

CONSERVATORIO
DI MILANO

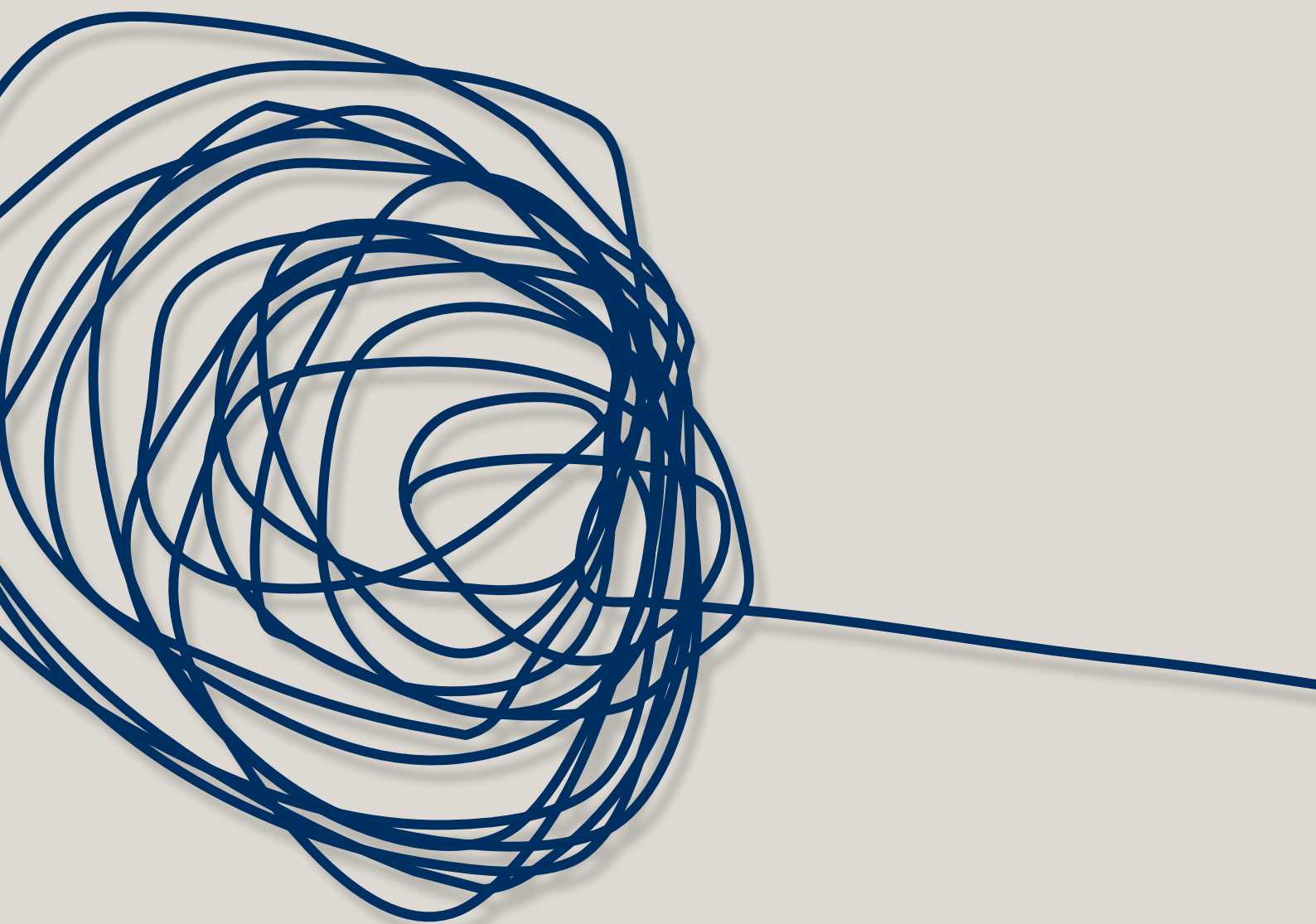
IL FILO DI ARIANNA

EDIZIONE 2024

Progetto a cura di **Rosalba Montrucchio**

23 maggio – 11 giugno 2024





CALENDARIO

GIOVEDÌ 23 MAGGIO. Sala Conferenze della Biblioteca ore 18.00

Presentazione di Angela Annese, Lorenzo Mattei

Oltre la diva. Presenze femminili nel teatro musicale romantico (Cacucci, 2023)

Rosalba Montrucchio e **Claudio Toscani** dialogano con l'autrice

Nell'ambito del cartellone *Giovedì in Libreria e in... Biblioteca* a cura del Municipio 1

SABATO 1 GIUGNO. Sala Verdi ore 20.00

Musiche di MEL BONIS, LUDWIG VAN BEETHOVEN, GABRIEL FAURÉ

Lee Chaeyoung soprano, **Filippo Fontana** baritono

Martina Meola pianoforte

Coro Gabriel Fauré del Conservatorio

Maria Grazia Lascala direttore del coro

YOUTH Orchestra del Conservatorio

Daniele Giulio Moles direttore

VENERDÌ 7 GIUGNO. Sala Puccini ore 20.00

In search of lost time

Musiche di LILI BOULANGER, FRANGHIZ ALI-ZADEH, MACARENA ROSMANICH SOFIJA GUBAJDULINA,
GALINA USTVOL'SKAJA

Gaia Lorenzo pianoforte

Sonia Candellone pianoforte

DOMENICA 9 GIUGNO. Sala Puccini ore 11.00

Affiatate insieme

Musiche di KATHERINE HOOVER, CLAUDE ARRIEU, CÉCILE CHAMINADE, AMY BEACH,
LOUISE FARRENC

Daniele Cardone, Gabriel Hoek, Chiara Shqepa, Marta D'Aleo, Giada Guzzetti flauti

Vittoria Pedron, Paolo Miraglia, Hilary Scuderi oboi

Alice Morali, Massimo Restifo Pecorella, Ivan Schiavon, Lorenzo Filippa clarinetti

Dario Romano, Davide Ancona, Federica Faccini fagotti

Luca Magnani corno

Emma Guercio pianoforte

MARTEDÌ 11 GIUGNO. Sala Puccini ore 20.00

Musica (al femminile) SCRITTA E TRASCRIPTA (da Donne)

Musiche di GUGLIELMINA DI PRUSSIA, PĚTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ, GIACOMO PUCCINI, MARLAENA KESSICK
Trascrizioni di **Lucia Rizzello, Gaia Scabbia**

Consort di flauti **Daniele Briatico Vangosa, Sara Brumat, Chiara Buonarrigo,**

Daniele Cardone, Camilla Compiacente, Giulia Cozzi, Erelisa Cupo, Linda Facchinetti,

Francesco Fazzi, Elisa Fleres, Emma Froro, Matteo Gallanti, Gabriel Hoek, Yuyang Huang,

Yejin Lee, Francesca Maiella, Michela Podera, Claudia Poetini, Alice Pratolongo,

Francesca Sangalli, Irene Scaccianoce, Jacopo Scipioni, Chiara Shqepa, Matteo Vatovec,

Bianca Villa, Ya Wen, Ziyue Xiao, Lumeng Xu, Xiqimo Zhang

Diego Collino flauto contrabbasso

Lucia Rizzello concertazione e direzione

IN-AUDITA MUSICA

Compositrici del Settecento in Europa

A cura di **Antonietta Berretta, Patrizia Florio, Pier Giuseppe Giglio**

La mostra è dedicata al lavoro di ricerca svolto all'interno del Conservatorio Guido Cantelli di Novara sulle compositrici del Settecento. Scopo della mostra è la diffusione e la conoscenza di questo repertorio musicale femminile confinato, per non dire sepolto, da tempo immemore negli archivi e nelle biblioteche.

Il percorso della mostra presenta, attraverso immagini e brevi biografie, quaranta compositrici europee, scelte come personaggi esemplificativi della creatività musicale femminile nel secolo dei lumi. Vengono così delineati gli spazi pubblici e privati che in tutta Europa sono palcoscenico di nuove offerte musicali e di nuovi saggi esecutivi, in cui donne e uomini cominciano a esibirsi in una condizione di parità che non ha precedenti storici. Se come virtuose cantatrici e strumentiste le porte si aprono in tutta Europa, non altrettanto succede per la composizione. Nei teatri le donne entrano eccezionalmente come autrici, mentre possono presentare le loro opere nelle accademie di corte o di nobili mecenati e nelle sale pubbliche da concerto, come quelle celebri di Parigi e Londra.

Nella maggior parte dei casi le compositrici appartengono all'aristocrazia o sono "figlie d'arte"; nelle corti o in famiglia ricevono una formazione musicale completa, non solo legata alla tecnica strumentale, ma estesa anche alla composizione.

Il rigoroso aspetto della ricerca è rappresentato dal catalogo, in cui le biografie delle compositrici sono più estese di quelle che per ragioni di spazio appaiono nei pannelli. Le schede sono inoltre completate da apparati bibliografici che intendono fornire una più ampia panoramica del numero, della distribuzione e della diffusione delle fonti: dal catalogo delle opere, alle edizioni moderne disponibili, alla discografia.

GIOVEDÌ 23 MAGGIO

Sala Conferenze della Biblioteca ore 18.00

Saluti istituzionali

Stefania Mormone vicedirettore

Presentazione di

Angela Annese, Lorenzo Mattei

Oltre la diva. Presenze femminili nel teatro musicale romantico

(Cacucci, 2023)

Rosalba Montrucchio e **Claudio Toscani** dialogano con l'autrice

Nell'ambito del cartellone

Giovedì in Libreria e in... Biblioteca a cura del Municipio 1

Momento musicale

CLARA WIECK SCHUMANN (1813-1896)

dalle *Romanze* op. 22

I. Andante molto

III. Leidenschaftlich schnell

Pietro De Stefanis violino

Valeria Bianchi pianoforte

ISABELLA COLBRAN (1785-1845)

So che un sogno è la speranza

Giulia Di Iorio soprano

Nari Kim pianoforte

SABATO 1 GIUGNO

Sala Verdi ore 20.00

MEL BONIS (1858-1937)

Suite en forme de valse op. 35

Ballabile

Interlude et Valse lente

Scherzo-valse

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Concerto n. 3 in do minore op. 37

Allegro con brio

Largo

Rondò. Allegro

Martina Meola pianoforte

Vincitrice Categoria H Giovani talenti

(Lorenzo Pesenti / Massimo e Dario per Roberto de Santis)

Premio del Conservatorio 2023

GABRIEL FAURÉ (1845-1924)

Requiem in re minore op. 48

Introito e Kyrie

Offertorio

Sanctus

Pie Jesus

Agnus Dei

Libera me

In paradisum

Lee Chaeyoung soprano

Filippo Fontana baritono

Coro Gabriel Fauré del Conservatorio

Maria Grazia Lascala direttore del coro

YOUTH Orchestra del Conservatorio

Daniele Giulio Moles direttore

Se non avessimo mai sentito il suo nome e per la prima volta lo trovassimo scritto in un programma di un concerto, probabilmente non sapremmo che il Mel Bonis si riferisce in realtà a una compositrice e non a un compositore: nata nel 1858 con il nome di Mélanie-Hélène, lo pseudonimo da lei scelto per firmare le sue opere serviva a non farsi identificare come donna, ma solo come “compositore”. Retaggio della società o dell'ambiente familiare in cui era cresciuta? Forse entrambi, dato che in casa nessuno era propenso a farle studiare musica, nonostante il suo manifesto interesse per un vecchio pianoforte nell'appartamento dei genitori; pare addirittura che la madre con-

siderasse le sue improvvisazioni al pianoforte una fonte di rumore. È grazie a un amico dei genitori, un cornista dell'Opéra, che finalmente a Mélanie viene concesso di poter studiare musica. E così, diventa studentessa a Parigi e allieva di César Franck, con Claude Debussy come compagno di studi: non sappiamo quale fu il loro rapporto terminati gli anni in Conservatorio, tuttavia è curioso osservare quante somiglianze ci siano tra le loro composizioni, soprattutto per pianoforte. Ne sono un esempio *Jardins sous la pluie* da *Estampes*, di Debussy, e *Il pleut*, di Bonis, scritti a distanza di dieci anni l'uno dall'altro, estremamente simili.

La composizione che ascolteremo oggi, però, è di quindici anni prima. È infatti il 1898 quando viene pubblicata la Suite en forme de valse, originariamente un ciclo di pezzi per pianoforte. Si tratta di poco di meno che di una decina di minuti di musica, nella quale si alternano tre brani (nella versione per pianoforte sono quattro, in quella per pianoforte a quattro mani sono cinque), ognuno ha una connotazione differente, ma quasi tutti sono attraversati da una forte connotazione di danza: non a caso si chiamano *Ballabile*, *Valse lente* e *Scherzo-Valse*. Solo l'*Interlude*, che precede il *Valse lente*, ha caratteristiche differenti: più dimesso ed espressivo è come una sorta di riflessione interiore, nel quale di volta in volta ogni a solo rappresenta una voce. Ciò che lega tra i loro i movimenti è una grande raffinatezza nella strumentazione orchestrale e un'economia di mezzi: in questo senso il lavoro di Bonis si colloca perfettamente nell'eredità francese dell'orchestrazione.

Con un salto indietro di quasi un secolo, il secondo brano in programma è il celebre *Terzo Concerto per pianoforte e orchestra* di Beethoven. Lo stacco con "l'introduzione" di Bonis è evidente: non solo il secolo di storia musicale, ma anche il carattere iniziale non potrebbe essere più differente. Il primo movimento non potrebbe avere un tema più deciso di così: tanto erano libere le frasi di Bonis, altrettanto deciso e inquadrato – senza tuttavia essere mai rigido – è il discorso beethoveniano. Estremamente delicato è invece il secondo movimento, gioiello della composizione, un *Largo* in mi maggiore in una struttura ABA'. Estremamente espressivo, in un clima da "Notturmo", il pianoforte inizia solo e pianissimo e, al suo ingresso, l'orchestra si inserisce con naturalezza, sancendo un'unione intima e profonda con il solista. L'ultimo movimento è quello che forse più si avvicina al carattere ballabile e leggero del primo brano in programma: ma quando arriveremo a questo punto ce lo saremo già dimenticato, e ciò che noteremo sarà sicuramente il forte distacco con i movimenti del *Concerto* che l'hanno preceduto.

Dalla Francia siamo partiti e alla Francia ritorniamo: Fauré è quasi coetaneo di Mel Bonis – li separano circa tredici anni – ma non condividono la stessa formazione. Fauré studia a Parigi, ma alla Scuola Niedermeyer, dove si formano gli organisti di chiesa e i maestri del coro. Al Conservatorio passerà solo più tardi, da professore, quando

succederà a Massenet come insegnante di composizione. Il *Requiem* appartiene alla sua maturità compositiva: lo scrive tra il 1887 e il 1889.

Contrariamente a quanto accade spesso, il *Requiem* non è per la memoria di una persona in particolare, «ho scritto il mio Requiem senza motivo... per il piacere di farlo, se così posso dire». Le parole sono di Fauré: nonostante la concomitanza con eventi dolorosi come la morte del padre, nel 1885, e della madre, 1888, pare che la composizione sia dunque un *a sé*, qualcosa che va oltre le contingenze per cercare un suo posto nell'assoluto.

Forse proprio grazie al distacco rispetto alla morte di qualcuno, l'opera assume un carattere particolare: è assente il *Dies irae*, centro ad esempio del *Requiem* di Verdi, e, grazie all'assenza di ogni tipo di contrasto, la sensazione prevalente è quella dell'abbandono e del silenzio. L'essenzialità è evidente fin dall'esordio: nell'*Introit et Kyrie* le suppliche eteree del coro dialogano con i fortissimo dell'orchestra. L'*Offertorio* inizia con una melodia che cresce dal grave all'acuto, quasi in un vero e proprio gesto di apertura. Il coro sembra in questa sezione più cupo (non vi sono i soprani). Il *Sanctus* è cristallinità pura: il coro angelico è preparato da arpe e viole con sordina, mentre dall'altra parte stanno gli uomini, con i violini. Il *Pie Jesu* è una preghiera del soprano accompagnato dall'organo, alternati all'orchestra. L'*Agnus Dei* è di una calma assoluta, con un effetto sacrale. Baritono, organo e «una pulsazione regolare e leggermente sincopata di pizzicati del quartetto d'archi» anima il *Liberate me*.

«Eppure è così che io sento la morte: come una lieta liberazione, un'aspirazione alla felicità dell'aldilà e non un doloroso trapasso» rispondeva Fauré a chi lo accusava di non esprimere il terrore della morte: è proprio questo carattere calmo che stupisce e che rappresenta una novità.

La conclusione del *Requiem*, *In paradisum*, ci indica una visione delicatissima, con lunghe armonie tenute: il fascino è tutto per la voce solista del soprano, che non può far altro che ricordare un paradiso luminosissimo.

Dalla danza alla delicatezza, dal ritmo alla sospensione, il programma mette in comunicazione momenti storici differenti e luoghi geografici vicini, ma lontani nel tempo, mostrando come il fluire dell'espressione sia sempre in grado di trovare una via differente e funzionale per comunicare il proprio messaggio.

Elisa Nericcio

VENERDÌ 7 GIUGNO

Sala Puccini ore 20.00

In search of lost time

LILI BOULANGER (1893-1918)
Thème et variations in do minore

FRANGHIZ ALI-ZADEH (1947)
Music for piano

MACARENA ROSMANICH
Kafka's Ghosts

Gaia Lorenzo pianoforte

SOFIJA GUBAJDULINA (1931)
Chaconne

GALINA USTVOL'SKAJA (1919-2006)
Sonata n. 5 in dieci movimenti

Sonia Candellone pianoforte

Compositrice, violinista, violoncellista, arpista, organista: esiste umano capace di possedere contemporaneamente tutte queste qualità? Lili Boulanger è la prova che sì, è possibile studiare non uno, non due, ma ben quattro strumenti (o cinque con il pianoforte). Non è l'unico primato della compositrice sorella della forse più famosa Nadia: a lei va anche quello, nel 1913, di prima donna ad aver vinto il Prix de Rome, una borsa di studio dedicata agli studenti più meritevoli nel campo delle arti, ottenuta, tra gli altri, anche da Berlioz nel 1830, da Gounod nel 1839 e da Debussy nel 1884. Lo aveva vinto anche il padre di Lili, Ernest, nel 1835: la precoce predisposizione della compositrice, che prima delle parole sapeva leggere la musica, era sostenuta da una famiglia che frequentava professionalmente la musica.

Lili Boulanger, però, non stupisce solo per la precocità e per la quantità di abilità musicali. Nel corso della sua vita, da compositrice scrisse circa 37 opere: eppure morì a soli 24 anni.

Si dice che Lili fosse consapevole della precarietà della propria vita – era infatti affetta dal morbo di Crohn. Qualcuno dice che tale consapevolezza le conferì una maggior creatività, quasi che la precarietà dell'esistenza fosse uno stimolo a voler scrivere subito e in fretta ciò che pensava essere meritevole. Il *Thème et variations* in programma arriva proprio dai suoi vent'anni: per una vita normale l'inizio della vita, per lei l'inizio del tramonto.

Da piccola, fu Gabriel Fauré, un amico di famiglia, che si meravigliò della sua precocità e le diede le prime lezioni di pianoforte: a lui sembra riferirsi con questo *Thème* che richiama il *Thème e Variations* in do diesis minore del francese, scritto quasi vent'anni prima, nel 1895. Siamo nel 1913, ma il clima è quello tardo-ottocentesco.

Siamo invece decisamente a Novecento inoltrato con *Music for piano* di Franghiz Ali-Zadeh, compositrice originaria dell'Azerbaijan classe 1947. La sua composizione, scritta tra 1989 e 1997, prevede l'utilizzo di un pianoforte preparato. Nella prefazione alla parte, le indicazioni dell'autrice spiegano il da farsi: una collana di perline di vetro deve essere posizionata tra le note Do#3 e Sol#4.

Music for piano è divisa in nove sezioni, seguendo la disposizione ABC, A'B'C', A''B''Coda. Ogni sezione ha il suo tempo, ma non si tratta di veri e propri movimenti come potrebbero essere quelli di una Sonata. La sezione A, un *Larghetto amoroso* ripieno di cromatismi, ci cala in un'atmosfera indefinita: la preparazione del pianoforte con la catena fa echeggiare metallicamente le risonanze. L'interruzione dell'*Allegro con fuoco* che segue è violenta: l'uso del registro grave aumenta la sensazione di inquietudine. L'*Andante tranquillo* chiude, ma la tranquillità è solo nel tempo: le sonorità, con la collaborazione del metallico di cui si diceva prima, appaiono più diaboliche che rassicuranti.

Dal Novecento agli anni Venti del Duemila. Il fantasma di Kafka cammina sulle corde del pianoforte: ogni tanto una zampata pizzica le note come un'arpa. È *Kafka's Ghost*, della compositrice cilena Macarena Rosmanich. Una costante attraversa le sue opere: l'intertestualità. «La stretta relazione tra lavoro compositivo e letteratura mi ha portato a concepire spazi che si completano a vicenda e si fondono in un'unità attraverso la musica. Il mio approccio – racconta – cerca di fornire alla forma poetica una nuova dimensione temporale, una sorta di collaborazione tra suono e parola che trascende i confini convenzionali». E così, Kafka letterato anima invece uno spazio sonoro che non è fatto di parole stampate, ma di suoni animati: «Questo processo non comporta solo una trasformazione stilistica, ma cerca anche di aprire nuove vie di interpretazione, consentendo alla composizione musicale di dialogare in modo unico con la poesia e, a sua volta, stabilire una connessione più ricca e dinamica con il tempo».

La preparazione del pianoforte dà allo strumento sonorità nuove e inusuali, che lo travestono da arpa, da organo, da percussione, come se nella metamorfosi di Kafka in suono ci fosse anche quella del pianoforte in oggetto fisico e non solo musicale.

Nella seconda parte del programma, torniamo al vero suono del pianoforte e al Novecento, con la *Chaconne* di Sofija Gubajdulina. Compositrice russa nata a Čistopol nel 1931, studia pianoforte e composizione al Conservatorio di Kazan' e poi a Mosca. Le sue esplorazioni musicali alternative, sostenute da Dmitrij Šostakovič, le causano l'etichetta di «irresponsabile». Dopo l'ammissione all'Unione dei compositori, sopravvive scrivendo musica per bambini e colonne sonore per film. Nel 1979 subisce poi l'inserimento nella lista nera per la sua partecipazione a festival disapprovati dal regime. Negli anni Ottanta acquisisce notorietà grazie a Gidon Kremer, che esegue il suo concerto per violino e orchestra *Offertorium*.

Nei suoi lavori riconosciamo la combinazione di dramma e spiritualità con dramma e colori audaci e originali, oltre che inusuali combinazioni strumentistiche. Elemento distintivo è poi la simbologia; *In croce* è in questo senso illuminante: il simbolo della croce è rappresentato dallo

scambio reciproco dei parametri (registro alto/basso, legato/staccato, diatonismo/microcromatismo).

Chaconne, dedicata alla pianista georgiana Marina Mdivani, anch'essa studentessa al Conservatorio di Mosca, si rifà all'esempio barocco attraverso la presentazione di un tema di otto battute, formato da una progressione di accordi, che si sviluppa successivamente in una serie di sette variazioni e una coda finale, che svolge anche la funzione di ripresa del tema iniziale. Troviamo le caratteristiche peculiari della compositrice: linee melodiche contrastanti, approccio religioso alla composizione, esplorazione delle sonorità del pianoforte in modo distintivo, vitalità ritmica, influenze di compositori occidentali e orientali – della tradizione e suoi contemporanei, scrittura virtuosistica.

Di scuola russa anche Galina Ustvol'skaja. Classe 1919, studia a Leningrado con Dmitrij Šostakovič e subisce la censura della dittatura sovietica. L'originalità che la contraddistingue sta nell'abolizione di stanghette di battute e indicazione iniziale del tempo, nell'abbondanza di ostinati ossessivi e rumori stridenti, nell'uso dei *cluster*. Un ruolo importante hanno poi i silenzi e i suoni molto lunghi, in un clima che chiama una componente di preghiera. «Forse, le mie musiche rendono meglio se inquadrare in una chiesa, ma non sono religiose in senso liturgico, sono semplicemente impregnate di grande spiritualità» dice la stessa autrice.

La sua *Sonata n. 5*, composta nel 1986, è la penultima che scrive e appartiene al suo stile più violento e sconvolgente. Si sviluppa in dieci parti, da eseguire senza pausa. Il re bemolle unisce le parti tra loro. Il tipo di scrittura si basa su un materiale tematico ridotto e ripetitivo, con violenti contrasti dinamici e l'uso di tecniche percussive come i *cluster*.

«Il mondo [...] non è stato creato una volta, ma tutte le volte che è sopravvenuto un artista originale», scrive Proust ne *I Guermantes*, il terzo volume dell'opera *Alla ricerca del tempo perduto*: stasera abbiamo assistito alla creazione di cinque mondi nuovi.

Elisa Nericcio e **Sonia Candellone** per il testo relativo alle composizioni di Sofija Gubajdulina e Galina Ustvol'skaja

DOMENICA 9 GIUGNO

Sala Puccini ore 11.00

Affiatate insieme

LOUISE FARRENC (1804-1875)
dal *Sestetto in do minore* op 40:
Allegro – Andante sostenuto

Giada Guzzetti flauto

Hilary Scuderi oboe

Lorenzo Filippa clarinetto

Federica Faccini fagotto

Luca Magnani corno

Emma Guercio pianoforte

KATHERINE HOOVER (1937-2018)

Trio for flutes

Allegro – Andante – Vivo – Largo – Allegro molto

Daniele Cardone, Gabriel Hoek, Chiara Shqepa flauti

CLAUDE ARRIEU (1903-1990)

Trio en Ut

Allegro – Pastorale et scherzo – Final

Vittoria Pedron oboe

Massimo Restifo Pecorella clarinetto

Dario Romano fagotto

AMY BEACH (1867-1944)

Pastorale in sol maggiore

Lento tranquillo

Marta D'Aleo flauto

Paolo Miraglia oboe

Ivan Schiavon clarinetto

Davide Ancona fagotto

Luca Magnani corno

CÉCILE CHAMINADE (1857-1944)

Scarf dance op. 37 n. 3

Marta D'Aleo flauto

Paolo Miraglia oboe

Alice Morali clarinetto

Davide Ancona fagotto

In collaborazione con le Classi di Musica d'insieme di

Alessandro Bombonati, Silvano Scanziani

Il finale di *Amadeus* è celeberrimo: una carrozza funebre guidata da un cavallo, nell'ultimo viaggio del grande Amadeus Mozart, accompagna il compositore verso la sua sepoltura. Il corpo, avvolto da un telo, viene fatto scivolare nella fossa comune. A pregare per lui il parroco e tre uomini delle pompe funebri, nessun'altro. Sopra al corpo viene sparsa un po' di calce: ecco l'ultima immagine del genio forse più grande di tutti i tempi.

Poco importa la fedeltà di questa ricostruzione alla realtà storica: spesso nell'immaginario comune il grande artista vive una vita di stenti e a volte deve aspettare la morte per essere apprezzato dal grande pubblico. Ecco, per fortuna questo non è sempre vero, e tra le poche eccezioni c'è Louise Farrenc, una compositrice che ha avuto successo anche durante la sua esistenza. Aveva una buona reputazione non solo come compositrice, ma anche come pianista e insegnante: studiò con Moscheles, Hummel e poi con Reicha, che insegnava composizione al Conservatorio. Si sposò poi con uno studente di flauto: con lui si esibì in concerti in tutta la Francia. Stancatisi della vita da concertisti, i due aprirono insieme poi una casa editrice a Parigi, le Éditions Farrenc. Louise continuò la propria strada col pianoforte, diventando anche insegnante al Conservatorio di Parigi – unica donna in tutto il secolo – dovendo però lottare per ricevere la stessa paga dei colleghi maschi, un problema che, come sappiamo, rimane purtroppo attuale. Dopo la sua morte nel 1875, la sua reputazione di pianista sopravvisse. Le sue composizioni, invece, furono velocemente dimenticate, almeno fino al XX secolo, quando gli studi dedicati alle compositrici hanno portato alla sua riscoperta.

Il suo *Sestetto*, scritto nel 1852, è in tre tempi: la combinazione cameristica era originale e fu usata più tardi anche da Poulenc. Il movimento lento, *Andante sostenuto*, scritto come una serenata, contrasta con la drammaticità degli altri tempi. Ogni strumento è caratterizzato da un certo stile: il corno ha momenti di prim'ordine, con svolazzi audaci. Il pianoforte, invece, in alcuni punti ricorda i concerti di Hummel e i suoi passaggi solistici raggiungono un'atmosfera intima: la trasparenza dell'orchestrazione contribuisce a rendere la leggerezza. Il *Sestetto* termina con un *Allegro Vivace*: il pianoforte incalza i fiati, soprattutto flauto e clarinetto, che seguono in un dialogo a due. Non c'è un attimo di stasi e anche il secondo tema più lirico ha in realtà un carattere giocoso e inarrestabile.

Chi studia musica lo sa: prima o poi, nella vita, qualcuno cerca di ostacolare la propria vocazione artistica. Per qualcuno è la famiglia, come era successo a Fanny Mendelssohn, il cui padre le disse: «La musica forse diventerà la professione di Felix, mentre per te può e deve essere solo un ornamento», o a Mel Bonis, fortemente osteggiata dai genitori. Per qualcun altro è invece l'ambiente scolastico: è il caso di Katherine Hoover, compositrice americana classe 1937.

Nonostante non sia nata in una famiglia di musicisti, Katherine Hoover è stata da sempre sostenuta dai genitori nella sua dimostrata predisposizione all'arte dei suoni. Una volta raggiunta la Eastman School of Music per se-

guire la sua passione negli studi superiori, però, ciò che prova non è quello che si aspetterebbe: «Non c'era nessuna donna che si occupasse di composizione. Essendo l'unica donna nella mia classe, sono stata piuttosto scoraggiata, ignorata e così via». Nonostante questo, riceve una laurea in Composizione *with honors* (la nostra lode) nel 1959 e poi una in Flauto. È il flauto che la porta all'interno dell'esperienza performativa in musica, dopo un primo tentativo con il clarinetto, che però non aveva amato: da qui arriva la scrittura di diversi lavori per questo strumento, tra cui il *Trio for Flutes* in programma. «È stato scritto nel 1974. – racconta la compositrice – Avendo suonato il flauto per molti anni, la maggior parte delle mie prime composizioni sono per questo strumento. Questi cinque brevi movimenti esplorano vari effetti e sonorità e diversi modi di combinare le voci. In particolare nel terzo movimento, *Vivo*, dove la linea principale passa velocemente da voce a voce e dove le quinte cambiano spesso voce e registro. Mi sono divertita anche con il quarto movimento, *Largo*, che è un palindromo musicale, come la parola "radar"».

Se una delle qualità apprezzate della Hoover è la capacità di pensare e scrivere per uno strumento specifico e per le sonorità, lo stesso si può dire per il lavoro compiuto da Claude Arrieu nei confronti del suo *Trio en Ut*, realizzato per il *Trio d'Anches de Paris*: non solo tre strumenti precisi, ma anche tre strumentisti, almeno per l'ispirazione iniziale. Il Trio di anche di Parigi era un trio nato a Parigi nel 1927 e formato da Fernand Oubardous (fagotto), Myrtil Morel (oboe) e Pierre Lefebvre (clarinetto). L'idea alla base della sua creazione era ricercare l'unione della sonorità di questi tre strumenti senza flauto e corno che erano invece tradizionalmente nella formazione del quintetto a fiato.

Arrieu dimostra in questo lavoro una profonda cura per la disposizione equa delle parti tra i tre strumenti. L'*Allegretto* di apertura è una marcia che alterna spavalderia a nostalgia. La *Pastorale* è a tratti tenera e ondeggiante, quasi ballabile, a tratti veloce e sfuggente. Il *Finale* riprende la maniera militare dell'inizio.

Nell'Ottocento il genere della sinfonia era quello che dava vera dignità al lavoro di un compositore: volevi essere riconosciuto? Bene, dovevi scrivere una sinfonia. È noto come, dopo Beethoven, gli autori lottassero per cercare una via non ancora percorsa per esprimersi, senza cadere nel confronto con il compositore più grande fino ad allora. Questo tipo di gerarchia si è allentata negli anni seguenti, tuttavia la scrittura di una sinfonia è considerata ugualmente un passo di rilievo nella carriera compositiva di un autore: lo dimostra il fatto che Amy Beach è spesso ricordata come la prima donna americana ad aver eseguito e pubblicato una sinfonia, la *Gaelic Symphony*, nel 1894. Bambina prodigio, si dice che a un anno sapeva cantare canzoni e a due sapeva improvvisare con il contrappunto qualsiasi melodia cantata dalla madre, a tre sapeva leggere, a cinque comporre semplici valzer.

A diciotto anni sposò il fisico Henry Harris Aubrey Beach, le cui iniziali H.H.A. Beach sono presenti in molte composizioni di Amy, più anziano di venticinque anni: fu grazie

al suo sostegno che la donna si dedicò completamente alla composizione, abbandonando quasi completamente la sua carriera da solista di pianoforte.

Il brano che ascolteremo stasera, *Pastorale*, descrive la passione della compositrice per la natura: composto originariamente per quintetto di fiati nel 1941 a Peterborough, si sviluppa da bozze già scritte, inclusa una versione per violoncello, flauto e pianoforte. La versione per quintetto è abbastanza tradizionale: le bozze sono rielaborate in modo contrappuntistico. La forma in cui è scritto il brano è quello di una siciliana ABA.

Ritorniamo in Francia e alle famiglie che osteggiano la carriera musicale delle figlie: protagonista è questa volta Cécile Chaminade, soprannominata da Georges Bizet «il mio piccolo Mozart». L'ostilità del padre era tale che si approfittò di un suo viaggio di lavoro perché la figlia potesse esibirsi nella Salle Pleyel di Parigi al pianoforte. Dopo la morte del padre alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento, la composizione diventa il mezzo di sostentamento di Cécile, che scrive nel corso della sua vita oltre duecento pezzi pianistici, un'opera, suites per orchestra, lieder, com-

posizioni corali, un balletto e dà origine alla tradizione della *chanson*, che arriverà fino a Edith Piaf.

Scarf Dance è una composizione particolarmente fortunata, in quanto a popolarità, per Chaminade: nel 1944, anno della sua morte, si conta che ci fossero, in giro per il mondo, oltre 5 milioni di copie vendute della parte. È tratto dalle musiche per il balletto *Callirhoë*, che aveva debuttato nel 1888 raccogliendo recensioni entusiaste.

Stati Uniti e Francia. Ottocento e Novecento. Fuoco e dolcezza. Al di là delle differenze, però, due tratti in comune a tutte le compositrici: l'uno musicale, la cura e l'attenzione per la scrittura e gli strumenti coinvolti, l'altro politico e sociale, la determinazione a raggiungere risultati attraverso la propria vocazione, non importa a quale costo e con quali voci contrarie. Non solo compositrici che hanno dedicato una parte dei propri lavori al mondo dei fiati, dunque, ma *affiatate* nel senso letterale della parola: senza bisogno di far troppo clamore, la vittoria di una diventa anche la vittoria dell'altra.

Elisa Nericcio

MARTEDÌ 11 GIUGNO

Sala Puccini ore 20.00

Musica (al femminile) SCRITTA E TRASCRITTA (da Donne)

GUGLIELMINA DI PRUSSIA (1709-1758)

da Argenore:

Ouverture

«Un certo freddo orrore»

(Trascrizioni di **Lucia Rizzello**)

PĚTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ (1840-1893)

da *Lo schiaccianoci* op. 71:

La marcia. Tempo di Marcia viva

Danza della fata confetto. Andante ma non troppo

Il caffè. Danza araba. Comodo

Danza dei flauti. Andantino

Trépak. Danza russa - Tempo di trepak, molto vivace

(Trascrizioni di **Gaia Scabbia**)

GIACOMO PUCCINI (1858-1924)

Sole e amore

MARLAENA KESSICK (1935)

Old irish airs

GIACOMO PUCCINI

da *Gianni Schicchi*: «O mio babbino caro»

Crisantemi

Terra e mare

da *Turandot*: «Tu che di gel sei cinta»

da *Le villi*:

«La tregenda»

«Se come voi piccina»

(Trascrizioni di **Lucia Rizzello**)

Sofia Santagata soprano

Consort di Flauti

Daniele Briatico Vangosa, Sara Brumat, Chiara Buonarrigo, Daniele Cardone, Camilla Compiacente, Giulia Cozzi, Erelisa Cupo, Linda Facchinetti, Francesco Fazzi, Elisa Fleres, Emma Froro, Matteo Gallanti, Gabriel Hoek, Yuyang Huang, Yejin Lee, Francesca Maiella, Michela Podera, Claudia Poetini, Alice Pratolongo, Francesca Sangalli, Irene Scaccianoce, Jacopo Scipioni, Chiara Shqepa, Matteo Vatovec, Bianca Villa, Ya Wen, Ziyue Xiao, Lumeng Xu, Xiqimo Zhang

Diego Collino flauto contrabbasso

Lucia Rizzello concertazione e direzione

Quando si nomina Bayreuth, di solito si pensa a Wagner e al teatro d'opera dedicato esclusivamente alla rappresentazione dei suoi drammi musicali. Ma in questa città tra Monaco e Berlino c'è anche un teatro barocco perfettamente conservato: si tratta del Teatro dell'Opera dei Margravi.

Inaugurato nel 1748, fu voluto da Guglielmina di Prussia, sorella di Federico II che sarà poi chiamato "Il Grande". Guglielmina desiderava che la residenza bavarese diventasse un centro culturale di riferimento – tra i personaggi ospitati ci fu anche Voltaire. Dal canto suo, la prussiana fu anche compositrice: studiò liuto, scrisse pezzi per orchestra da camera e un'opera, *Argenore*, messa in scena la prima volta nel 1740. Suo anche il libretto, basato sulla vicenda scritta da Metastasio.

La trama ruota attorno al re Argenore di Samotracia, maledetto dalla strega Osira per aver rifiutato il suo amore. L'intreccio è complesso e vi sono tutti i temi tipici del barocco: amore e gelosia, perdono e riconciliazione, battaglia tra bene e male, magia e misticismo, eroismo e sacrificio. In «Un certo freddo orrore» si avrà l'occasione di ascoltare tutti i contrasti di colore e articolazione tipici della scrittura barocca.

Dal Settecento, in un balzo all'Ottocento e al Novecento. Non compositrici femminili, questa volta, ma trascrizioni femminili. Ascolteremo così i *divertissements* tratti dal secondo atto de *Lo Schiaccianoci*, di Čajkovskij: nella trama del balletto, in questa seconda parte, i protagonisti Clara e lo Schiaccianoci raggiungono il Regno dei Dolciumi. Qui assistono a uno spettacolo in cui ascoltano musiche tra le più varie, ognuna rappresentante un personaggio o anche un oggetto diverso. *Il caffè*. *Danza araba* è una *berceuse* georgiana, con sonorità sensuali. *Trepak*. *Danza russa* è un concentrato di energia. Ognuno dei momenti è un brano caratteristico: in pochi minuti di musica Čajkovskij condensa atmosfere tra loro anche diversissime. La trascrizione è di Gaia Scabbia.

Decisamente rinfrancante il finale di programma, con alcune romanze di Giacomo Puccini tra le più conosciute, nella trascrizione di Lucia Rizzello. *Sole e amore* non passerà inosservata ai conoscitori del maestro lucchese: la musica non è nient'altro che quella del Terzo Quadro della *Bohème*, quando i due amanti, Mimì e Rodolfo, si danno l'addio. Il testo è liberamente ispirato al sonetto *Mattinata* di Carducci. Pubblicata il 15 dicembre 1888 sul supplemento del periodico «Paganini», l'autografo fu donato a Francesco Paolo Tosti, compositore e cantante, nel 1906; nella dedica rivolta a lui si legge: «Al mio carissimo F. P. Tosti / questo germe primo / di *Bohème*».

Come in un intervallo tra questa e le successive romanze, sono inserite le *Old Irish airs*, (*Antiche arie irlandesi*) di Marlaena Kessick, che con Puccini condivide il passaggio per il Conservatorio di Milano: l'uno, com'è noto, in qualità di studente tra il 1881 e il 1883, l'altra anche come insegnante quasi un secolo più tardi.

Marlaena Kessick, compositrice americana naturalizzata italiana, è figlia di due violinisti, la mamma professionista, il papà dilettante: nel corso della sua vita ha studiato canto lirico, flauto, direzione d'orchestra e composizione. Per Milano è una personalità di rilievo: è Primo Flauto dell'Orchestra dei Pomeriggi Musicali e collabora come solista con Maderna, Gavazzeni, Dallapiccola, Abbado, Chailly, Muti.

Crisantemi appartiene invece al genere strumentale. Scritto «in una notte per la morte di Amedeo di Savoia», è originariamente per un quartetto d'archi, ma condotto secondo lo stile della musica orchestrale. Eseguito per la prima volta in Conservatorio nel 1890, diventerà l'ambiente per il terzo e il quarto atto di *Manon Lescaut*.

Quella della "rifrittura" è una tecnica utilizzata spessissimo da Puccini: basti pensare che le primissime battute della *Bohème*, le più caratteristiche, risalgono già al *Capriccio Sinfonico* scritto per il suo diploma al Conservatorio.

Conclude il programma, «Se come voi piccina», una gemma che arriva dalla parte di repertorio meno conosciuto di Giacomo Puccini, quello giovanile: *Le Villi* è infatti un'opera scritta nel 1883 per partecipare a un concorso per giovani compositori bandito dall'editore Sonzogno. Anna, la giovane innamorata, si rivolge a un mazzolino di nontiscordardime con assoluta dolcezza: l'uomo che ama, Roberto, deve partire per un viaggio in terra straniera e lei, che non lo può seguire, lascia nella valigia di lui un mazzolino di fiori, con la speranza che lui non la dimentichi.

Una compositrice, un compositore dall'animo profondamente femminile che ha amato tantissimo una donna – la madre – e si è invece pentito del proprio matrimonio, un compositore che ha reso le donne sempre protagoniste delle sue opere. Musica femminile dunque in senso più ampio, in riferimento non solo all'autorialità, ma anche a un universo. Una riconciliazione, per certi versi, che allontana chi vorrebbe vedere per forza una contrapposizione tra maschile e femminile. Le donne di Puccini sono pur sempre raccontate da un uomo, è vero, ma percepiamo per questo una "mancanza" nella narrazione?

Forse, più che la diversità tra sensibilità di uomo e donna, è la diversità tra sensibilità di artista e non artista a fare davvero la differenza.

Elisa Nericcio

