
Con il sostegno della Regione del Veneto



Con il supporto del Programma Cultura dell'Unione Europea



Si ringrazia Rai Radio3



+EXTREME-

BIENNALE MUSICA
6 > 13.10.2012



Introduzioni

- p.10 *XXXX*
- p.14 *Attraverso il 56. Festival Internazionale di Musica Contemporanea*
Ivan Fedele - Direttore Settore Musica
- p.18 *A proposito di minimalismo e massimalismo*
Cesare Fertonani
- p.21 *Leone d'Oro alla carriera*
Pierre Boulez, musicista
di Robert Piencikowski
- p.29 *Leone d'Argento*
Il Quartetto Prometeo:
un dialogo tra tradizione e contemporaneità
Cesare Fertonani

Contributi

- p.34 *Ars satura.*
Per una musica satura
Raphaël Cendo
- p.39 *Chirurgi, esploratori e assicuratori.*
Unità e molteplicità
nella musica statunitense contemporanea
Maurizio Corbella

Concerti

- p.46 *Quartetto Prometeo*
- p.50 *Ensemble Intercontemporain*
- p.54 *Enzo Porta violino*
Silvia Tarozzi violino
- p.58 *Recital Mario Caroli flauto*
- p.62 *Quartetto Danel*
- p.66 *Simone Beneventi*
FVG Mitteleuropa Orchestra
- p.70 *Out of a Landscape*
- p.74 *Quartetto Klimt*
- p.78 *Alvin Lucier*
Alter Ego
- p.82 *Federica Lotti flauti, voce*
Alvise Vidolin live electronics
- p.86 *Ex Novo / Alter Ego*
New Russia / Old America
- p.90 *Simone Beneventi / Iannix*
- p.94 *Concerto Dedicato a Luciano Chailly*
- p.98 *Ex Novo Ensemble*
- p.102 *Serial Sevens / AMGD*
- p.106 *Irvine Arditti violino*
- p.110 *Neue Vocalsolisten Stuttgart*
Gareth Davis clarinetto basso
- p.114 *Alberto Mesirca chitarra*
Iannix
- p.118 *Ciro Longobardi pianoforte*
Agostino Di Scipio
computer e live electronics
- p.122 *Ensemble Risognanze*
Omaggio a Giacomo Manzoni
- p.126 *Radio-Sinfonieorchester*
Stuttgart Des SWR
- p.130 *Recital Andrew Zolinsky pianoforte*
- p.134 *Ludus Gravis*
- p.138 *Anthony Braxton 12+1TET*
- p.142 *Andrew Zolinsky pianoforte*
- p.146 *Giardino Sonoro*

Testi Opere Vocali

- p.152 *Alvin Lucier*
I am sitting in a room
Luigi Sammarchi
Alle tacenti stelle - Ipazia, àchronton àstron
Tao Yu
Peach Blossom Fan
- p.153 *Luciano Chailly*
Due liriche spirituali
Francesca Verunelli
Serial Sevens
- p.155 *Giovanni Bertelli*
AMGD aesthetica
more geometrico demonstrata
- p.156 *Oscar Bianchi*
Ante litteram
- p.157 *Yannis Kyriakides*
The World Feels Pressure
Bernhard Gander
Deathtongue
- p.159 *Elliott Sharp*
Turing Test
- p.160 *Giacomo Manzoni*
Per questo
Alla Terra
Tre liriche di Eluard
- p.161 *Michel Tabachnik*
Le cri de Mohim, Premier tableau
de la Legende de Haïsh

Biografie

- p.164 *Andrea Agostini*
Stefano Alessandretti
Nicoletta Andreuccetti
Jacopo Baboni Schilingi
- p.165 *Franck Bedrossian*
Giovanni Bertelli
Christophe Bertrand
- p.166 *Oscar Bianchi*
Lorenzo Brusci
Maurilio Cacciatore
- p.167 *Raphaël Cendo*
Unsk Chin
Simone Conforti
- p.168 *Agostino Di Scipio*
Mario Diaz de Leon
Sean Friar
- p.169 *Bernhard Gander*
Marco Gasperini
Rune Glerup
Raffaele Grimaldi
- p.170 *Yotam Haber*
Jean-Luc Hervé
Alexander Khubeev
Yannis Kyriakides
- p.171 *Marcello Liverani*
Marco Momi
Vittorio Montalti
- p.172 *Victor Nebbiolo di Castri*
Tristan Perich
Nikolay Popov
Luca Richelli
- p.173 *Fausto Romitelli*
Cesare Saldicco
Luigi Sammarchi
Johannes Schöllhorn
- p.174 *Julian Scordato*
Kirill Shirokov
Bettina Skrzypczak
Iván Solano
- p.175 *Giovanni Sparano*
Stefano Taglietti
Karen Tanaka
Silvia Tarozzi
- p.176 *Stefano Trevisi*
Giovanni Verrando
Francesca Verunelli
- p.177 *Tao Yu*
Paolo Zavagna

perhaps the first poet to saturate meaning in his verses and to chase its transcendence [...] We could mention novelists such as Jack Kerouac (*On the Road*, 1957), William Burroughs (*The Naked Lunch*, 1959) or those of a completely different kind, like Mark Z. Danielewski, the author most notably of *House of Leaves* (2000) [...] Film is no exception, as evidenced - to mention but a single example - by the famous space-time corridor at the end of *2001: A Space Odyssey* (1968) by Stanley Kubrick [...]

The same applies to religious works and practices (for example, the whirling dervishes), or the accumulation and loss of spatial references, that accompany the search for ecstasy, a desire for a higher state of consciousness. [...] This search for revelation is a deeply rooted instinct in us, and it certainly represents one of the essential desires that led human beings in their earliest rituals and manifests itself even more strongly today in many aspects. Saturation thus becomes an experience of the unknown, a transport outside of oneself, the remainder of the first Event, the distant echo of a terrible beginning, whose crucial moment the practice of saturation attempts to capture: saturation bears within itself the search for the inaccessible and for mystery. [...]

3. Full Disorientation of Saturated Music

[...] By its nature, the instrumental saturation cannot generate a reproducible system: it in fact escapes any strategy. The organization of a saturated music is more a question of disorientation than of planning; it no longer involves predicting but getting lost, not organizing but opening a road in an unstable world, wild and unknown, both for those who write and for those who play, and for those who hear such music. The urgency of the writing is the key to the creative process. Urgency and responsiveness. In this, saturated music takes as its model saturation itself and makes of the overflowing phenomenon a principle that each time is renewed and unpredictable.

It is therefore through successive and overlapping disorientations that the work must

manifest itself: an integral disorientation of motion (gestural writing and imitation of a saturated texture), of the place from which it emanates (loss of reference due to imitation and saturation of the timbre) and of the spatial localization of the registers (loss of connection due to the liberation of the pitches). The various layers merge and at the same time offer the listener multiple tracks to listen to, manifold underlying ramifications, tense and contradictory. This disorientation is intensified by a chain of relations between the roughness and friction, the density and thickness, the speed and energy. Nothing can be organized or predicted. This idea is accentuated by the desire for a complete abandonment of the concepts of directionality, standardization, process or development, in favour of an unstable environment, expressive, extremely tempestuous and reactive. What then is organized is a desynchronization of the sound material that brings into play the scaling of impacts, timbres and gestures: we lose any notion of space and time.

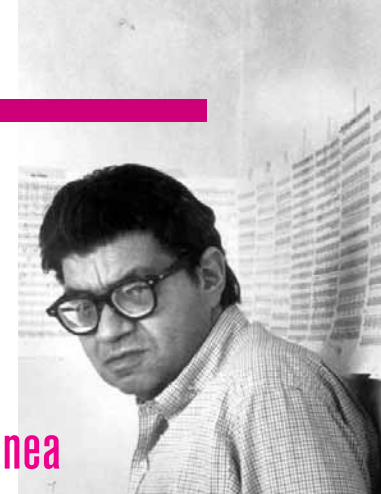
Writing saturation is also the rejection of artifact and artifice: the composer will prefer, for example, speed itself, the body's fight before matter, rather than a representation of speed, a "theatrical" writing, a speed that is somehow controlled. This rejection of artifice is of capital importance: the danger and urgency in which the performer finds himself gives him or her the power to pass - as we said before - from a musical representation to a musical action. [...]

The same occurs for the orchestration, which favours a dynamic and non-functional approach: the saturated orchestration is the result of a writing of mass and space. The orchestration of mass is what we have called mono-saturation, where the sound is totally absorbed, dissolved, what in painting is called the dissolving view. [...]

Rome, Villa Medici, April 2010 - February 2011

Chirurghi, esploratori e assicuratori. Unità e molteplicità nella musica statunitense contemporanea

Maurizio Corbella



«Vedi, Sheila, Dio mi ha benedetto con queste bianche mani meravigliose, non sono mani di un operaio o di un assicuratore, sono mani di un artista scienziato [...] sono le mani di un chirurgo» [Dr. Chicago, 1968]

Si crede il più grande chirurgo del mondo, ma è solo un ciarlatano interessato a scambi sessuali. Ingaggia interminabili monologhi nonsense ma incespica in una strisciante balbuzie. Non è un personaggio di Woody Allen, né un politico contemporaneo. È il Dr. Chicago, la «versione antimaterica del Dottor Zivago», protagonista dell'omonima trilogia cinematografica diretta tra il 1968 e il 1971 dal cineasta indipendente George Manupelli. Che c'entra con la musica americana? Nulla, se non il dettaglio che dietro le spoglie del dubbio "medico-filosofo" si cela un compositore, Alvin Lucier (1931), per la prima (e unica) volta sul grande schermo. Ma non finisce qui: l'intero gruppo di ideatori della saga, comprendente Mary e Robert Ashley, è tra gli artefici del festival Once di Ann Arbor (Michigan), una delle realtà - non solo musicali - più vivaci degli anni Sessanta americani, che Mario Labroca invita alla Biennale di Venezia nel 1964 per la presentazione dello *Space Theater*, una forma di sperimentazione audiovisiva in cui luce e suono elettronico investono la platea in un'anticipazione delle atmosfere psichedeliche di là da venire.

E se è Lucier stesso a riconoscere che, pur nell'imbarazzo del momento, la sua reale balbuzie stabiliva un parallelo con le decostruzioni del linguaggio operate da Cage su Thoreau e Joyce in quegli stessi anni, non è esagerato rintracciare nel dimenticato cult movie una cifra della migliore produzione culturale statunitense: la capacità di setacciare senza preclusioni di genere o registro ogni materiale e di cogliere l'essenziale nell'apparente trivialità del quotidiano. In un paese in cui il più grande compositore faceva l'assicuratore, l'appellativo di chirurgo si presta a inquadrare l'operato di Lucier, poiché pone l'accento sulla scomposizione dell'evento sonoro che caratterizza gran parte della sua produzione dagli esordi fino a oggi. Fin da brani seminali come *Music for Solo Performer* (1965), in cui onde cerebrali sono amplificate e mettono in vibrazione percussioni, e *I am Sitting in a Room* (1970), che sfrutta il nastro magnetico per rovesciare la gerarchia tra il contenuto di un enunciato verbale e la risonanza della stanza in cui esso ha luogo, Lucier "seziona" il fenomeno sonoro, evidenziando quella caratteristica "concettuale" che Emanuele Arciuli ha giustamente attribuito, mutuandola dalle arti visive, all'intera generazione minimalista.

Il minimalismo tende, almeno ai suoi esordi a metà degli anni Sessanta, verso una riduzione dei materiali musicali a semplici strutture

ripetitive, il che implica una configurazione del tempo diversa rispetto al modello predominante nella musica occidentale, e apre la condizione dell'ascoltatore a una gamma di possibilità che varia dall'aderenza ipnotica al distacco ironico. È indubbio che, privando la ripetizione delle connotazioni mnemoniche e narrative che permeavano la sintassi "classica", il minimalismo abbia impresso un segno profondo nella nostra esperienza musicale quotidiana, assorbendo e rigenerando quei valori rituali e fisici che la ripetizione possiede in svariate pratiche musicali non occidentali e nella popular music di estrazione afroamericana. In tal modo, ha contribuito a far sì che negli Stati Uniti si realizzasse una fertile convergenza tra tipologie antitetiche di ascolto e consumo musicale, e si colmasse in parte quello iato tra musica "d'arte" e "d'intrattenimento" che in Europa è parso per decenni vertiginoso.

D'altra parte, insistere su questo dato come tratto distintivo della musica statunitense rispetto a quella europea (e italiana) ha ormai il sapore di luogo comune, perché nel frattempo le cose sono cambiate molto al di qua dell'Oceano. Pertanto, il pregio del programma di questa Biennale è di privilegiare la molteplicità come cifra paradossale della musica made in USA. Paradossale perché l'irriducibilità alle classificazioni è tanto più significativa quanto più la musica è stata oggetto, proprio negli Stati Uniti, della proliferazione di -ismi ed etichette; l'esasperata mescolanza di registri e di generi sbriciola le ideologie del "colto" e del "popolare" proprio nella misura in cui tenta di restaurarle (nulla come la New York dell'up e del down-town è stata lo specchio di tale feticcio culturale).

Più che sul minimalismo, la proposta americana di questa Biennale si muove dunque intorno a esso. Fatta eccezione per *In C* di Terry Riley (1935) – il manifesto del movimento – gli altri numi tutelari (Glass, Reich, Young...) in effetti non figurano. C'è però Phil Niblock (1933), che si autodefinisce «il minimalista dimenticato». Originario dell'Indiana, ma da sempre attivo a New York, Niblock rivendica il termine nella sua accezione originaria di riduzione a

zero dei parametri dell'armonia e della melodia, producendo lunghi bordoni (drones) costruiti per stratificazioni sonore da amplificare ad alto volume, in modo da rendere percepibili le screziature micro-tonali e i conseguenti fenomeni prodotti a livello degli armonici.

C'è poi un intorno cronologico, un prima e un dopo il minimalismo. Il fatto che sia data voce a quattro generazioni di musicisti fa pensare a quanto Cage individuava con l'immagine fluviale: «Viviamo in un tempo [...] di varie correnti o, per insistere con l'immagine del fiume del tempo, siamo giunti a un delta». John Cage (1912-92) e Morton Feldman (1926-87) stabiliscono gli sterminati campi tematici entro cui si muovono le esperienze della generazione minimalista, di quella successiva di Sharp e Braxton e di quella dei trentenni Friar, Perich, Haber e Diaz de Leon.

Se, in omaggio al doppio anniversario cagiano, vengono ripercorse idealmente tutte le fasi (con l'eccezione della prima giovanile) dell'iter del compositore californiano, dall'*Imaginary Landscape n. 5* (1952) fino alla serie delle ultime composizioni numeriche (*One4*, 1990), di Feldman vengono proposte due opere tarde, tra cui l'ultima *Piano, Violin, Viola, Cello* (1987) mai ascoltata dal vivo in Italia. Quanto accennato sulla dimensione del tempo nelle estetiche minimaliste non può prescindere dalla ricerca che ha impegnato Feldman per tutta la vita, con esiti la cui alchimia rimane di difficile decifrazione. Nelle sue tarde composizioni la memoria dell'ascoltatore vive uno stato di azzerramento continuo, incapace di ricordare ciò che è appena accaduto e di prevedere ciò che sta arrivando; e tuttavia si avverte, nell'apparenza di una libertà totale, il filo teso di un pensiero forte, che conduce a un'esperienza conoscitiva piuttosto che non a una perdita estatica.

Con Elliott Sharp (1951) e Anthony Braxton (1945) l'enfasi si sposta sulla centralità del performer. Entrambi poli-strumentisti e artefici di diversi progetti e formazioni, il primo studiò con Feldman mentre il secondo dedicò a Cage una traccia del suo celebre LP *For Alto* (1969). Sharp giunge però a Venezia con una spiaz-

zante composizione vocale su suo testo che sembra abdicare alle notazioni grafiche e modulari degli anni passati in nome di una scrittura tradizionale, anche se rimane vivo l'interesse per la sfasatura ritmica tra voci poste a intervalli molto stretti. Braxton, che non si reputa «né musicista jazz, né classico» è uno dei frutti più maturi e progressivi di quell'intreccio di jazz e musica sperimentale che, dalla fine degli anni '50, fu fondamentale per Charles Mingus, Miles Davis, Ornette Coleman, Steve Reich e La Monte Young. Nella sua quarantennale produzione, libertà e controllo, individuo e gruppo, si intrecciano in architetture solide e cangianti che sono anche simboli di un possibile ordine etico e sociale.

Se il concetto di generazione non ci autorizzasse a raggrupparle, si direbbe che nulla è più centrifugo delle esperienze dei quattro compositori più giovani. Alla soglia estrema del minimalismo tende il percorso di Tristan Perich (1982), che riduce la definizione del suono digitale al grado zero, il singolo bit, e al contempo indaga la complessità polifonica delle sue sovrapposizioni. Forse non è casuale che Sean Friar (1985) provenga dalla West Coast, dato che l'esplorazione di fonti sonore ricavate da rottami di auto e l'importanza del linguaggio percussivo nei suoi lavori crea un filo diretto con i conterranei Cage, Lou Harrison e Harry Partch. Non è difficile rintracciare le radici metal e hard-core nella musica di Mario Diaz de León (1979), che nelle raffinate trame a base di elettronica innesta una sensibilità visionaria. Cosmopolita è invece Yotam Haber (1977), la cui esplorazione prende volentieri la direzione di un'ancestralità mediterranea, quasi a voler passare a ritroso quelle colonne d'Ercole che sono all'origine dell'immaginario occidentale.

Surgeons, Explorers and Insurers. Unity and diversity in contemporary American Music

Maurizio Corbella

«Sheila, God blessed me with these beautiful white hands, they're not the hands of a factory worker, hands of an insurance man, they're hands of an artistic scientist [...] these are the hands of a surgeon»
[Dr. Chicago, 1968]

He believes himself to be the greatest surgeon in the world, but he's just a charlatan interested in sex changes. He engages in endless nonsensical monologues but stumbles into a crawling stutter. He is neither a Woody Allen character nor a contemporary politician. He is Dr. Chicago, «the anti-matter version of Dr. Zhivago», protagonist of the film trilogy of the same name, directed between 1968 and 1971 by independent filmmaker George Manupelli. What does it have to do with American music? Nothing. Except the detail that behind the garb of the dubious 'medic-philosopher' there hides a composer, Alvin Lucier (1931), for the first (and only) time on the big screen. But there is more: the whole crew of creators of the saga is part of the architects of the Once festival of Ann Arbor (Michigan), one of the liveliest realities - including those not dedicated to music - of the 1960s in the United States, which Mario Labroca invited to the Venice Biennale in 1964 for the presentation of the *Space Theatre*, a form of audiovisual experimentation in which light and electronic sound invest the audience in an anticipation of the psychedelic atmospheres that would come later on.

And if Lucier himself has acknowledged that, despite the embarrassment of the moment, his real stuttering established a parallel with the deconstruction of language worked by Cage on Thoreau and Joyce in those same years, it is no exaggeration to detect a cipher of the best American cultural production in the forgotten cult movie: the ability to sift through, without any exclusion of genre or register, any material and to grasp the essential in the apparent triviality of everyday life. In a country where the greatest composer was an insurance salesman, the term

'surgeon' lends itself to framing the work of Lucier, since it focuses on the deconstruction of sound that characterizes much of his production from the beginnings until today. Since his seminal compositions like *Music for Solo Performer* (1965), in which brain waves are amplified and make percussions vibrate, and *I am Sitting in a Room* (1970), which exploits magnetic tape to reverse the hierarchy between the content of a verbal statement and the resonance of the room in which it takes place, Lucier 'dissects' the acoustic phenomenon, highlighting the 'conceptual' characteristic that Emanuele Arciuli rightly attributed, borrowing it from the visual arts, to the whole minimalist generation.

Minimalism tends, at least in its beginnings in the mid-1960s, toward a reduction of musical materials to simple repetitive structures, which implies a different configuration of time than the dominant model in Western music, and opens the listener's condition to a spectrum of possibilities ranging from the hypnotic adherence to ironic detachment. There is no doubt that by depriving the repetition of mnemonic and narrative connotations that permeated the 'classical' syntax, minimalism has imprinted an indelible mark on our daily musical experience, absorbing and regenerating those ritual and physical values that repetition possesses in various non-Western musical practices and in the popular music of African-American extraction. In this way, it has helped create a fruitful convergence between antithetical types of listening and musical consumption in the United States, as well as partly bridge the gap between 'art' music and 'entertainment' music, which has seemed an abyss for decades in Europe.

On the other hand, to insist on this fact as a distinguishing mark of American music compared to European (and Italian) music now feels like a cliché, because in the meantime things have changed a lot on this side of the ocean. Therefore, the merit of this Biennale's program is that of favoring diversity as a paradoxical cipher of the music made in the U.S.A. Paradoxical because the irreducibility to classifications is more significant since the music has been subjected, precisely in the United States, to the

proliferation of labels and -isms; the exasperated mixture of registers and genres crushes the ideologies of the 'cultured' and the 'popular' precisely insofar as it attempts to restore them (nothing has mirrored this cultural fetish more than 'uptown' and 'downtown' New York).

More than focusing on minimalism, the American proposal of this Biennale thus moves around it. With the exception of *In C* by Terry Riley (1935) - the manifesto of the movement - the other tutelary deities (Glass, Reich, Young ...) are in fact not included. There is, however, Phil Niblock (1933), who describes himself as 'the forgotten Minimalist'. A native of Indiana, though he has always been active in New York, Niblock claims the term in its original sense of reducing the parameters of harmony and melody to zero, producing long drones built of layers of sound to be amplified at high volume, in order to make perceptible the micro-tonal variegation and the resulting phenomena produced at the level of harmonics.

Around can also be interpreted in a chronological sense: what came before and after minimalism. The fact that the Biennale program gives voice to four generations of musicians recalls what Cage suggested with the image of the river: «We live in a time [...] not of mainstream, but of many streams or even, if you insist upon a river of time, that we have come to a delta». John Cage (1912-92) and Morton Feldman (1926-87) established the immense thematic areas within which the experiences of the minimalist generation range, of the successive one of Sharp and Braxton and of that of the thirtysomethings Friar, Perich, Haber and Diaz de Leon.

In homage to the double Cagean anniversary, the program retraces all the ideal phases of the career of the Californian composer (with the exception of the first juvenile phase), from the *Imaginary Landscape no. 5* (1952) until the series of the last numerical compositions (*One4*, 1990), whereas two of Feldman's late works are proposed, including the last *Piano, Violin, Viola, Cello* (1987) never before performed live in Italy. What we have said on the dimension of time in minimalist aesthetic

would be incomplete without mentioning the research that Feldman undertook throughout his life, with results whose alchemy remains difficult to decipher. In his later compositions, the memory of the listener experiences a constant state of resetting, unable to remember what has just happened or to predict what is coming, and yet, underneath this apparently total freedom, it is possible to notice the taut wire of a strong thought, which leads to a cognitive experience rather than to an ecstatic trance.

With Elliott Sharp (1951) and Anthony Braxton (1945) the emphasis shifts to the centrality of the performer. Both multi-instrumental musicians and leaders of various projects and formations, the former studied with Feldman while the second devoted to Cage a track from his famous LP *For Alto* (1969). Sharp, however, arrives in Venice with an unsettling vocal composition based on his own lyrics that seems to abdicate from the graphic and modular notations of past years in the name of a traditional scoring, though his interest is still keen on the rhythmic gap between voices placed at very close intervals. Braxton, who considers himself "not a jazz musician, nor a classical musician, either", is one of the more mature and progressive fruits of that interweaving of jazz and experimental music which, from the late 50s, was fundamental for Charles Mingus, Miles Davis, Ornette Coleman, Steve Reich and La Monte Young. In his forty-year production, freedom and control, individual and group, are combined in solid and changing architectures which are also symbols of a possible ethical and social order.

If the concept of generation did not authorize us to group them together, it would seem that nothing is more centrifugal to the experiences of the four younger composers. At the extreme threshold of minimalism tends the path of Tristan Perich (1982), which reduces the definition of the digital sound to a zero degree, the single bit, and at the same time investigates the polyphonic complexity of its overlap. Perhaps it is no coincidence that Sean Friar (1985) comes from the West Coast, given that the exploration of sound sources

derived from scrap cars and the importance of the percussive language in his work create a direct link with his fellow countrymen Cage, Lou Harrison and Harry Partch. It is not difficult to discover the metal and hard-core roots in the music of Mario Diaz de León (1979), which in its refined electronic-based plots engages a visionary sensibility. Yotam Haber (1977) instead is cosmopolitan; his exploration willingly takes the direction of a Mediterranean ancestry, as if to go backward through the Pillars of Hercules, which are the origins of the western imagery.