonia generale che l'opera riesce a generare, potremmo anche archiviare la questione nel cassetto delle riflessioni oziose. La cantabilità regna sovrana in tutta la partitura (con punte inarrivabili nel *Larghetto*), e poco importa che la maggior parte delle volte sia il pianoforte a trainare il gruppo. Quello che resta è un senso di generale appagamento dato dalla bellezza delle idee principali, che sfoggiano il lirismo delle melodie più ispirate delle *Nozze di Figaro* (nate pressoché in contemporanea). La vocazione a portare le logiche del dramma (azione, originalità tematica, contrasti teatrali), all'interno del repertorio strumentale, tipica di tutta la produzione mozartiana, qui si avverte in ogni momento: nell'individualità dei temi, che hanno davvero la fisionomia di personaggi unici e irripetibili (come la Contessa o Cherubino nelle *Nozze*); e nel dinamismo degli sviluppi, che danno l'impressione di portare in scena azioni piene di suspense e tensione drammatica.

Andrea Malvano

MDI ENSEMBLE, formatosi a Milano nel 2002, nel 2017 è stato insignito del Premio Una vita nella musica del Teatro alla 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”. Artist in residence presso Milano Musica dal 2012 al 2017, è ospite di importanti istituzioni musicali italiane e straniere, tra cui MITO, Biennale Musica, Società del Quartetto, Ravenna Festival, Festival dei Due Mondi, Traiettorie, Bologna Festival, Festival Présences di Radio France, Festival Jeunesse di Vienna, Open Music di Graz, ORF di Innsbruck, Villa Concordia a Bamberg, SWR di Stoccarda, SMC di Losanna. Si è esibito al LACMA di Los Angeles, al Chelsea Music Festival di New York e a Tokyo. Ha collaborato con direttori quali Stefan Asbury, Emilio Pomarico, Beat Furrer, Pierre André Valade. Dal 2015 cura a Firenze il ciclo di concerti “Contrasti” e dal 2016 ha assunto la direzione artistica di “Sound of Wander”, rassegna di concerti, incontri e masterclass a Milano, e ha ricevuto il Premio Abbiati 2017 per le prime italiane di Dmitri Kourliandski presentate in cartellone. Ha inciso CD dedicati a Marco Momi, Giovanni Verrando, Misato Mochizuki, Emanuele Casale, Sylvano Bussotti e Stefano Gervasoni, quest’ultimo premiato dall’Académie Charles Cros con il Coup de coeur - musique contemporaine 2009. Di Sylvano Bussotti è stata realizzata anche la sonorizzazione di RARA per un DVD edito dalla Cineteca di Bologna. Il DVD See the Sound - Homage to Helmut Lachenmann, prodotto e realizzato dall’ensemble presso la Fondazione Cini di Venezia e pubblicato dall’etichetta parigina Empreinte digitale, è stato trasmesso da Rai 5 e Sky Classica e promosso con un tour in 14 festival e conservatori italiani nel 2018.

DE SONO

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA

Presidente

Francesca Gentile Camerana



Vice Presidente

Benedetto Camerana



Direttore Artistico

Andrea Malvano



Soci

Carlo Acutis

Giulia Ajmone Marsan



Vittorio Avogadro di Collobiano

Maurizio Baudi di Selve



Benedetto Camerana

MASERATI

Flavia Camerana

Giovanni Fagioli



Fondazione Giovanni Agnelli

Gabriella Forchino

Gabriele Galateri di Genola



Francesca Gentile Camerana

Paola Giubergia

Giuseppe Lavazza

Banca Patrimoni Sella & C.

Giorgio Marsiaj

Guido Mazza Midana

Remo Morone



Silvia Novarese di Moransengo

Carlo Pavesio

Flavia Pesce Mattioli



Giuseppe Pichetto

Giuseppe Proto

Malvina Tabusso Sella



Camillo Venesio

Amici della De Sono Domitilla Baldeschi, Francesco Bernardelli, Guido e Giovanna Bertero, Enrico Boglione, Alberto e Nicoletta Bolaffi, Enrico e Mariangela Buzzi, Marco Camerana, Niccolò Camerana, Paolo Cantarella, Annibale e Consolata Collobiano, Luca e Antonia Ferrero Ventimiglia, Lucrezia Ferrero Ventimiglia, Daniele Frè, Leopoldo Furlotti, Cristiana Gentile Pejacsevich, Gugù Gentile Ortona, Lions Club Torino La Mole, Riccardo Malvano, Luciano Mattioli, Mariella Mazza Midana, Tiziana Nasi, Roberta Pellegrini, Carola Pestelli, Pro Cultura Femminile, Franca Saretto, Silvia Sodi, Thomas Tengler, Silvia Trabucco.

262/73, Via Nizza 10126 Torino tel. 011 664 56 45 fax 011 7432048
desono@desono.it www.desono.it