Poul **Ruders**
Gabrio **Taglietti**
Leandro **Lo Bianco**

contrappassi

Leonardo Zunica
piano
Leandro Lo Bianco
electric guitar

CONTRAPPASSI

POUL RUDERS

Sonata n° 1 "DANTE SONATA" for piano

1	I.	MAESTOSO	14:24
2	II.	ANDANTE	11:26

Edition Wilhelm Hansen Copenaghen

GABRIO TAGLIETTI

MALEBOLGE per chitarra elettrica e pianoforte (2022)*

TRE CANZONI DI FRANCESCO LANDINI for pianoforte con chitarra elettrica ad libitum (2021/22)*

3	I.	SFERZANTE (Prima bolgia, Giasone)	05:34
4	a.	MUSICA SON	02:22
5	II.	MISTERIOSO (Quarta bolgia, Manto)	03:58
6	b.	QUESTA FANCIULLA, AMOR	03:34
7	III.	IMPETUOSO (Quinta bolgia, Farfarello)	03:19
8	c.	ECCO LA PRIMAVERA	02:10

LEANDRO LO BIANCO

*THREE IMPROVISATIONS ON R. RAUSCHENBERG "DANTE'S INFERNO"** for solo electric guitar and electronic devices

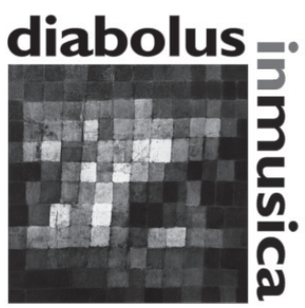
9	I	01:27
10	II	01:29
11	III	05:34

** World Premiere Recording*

LEONARDO ZUNICA
pianoforte

LEANDRO LO BIANCO
chitarra elettrica

PALAZZO TE



Recorded at Digistubestudio (Mantova) from 12 to 13 July 2022
Project: Leonardo Zunica, Leandro Lo Bianco
Producer: Palazzo Te, Associazione Diabolus in musica / Eterotopie / Mantovamusica
Sound engineer, editing and postproduction: Carlo Cantini
Cover art work by Paolo Cavinato from "Limen " 2022

Poul Ruders
© Lars Skaaning

Leandro Lo Bianco

Gabrio Taglietti

Capita a volte, agli artisti, di nascere nel secolo sbagliato. Troppo presto o troppo tardi rispetto all'"appuntamento con la storia". È successo (chi lo avrebbe detto…) anche a Dante, a Dante Alighieri. L'incontro con la poesia non lo ha certo mancato, no, anche perché è stato lui, in fondo, ad inventarla. Il *rendez-vous* mancato, invece, è stato quello con la musica. Dante è nato troppo tardi – e anche, se vogliamo, nel posto sbagliato – per incontrare da vicino la straordinaria temperie sperimentale dell'*ars nova* francese. E troppo presto – anche se il luogo era perfetto – le non meno stupefacenti innovazioni formali dell'*ars nova* italiana. E così alla musica il Sommo Poeta si è dovuto avvicinare *sub specie* teorica, ricorrendo alle categorie licenziate sette secoli prima da Severino Boezio: inserendo dunque la *musica instrumentalis* nell'Inferno, la *musica humana* nel Purgatorio e infine la *musica mundana* nel Paradiso. Nonostante nella *Commedia* non appaia – come si sa – alcuna composizione musicale nota e riconosciuta (con l'unica eccezione della *cantjo* di Bertrand de Ventadorn *Can vei la lauzeta mover*) poche altre "opere-mondo" (come le definisce Franco Moretti) della letteratura occidentale sembrano evocare paesaggi sonori colmi di echi, risonanze, suggestioni. Ed è forse per questo motivo che i compositori di ogni latitudine e longitudine, da Monteverdi fino a Giovanni Sollima, hanno raramente osato intonare letteralmente i versi della Commedia. Ma hanno cercato di cogliere – più prudentemente – gli incanti, le evocazioni, le vibrazioni che vengono dalla poesia dantesca. Incorniciandole, spesso entro cornici formali più vicine al tempo in cui sono vissuti.

A questa regola non fa accezione Poul Ruders, compositore danese nato a Ringsted nel 1949, che più di mezzo secolo fa, nel 1970, dunque poco più che ventenne, concepisce la *Dante Sonata* presente in questa incisione. Le cui radici però non sono legate soltanto alle cantiche dantesche. "Intorno al 1969 - rivela il compositore – mi ero letteralmente innamorato della *Sonata in si minore* di Liszt e volevo a tutti i costi scrivere io stesso una "grande sonata" per pianoforte. Quindi seguendo le orme di Liszt ho pensato di scrivere un brano basato sulla *Commedia* di Dante: guardando ovviamente all'esempio di *Après une lecture de Dante* (definita "fantasia quasi sonata"), senza mai citarlo, però, esplicitamente". Dante, dunque, visto con gli occhi di Liszt. Questa ibridazione tra due modelli formali diversi, ma complementari nell'universo lisztiano (una "sonata" e una "fantasia quasi sonata"), produce in effetti un organismo musicale complesso e atipico che lo stesso Ruders definisce – coerentemente – una "quasi sonata". Il lavoro è diviso in due movimenti distinti: il primo reca l'indicazione "Maestoso", il secondo "Grave" ed entrambi sono preceduti, in esergo, da altrettante citazioni dantesche tratte dal *Settimo Canto* dell'Inferno. Una scelta precisa ed esplicita perché entrambe si riferiscono al *Quinto Cerchio* del girone infernale, ossia a quello abitato dagli iracondi. Dante e Virgilio attraversano il cerchio fino a raggiungere una vena d'acqua che sgorga dalla roccia e si getta in un fossato. L'acqua è di colore scuro e i due poeti scoprono che il ruscello va ad impaludarsi nelle acque dello Stige, il fiume infernale. Ed è proprio da questo luogo che Ruders trae le due terzine poste in esergo al primo movimento: "E io, che di mirare stava inteso/vidi genti fangose in quel pan-

tano/ignude tutte, con sembiante offeso. /Queste si percotean non pur con mano/ma con la testa col petto e coi piedi/ troncandosi coi denti a brano a brano". Dante incontra dunque gli iracondi immersi in un pantano fangoso, tutti senza vesti e con i volti corrucciati. E vede che essi si colpiscono non solo con le mani, bensì con la testa, il petto, i piedi, strappandosi la carne a morsi. Una visione cruda, brutale, di impressionante realismo. Ma Virgilio fa notare a Dante che ci sono, in quel cerchio, anime ancora più sofferenti: sono quelle che nessuno può vedere perché vivono sotto la superficie dell'acqua, immerse in quel limo fangoso e putrido. E nessuno può udire nemmeno le loro parole: i loro sospiri, infatti, fanno appena gorgogliare le acque dello Stige. Solo Virgilio è in grado di comprendere ciò che gli "iracondi accidiosi" cercano di dire. Ed è da questo passo del canto che Ruders trae i quattro versi posti in esergo al secondo movimento: "Fitti nel limo dicon "Tristi fummo/ne l'aere dolce che dal solo s'allegra,/Portando dentro accidioso fummo:/or ci rattristiam nel la belletta negra". Dicono i dannati sommersi dal fango: "Eravamo tristi quando godevamo dell'aria dolce rallegrata dal sole perché covava dentro di noi un' ira inespressa. Ed ora siamo ancora più tristi, sommersi da questo fango nero". Una immagine meno cruda, sfiorata da un soffio di commozione, di *pietas* autenticamente umana. Queste due visioni si riflettono ovviamente, sia pure senza alcun intento banalmente descrittivo, nei caratteri decisamente contrastanti dei due movimenti della *Dante Sonata*.

Il primo movimento ("Maestoso") è costruito su una serie di figure ritmico-melodiche molto ben definite che vengono sottoposte ad una serie di metamorfosi e trasformazioni (le beethoveniane *veränderungen*…) senza però mai perdere la loro identità originaria. Le "formule" – per usare un termine caro a Stockhausen - sono sostanzialmente quattro: la prima (che chiameremo Figura n. 1), esposta nelle prime quattro misure ritornellate dell'incipit, è costituita da un arpeggio ascendente che spazia dal do centrale della mano destra fino al mi sopra il rigo (e poi, nella prosecuzione, dal si bemolle al re). La seconda figura (Figura n. 2), che occupa le seconde quattro misure dell'incipit (sempre ritornellate) è invece distribuita tra le due mani e inizia con un altro arpeggio stavolta affidato alla mano sinistra che parte dal do grave (e poi dal re) e va a concludersi su un ampio bicordo acuto eseguito dalla mano destra (mi bemolle-sol bemolle e poi fa-la bemolle). A queste due figure se ne aggiunge una terza (Figura n. 3), particolarmente rilevante nel prosieguo del movimento, che compare per la prima volta alla misura 12: quattro accordi puntati formati da quattro suoni nel metro di 12/8. Fino alla sezione denominata "Vivo e staccato" il materiale musicale è basato sulla elaborazione, ripetizione, riproposizione di queste tre figure di base. All'inizio di questa nuova sezione compare una quarta figura (Figura n. 4), più estesa e meno sintetica, composta da un arpeggio della mano sinistra che si traferisce alla mano destra e che per due volte va però a bloccarsi in un due brevi sequenze di note ribattute (prima tre e poi quattro) sulla nota fa della mano destra. Sembra l'avvio di una sorta di sviluppo che è però interrotto dalla ricomparsa della figura n. 1. Una cesura più netta è data dal ritorno al Tempo I ossia dalla riproposizione letterale della figura n. 3 (gli accordi di quattro note puntate). Inizia così un nuovo episodio ("Meno mosso") che alleggerisce il peso della trama sonora, ma che

poi, attraverso una serie di strette, ripropone due figure che abbiamo già incontrato, in posizione però invertita e alternate l'una con l'altra: prima si afferma la figura n. 2 e poi la figura n. 1 e in fine ancora la figura n. 3 (non ritornellata). Qui sembra chiudersi davvero la lunga sezione dell'esposizione, per lascare campo aperto ad uno sviluppo molto libero: "Liberamente" è del resto l'indicazione espressiva (in italiano) data dal compositore. Al termine di un crescendo molto impulsivo e febbrile che deve essere eseguito "a tutta forza" si apre la prima vera e propria "oasi" del primo movimento: un inatteso "Adagio molto", preceduto da un "Recitativo non presto", il cui materiale tematico riprende però, sia pure in pianissimo e con il pedale una corda, la figura n. 1, trasformata e ampliata. È il segnale di avvio di una sezione in chiaro scuro che alterna frequentemente metri contrastanti (12/8, 6/4, 3/8, 9/8) e indicazioni dinamiche divaricate che alternano fortissimo, pianissimo e sforzando. Un esteso ostinato, affidato principalmente alla mano sinistra e dunque al registro grave e medio grave del pianoforte, conduce, dopo la riunione delle due mani in un doppio ostinato di carattere quasi minimalista, alla ricomparsa della figura n. 4 e ad un nuovo "Molto adagio" che inverte in senso discendente l'andamento ascendente della figura n. 1. La sezione denominata "Più vivo", che consiste in una ulteriore esplorazione delle sonorità più vive e brillanti del pianoforte, conduce alla vera e propria ripresa che riallinea nel medesimo ordine dell'inizio le figure già incontrate, con la sola assenza della figura n. 4. Solo nella misura conclusiva, marcata da quattro effe, sembra emergere tutta l'energia contrappuntistica sopita nell'arco dell'intero movimento: due arpeggi per moto contrario pongono fine alla rappresentazione immaginativa della più cruda punizione imposta agli iracondi danteschi.

Il secondo movimento della sonata ha una impostazione tematica totalmente differente e contrastante. L'indicazione agogico espressiva, "Grave molto", nonché la misura del metronomo (40 alla semiminima) ci mettono del resto, sin dall'inizio, sulla strada giusta. Mentre nel primo movimento si ascoltano, metaforicamente, le voci aspre e alte dei dannati che si percuotono il corpo e si strappano la carne a morsi adesso, senza per questo cadere in una rappresentazione esageratamente mimetica, si colgono soltanto gli echi sommessi, lontani, inudibili degli iracondi sommersi nel limo fangoso dello Stige. E le loro parole – che solo Virgilio può intendere – non possono far altro che provocare un ribollio sommesso che agita appena la superficie del fiume infernale. In perfetta assonanza con questa immagine sonora, e tenendosi lontano da qualsiasi banale descrittivismo, Ruders svolge questo secondo movimento mantenendo una *tactus* sostanzialmente regolare e imponendo un tempo uniforme che varia dal Lento, al Grave all'Adagio: la dinamica si mantiene sempre tra il piano e il pianissimo, con l'unica eccezione – come vedremo – del prefinale, "subito presto e feroce", in cui la voce degli iracondi sembra emergere per pochi istanti dalle acque nere per innalzare un grido senza speranza che infatti viene poi nuovamente inghiottito dal ribollire mesto delle acque. Anche in questo secondo movimento – come nel precedente - non mancano le figure ricorrenti e ripetitive, ma esse presentano caratteri e funzioni totalmente differenti: non si tratta infatti di formule tematico-ritmiche più o meno estese, bensì di semplici richiami sonori che non hanno il compito di dise-

gnare l'architettura formale del movimento, ma si limitano, per così dire, a svolgere il ruolo di "sentinelle", di segnali di allarme. La più importante è forse la figura dell'anacrusi (come accade nelle *Variazioni Diabelli* di Beethoven) che si esplicita nel segno diacritico del mordente: compare la prima volta – in modo significativo – prima dell'accordo iniziale del movimento e poi ritorna ciclicamente fino a svolgere una funzione decisamente strutturale. La seconda figura è costituita dalla estensione del mordente che diventa una vera e propria serie intervallare (acuto-grave-acuto a distanza di semitono) e che richiama in modo esplicito le prime tre note della sequenza del *Dies Irae*. La terza figura, che appare assai di frequente, sia alla mano sinistra che alla mano destra, è costituita da una serie regolare di ottave vuote ribattute, esposte generalmente in tempo lento. La quarta figura è appunto – come si diceva - quella che appare nella sezione intitolata (ancora in italiano) "subito presto e feroce" e si risolve nella velocissima ripetizione in fortissimo di tre quartine di biscrome (sempre in funzione di anacrusi) che precedono una croma ribattuta e sfociano poi in una sequenza regolare di doppie ottave vuote. Un'ultima figura, che compare solo nel finale, ma è suggerita da una serie di sequenza accordali precedenti, è costituita da una lunga sequenza di accordi ribattuti, costruiti intorno all'intervallo di terza, nella regione grave del pianoforte. Questa serie di figure non deve far pensare, in alcun modo, ad una esposizione tematica strutturalmente determinata, come accade nel movimento precedente: il *ductus* al contrario rimane libero e di carattere raposdico e improvvisativo, tanto è vero che scompare il segno di battuta, mentre per ampliare l'escursione intervallare e dunque lo spazio sonoro la scrittura è distribuita su tre, anziché su due pentagrammi. Due procedimenti che contribuiscono ad imprimere a questo movimento il tratto caratteristico di una straniata, processionale, lugubre marcia funebre.

Anche la seconda pala del dittico contenuto in questo disco, quella disegnata dalla scrittura sonora di Gabrio Taglietti, è attraversata da echi e risonanze che provengono dal grande *thesaurus* dantesco. E anche il compositore italiano, nato a Cremona nel 1955, sceglie di visitare un luogo poetico molto definito e circostanziato del Primo Regno. Come lui stesso afferma: "la zona più pazza e addirittura comica dell'Inferno dantesco". Il viaggio di Taglietti approda infatti all'VIII cerchio, quello riservato ai "peccatori di frode" ossia a coloro "che hanno imbrogliato chi non si fida". Dante ci spiega che è un luogo fatto di pietra e di color ferrigno al cui centro si apre un pozzo profondissimo attraverso il quale si giunge al cerchio successivo, quello abitato dai Giganti. La parte che va dalla ripa all'ingresso del pozzo è divisa in dieci Bolge concentriche che sono simili – ci dice il Poeta dopo averle guardate dall'alto in groppa al mostro alato Gerione – ai fossati che cingono per difesa i castelli. Da una Bolgia all'altra (il termine è sinonimo di borsa, forse perché il fondo di ciascuna ha la forma di una sacca dove i dannati vengono gettati) si passa attraverso una serie di ponticelli rocciosi, alcuni dei quali crollati nel giorno del *Terrae Motum*. Ogni Bolgia è riservata naturalmente ad una categoria differente di peccatori e ad ognuna è riservata una pena particolare. Taglietti sceglie di soffermarsi ad osservare innanzitutto la Prima Bolgia, quella assegnata ai ruffiani e ai seduttori, la

cui pena consiste nel camminare nudi in direzioni parallele e opposte lungo la bolgia, continuamente sferzati sul sedere da demoni cornuti e armati di frusta. Tra i seduttori emerge prepotente la figura di Giasone, l'eroe che ha guidato gli Argonauti alla riconquista del vello d'oro. Incurante delle frustate e delle percosse Giasone mantiene il suo portamento solenne e regale, ma non può nascondere di avere ingannato e sedotto ben due donne: prima l'innocente Isifile, abbandonata con due gemelli sull'Isola di Lemno, e poi anche la meno candida Medea. Lo sguardo del compositore si posa quindi sulla Quarta Bolgia dove soffrono le loro pene gli indovini, colpevoli in vita di avere osato predire il futuro, facoltà che spetta soltanto a Dio. Il loro contrappasso consiste nel camminare con il capo rivolto all'indietro, versando lacrime copiose sulla schiena e sul sedere. Tra loro Taglietti evoca la figura di Manto, figlia di Tiresia, indovina anch'essa, che dopo aver abbandonato Tebe per sfuggire all'ira di Creonte, è approdata sulle rive del Mincio dove si dice abbia fondato la città di Mantova. E infine il viaggio si arresta sul ponte dal quale si osserva la Quinta Bolgia, riservata ai Barattieri (noi diremmo i corrotti e i corruttori), ossia coloro i quali hanno approfittato delle loro cariche pubbliche per arricchirsi attraverso il commercio di provvedimenti, permessi e privilegi. Sono perennemente immersi nella pece bollente e vengono sorvegliati dai Malebranche, demoni alati e neri che colpiscono con i loro bastoni uncinati chiunque tenti di sollevare la testa dalla pece. Dalla trista schiera Taglietti trae a sé la figura di Farfarello, diavolo balzante e bizzarro, maschera carnascialesca, prototipo del più moderno folletto: Dante gli assegna per la verità una sola terzina: "E 'l gran proposto, vòlto a Farfarello/che stralunava li occhi per fedire,/disse: "Fatti 'n costà, malvagio uccello). E' il momento in cui Barbariccia (il "gran preposto"), uno dei capi dei diavoli, lo distoglie dal colpire con il suo raffio Ciampolo di Navarra, uno dei barattieri, chiamandolo spregiativamente "malvagio uccello". Come si sarà facilmente intuito i tre quadri che compongono *Malebolge* per chitarra elettrica e pianoforte, una delle opere più recenti di Taglietti, nata nel 2022, sono dedicati ed ispirati ai tre abitanti delle altrettante bolge infernali visitate dal compositore: Giasone, Manto e Farfarello. Non bisogna pensare ovviamente – come nel caso della *Dante Sonata* di Ruders – a semplici descrizioni o illustrazioni "realistiche" di questi tre personaggi e dei loro micro-universi: "Mai – mette subito le cose in chiaro Taglietti – la musica è l'illustrazione di un titolo, ma il titolo può essere una definizione (per analogia) della musica". E difatti è proprio la figura retorica dell'analogia a guidare e a regolare la costruzione sonora e formale dei tre brani.

La prima delle tre *Malebolge* ("Sferzante") sembra davvero cercare nel suono del pianoforte e della chitarra elettrica un *analogon* del gesto violento della frustata che percuote i corpi straziati dei seduttori: nella sezione di apertura la chitarra elettrica svolge, anche grazie all'uso della Effects Unit, una funzione palesemente percussiva, scandendo un ostinato ritmico irregolare, ma costante. Questa fascia sonora continua, incessante, quasi ipnotica, viene interrotta ad intervalli imprevedibili dalle sferzate violente, quasi selvagge della chitarra elettrica e del pianoforte che in fortissimo lasciano cadere su una metaforica incudine il maglio pesante di grappoli accordali di forte densità cromatica. A metà di questa sezione introduttiva si

presenta una nuova figura ritmico-melodica, affidata alla mano destra del pianoforte, che consiste in un sommesso mormorio, niente più che un brontolamento lontano e sommesso, che poi va a spegnersi sul rintocco ritmico della Effects Unit. Palese riflesso del brontolio delle voci de dannati. A quest'ultimo si sovrappone, in pianissimo, una sequenza di ruvidi accordi cromatici, tenuti a lungo dal pianoforte. Una vera e propria cesura avviene alla battuta n. 53, marcata dall'indicazione "Terrificante", che dà l'avvio ad una sezione del tutto nuova. Ora è il pianoforte ad esporre in fortissimo, nella regione acuta dello strumento, una figura martellante, impulsiva, febbrile alla quale la chitarra elettrica, senza ricorrere ad alcun effetto, offre la risonanza di una serie di blocchi accordali scanditi con estrema veemenza. Una vera e propria "tempesta sonora" che si placa (relativamente) con il ritorno ad una sorta di Tempo I in cui riappare l'indicazione "Sferzante". Una "ripresa mascherata" della sezione iniziale, dunque, che imprime all'intero brano una precisa architettura tripartita e che riconduce, sia pure con minore violenza, alle figure che abbiamo già incontrato nella prima sezione. Fino al logico ritorno dei sommessi grappoli cromatici, ancora in pianissimo, con i quali la sezione si era chiusa.

L'*analogon* di *Malebolge* 2 va cercato nella figura misteriosa, sfuggente, enigmatica di Manto, l'indovina, finita forse senza colpa a versare lacrime copiose e inarrestabili nella Bolgia destinata agli ingannatori della fede altrui. Forse è proprio la leggerezza vitrea delle lacrime a specchiarsi, nelle prime misure, negli armonici delicatissimi pronunciati a mezza voce dalla chitarra elettrica. Ma senza voler evocare a tutti i costi madrigalismi antichi più celati che esibiti è in generale il *mood* sonoro dell'intero brano a collocarsi – come dice lo stesso Taglietti – in una "atmosfera misteriosa e vagamente lisergica". In effetti – soprattutto nelle prime dieci misure – il clima sonoro è incantato e sospeso, anche se viene quasi subito investito da una ventata sferzante: accade quando appare una nuova figura ritmico-melodica, prima esposta dalla mano destra del pianoforte e poi dalla chitarra, costituita da tre terzine di biscrome, l'ultima delle quali cade in un tempo vuoto. Poco più di una perturbazione leggera che però diventa più appariscente e robusta alla misura 17 quando il pianoforte, nel silenzio della chitarra elettrica, espone per due volte una rapida scala discendente divisa tra la mano destra e quella sinistra. Una sorta di improvvisa catabasi che va riposare nella regione grave del pianoforte. Per qualche misura prende peso e sostanza la figura in terzine, ma è solo un inganno perché si installa nel discorso sonoro un elemento strutturale che muta all'improvviso la sostanza sonora del brano: un trillo apparentemente passeggero e decorativo che chiude una innocua figura ritmica del pianoforte (biscroma-biscroma- semiminima), ma che poi "a poco a poco animando e crescendo" – come recita lo spartito – diventa pervasiva e battente e tende a saturare, grazie alla distribuzione tra le due mani e ad una dinamica sempre crescente, l'intero spazio timbrico. Giunto al punto culminante del *climax* il crescendo si spegne nel silenzio, accompagnato dal delay della chitarra che viene prolungato e variato a piacere. Il Finale - lasciando affiorare anche questa volta uno scheletro tripartito - ricapitola le figure principali del brano (gli armonici della chitarra, il motivo delle terzine, la scala discendente del pia-

noforte) e le conduce verso un diminuendo che dal piano va a morire in un irreale e inudibile pianissimo. Nel brano conclusivo del Trittico, intitolato – come si diceva – al personaggio di Farfarello, l'*analogon* del carattere comico-parodistico del demone si realizza e si riflette nel procedimento sostanzialmente improvvisativo del brano. Lo spartito si limita ad offrire ai due interpreti una serie di materiali indicati dalle lettere dell'alfabeto (la figura A è costituita, ad esempio, da due accordi di biscrome ad altezze diverse in fortissimo e in diminuendo, la lettera B da una sequenza ascendente-discendente di semicrome basata sull'intervallo di seconda minore, ecc…): materiali che vanno combinati liberamente tra loro, sia pure rispettando una precisa sequenza temporale: "Improvvisando e permutando liberamente e in modo ritmicamente irregolare gli oggetti A, B, C, D, E, F con grande velocità e virtuosismo" – dice una delle indicazioni inserite nello spartito. Il risultato è quello di un *ductus* sonoro febbrile, angoloso, impulsivo, ricco di molecole sonore assolutamente "inaudite". L'impianto improvvisativo non esclude però il ricorso, anche in questo caso, ad una struttura architettonica nitidamente tripartita. Alla sezione iniziale, che reca l'indicazione "Impetuoso, quasi cadenza", segue infatti una seconda sezione, più distesa, di carattere più intimo e meditativo, alla quale viene attribuita l'indicazione "Adagio misterioso" e in cui gli oggetti sonori sono scarnificati e ridotti alla loro essenza primitiva: una sola nota grave della chitarra, un glissando, un suono irreale del pianoforte indicato da quattro p, un grappolo di suoni dissonanti. Nella sezione finale la chitarra elettrica ed il pianoforte ripropongono, ancora in fortissimo, le figure brillanti, sarcastiche e impulsive che erano già apparse nella sezione di apertura.

Come si diceva all'inizio l'incrocio tra Dante e *l'ars nova* italiana è stato, per motivi puramente anagrafici, un atto mancato. Gabrio Taglietti ha voluto in qualche modo "ricostruirlo", facendo incontrare l'autore della *Vita Nova* con il compositore forse più rappresentativo della polifonia profana italiana del secondo Trecento: Francesco Landini, conosciuto assai bene da Petrarca, ma non, per l'appunto, da Dante. E ha quindi voluto alternare alle sue tre Bolge le trascrizioni per pianoforte, e nell'ultimo caso per pianoforte e chitarra elettrica, di altrettante ballate, il genere nel quale Landini eccelleva. Per descrivere questo gesto però il modo più efficace è forse quello di lasciare la parola, in questo caso la parola finale, all'autore: "Mi è poi sembrato naturale – scrive Taglietti – completare il progetto alternando ai tre brani di *Malebolge* le trascrizioni pianistiche di tre canzoni di Francesco Landini che avevo realizzato l'anno prima. Un'operazione di travestimento che passa attraverso tre diversi gradi: una trascrizione pura e semplice (*Musica son*), un intervento su armonie-fantasma (*Questa fanciulla amor*) e un'esasperazione del ritmo (*Ecco la primavera*). E mi è sembrato giusto aggiungere nella terza trascrizione la chitarra elettrica, portando così agli estremi limiti di un ossessivo delirio il ritmo polimetrico di una delle più note composizioni di Landini".

Guido Barbieri

Three Improvisations on R. Rauschenberg Dante's Inferno sono tre brevi improvvisazioni liberamente associate ad alcuni dei "Dante drawings", concepiti da Robert Rauschenberg tra il 1956 e il 1960 in un periodo di piena maturità artistica dopo le esperienze del Black Mountain College (J. Cage, M. Cunningham, Cy Twombly), il New Dada e la frequentazione degli ambienti dell'Espressionismo astratto americano (Pollock, Rothko). Illustrazioni dei 34 canti dell'Inferno di Dante Alighieri, queste opere furono realizzate attraverso l'utilizzo di tecniche miste, dal disegno all'acquerello, dall'inchiostro al riutilizzo di immagini già esistenti prese dalle riviste patinate e trasferite con un processo chimico.
I nuclei narrativi, generalmente divisi su tre registri, dialogano in continue tensioni e rilassamenti, rimandi e richiami, tracciando direzioni grafiche che appena affermate vengono immediatamente contradette oppure rimandate in ulteriori e sorprendenti direzioni. Un processo compositivo che naturalmente attinge alla stratificazione di esperienze del vissuto ma che richiama una dimensione performativa ed estemporanea. Ed è in questo campo che la pratica improvvisativa trova terreno fertile per una realizzazione musicale, attraverso una gestualità e un approccio formale che prendono spunto da omologie desunte dalla percezione/appropriazione del dato pittorico, figurativo o astratto che sia, insito nelle opere di Rauschenberg.
Emblematico in questo equilibrio di forme la tecnica utilizzata da Rauschenberg del transfer drawing: una modalità grafica che può trovare quasi una traduzione nel "trasferimento" musicale di una suggestione pittorica. Le opere selezionate per questo lavoro di improvvisazione sono:

Canto II: The Descent
Canto IV: Limbo
Cantro XXI: Circle Eight, Bolgia 5, The Grafters

Leandro Lo Bianco

© Vincenzo Bruno

Sometimes it happens to artists to be born in the wrong century. Too early or too late compared to the 'appointment with history'. It also happened (who would have thought...) to Dante, Dante Alighieri. He certainly did not miss the rendezvous with poetry, no, also because it was him, after all, who invented it. The missed *rendezvous*, however, was with music. Dante was born too late - and also, if you like, in the wrong place - to get close to the extraordinary experimental climate of *the* French *ars nova,* and too early - even if the place was perfect – to the no less astonishing formal innovations of the Italian *ars nova.* And so the Supreme Poet had to approach music *theoretically*, turning to the categories dismissed seven centuries before by Severinus Boethius: thus inserting *musica instrumentalis* in Inferno, *musica humana* in Purgatorio and finally *musica mundana* in Paradiso. Although no known and acknowledged musical compositions appear in the *Commedia* (with the only exception of Bertrand de Ventadorn's *cantjo Can vei la lauzeta mover*), few other 'world works' (as Franco Moretti defines them) in Western literature seem to evoke soundscapes filled with echoes, resonances, suggestions. And it is perhaps for this reason that composers from all over the world, from Monteverdi to Giovanni Sollima, have rarely dared to literally intone the verses of the Commedia. But they have sought to capture - more prudently - the enchantments, evocations, vibrations that come from Dante's poetry. Framing them, often within formal frames closer to the time in which they lived.

This is exactly what happened also with Poul Ruders, the Danish composer born in Ringsted in 1949, who conceived more than half a century ago, in 1970, i.e. in his early twenties, the *Dante Sonata* featured in this recording, whose roots, however, are not only linked to Dante's cantica. "Around 1969," the composer reveals, "I had literally fallen in love with Liszt's *Sonata in B minor* and wanted at all costs to write a 'grand sonata' for piano myself. So, following Liszt's footsteps, I thought I would write a piece based on Dante's *Commedia*: obviously looking at the example of *Après une lecture de Dante* (defined as a 'fantasia quasi sonata'), without ever quoting it, however, explicitly'. Dante, therefore, seen through Liszt's eyes. This hybridisation between two different but complementary formal models in Liszt's universe (a "sonata" and a "fantasia quasi sonata") actually produces a complex and atypical musical organism that Ruders himself defines - coherently - as a "quasi sonata". The work is divided into two distinct movements: the first is marked as "Maestoso", the second as "Grave" and both are preceded, at the beginning, by two quotations from Dante's *Seventh Canto of* Inferno. A precise and explicit choice because both refer to the *Fifth Circle* of the Infernal circle, that is to say the one inhabited by the Wrathful. Dante and Virgil cross the circle until they reach a streamlet that gushes out of the rock and flows into a moat. The water is dark and the two poets discover that the stream runs into the waters of the Styx, the infernal river. And it is precisely from this place that Ruders draws the two tercets placed at the beginning of the first movement: "E io, che di mirare stava inteso/vidi genti fangose in quel pantano/ignude tutte, con sembiante offeso. / Queste si percotean non pur con mano/ma con la testa col petto e con i piedi/ troncandosi con i denti a brano a brano".

Dante thus encounters the Wrathful immersed in the mud, all without clothes and with wrinkled faces. And he sees that they strike and they bite at each other not only with their hands, but with their heads, their chests, their feet. A stark, brutal vision of impressive realism. But Virgil points out to Dante that there are, in that circle, even more suffering souls: they are the ones that no one can see because they live below the surface of the water, immersed in that muddy, putrid slime. And no one can even hear their words: their sighs, in fact, barely make the waters of the Styx gurgle. Only Virgil is able to understand what the Sullen are trying to say. And it is from this passage of the Canto that Ruders draws the four verses placed at the beginning of the second movement: "Fitti nel limo dicon "Tristi fummo/ne l'aere dolce che dal solo s'allegra,/Portando dentro accidioso fummo:/or ci rattristiam nel la belletta negra". The damned submerged in the mud say: "Stuck in the slime, they say 'Sullen we were/in the sweet air that's gladdened by the sun/bearing within us fumes of surliness/we now are sullen in the swamp's black mire'"[1]. A less harsh image, touched by a breath of emotion, of genuinely human *pietas.* These two visions are obviously reflected, albeit without any trivially descriptive intent, in the decidedly contrasting characters of the two movements of the *Dante Sonata*.

The first movement ("Maestoso") is built on a series of very well-defined rhythmic-melodic figures which undergo a series of metamorphoses and transformations (the Beethovenian *veränderungen...*) without ever losing their original identity. The "formulas" - to use a term dear to Stockhausen - are essentially four: the first (which we shall call Figure No. 1), set out in the first four ritornellate measures of the incipit, consists of an ascending arpeggio ranging from the middle C of the right hand to E above the staff (and then, in the continuation, from B flat to D). The second figure (Figure no. 2), which occupies the second four measures of the incipit (always ritornellate) is instead distributed between the two hands and begins with another arpeggio, this time entrusted to the left hand, which starts from low C (and then from D) and concludes on a wide high bichord performed by the right hand (E-flat-G-flat and then F-A-flat). In addition to these two figures, there is a third one (Figure no. 3), particularly relevant in the continuation of the movement, which appears for the first time at measure 12: four dotted chords formed by four sounds in the metre of 12/8. Up to the section entitled "Vivo and staccato" the musical material is based on the elaboration, repetition, reiteration of these three basic figures. At the beginning of this new section, a fourth more extended and less synthetic figure appears (Figure no. 4), consisting of an arpeggio of the left hand which transfers to the right hand and which, however, twice stops in two short sequences of repeated notes (first three and then four) on the F note of the right hand. This seems to be the start of a kind of development that is, however, interrupted by the reappearance of figure no. 1. A sharper caesura is given by the return to Tempo I, i.e. the literal repetition of figure no. 3 (the four-note dotted chords). Thus a new episode begins ("Meno mosso") which lightens the weight of the sound texture, but

1 Translation by Courtney Langdon

which then, through a series of strettos, re-proposes two figures already encountered, but in an inverted position and alternating with each other: firstly, figure no. 2 asserts itself, then figure no. 1, and finally again figure no. 3 (not reiterated). Here the long section of the exposition really seems to end, to leave the field open to a very free development: “Liberamente” is after all the expressive indication (in Italian) given by the composer. At the end of a very impulsive and feverish crescendo that must be performed “at full force”, the first real “oasis” of the first movement opens: an unexpected “Adagio molto”, preceded by a “Recitativo non presto”, whose thematic material, however, takes up again, albeit in pianissimo and with the left pedal, figure no. 1, transformed and expanded. This is the starting signal for a chiaroscuro section that frequently alternates contrasting metres (12/8, 6/4, 3/8, 9/8) and divaricated dynamic indications alternating *fortissimo*, *pianissimo* and *sforzando*. An extended ostinato, entrusted mainly to the left hand and thus to the lower and middle lower registers of the piano, leads, after the reunion of the two hands in a double ostinato of an almost minimalist character, to the reappearance of figure No. 4 and to a new “Molto adagio” that reverses the ascending trend of figure No. 1 in a descending direction. The section entitled “Più vivo”, which consists of a further exploration of the piano’s liveliest and most brilliant sonorities, leads to the actual reprise that realigns in the same order as the beginning the figures already encountered, with the sole absence of figure No. 4. It is only in the final measure, marked by 4 *f*’s, that all the contrapuntal energy dormant throughout the entire movement seems to emerge: two arpeggios for contrary motion put an end to the imaginative representation of the cruellest punishment imposed on Dante’s wrathful men.

The second movement of the sonata has a totally different and contrasting thematic approach. The expressive agogic indication, “Grave molto”, as well as the metronome measure (40 to the semiquaver) put us on the right track right from the start. While in the first movement we hear, metaphorically, the harsh, high-pitched voices of the damned beating their bodies and tearing at their flesh, now, without falling into an exaggeratedly mimetic representation, we hear only the subdued, distant, inaudible echoes of the Wrathful submerged in the muddy silt of the Styx. And their words - which only Virgil can hear - can only provoke a subdued bubbling that barely stirs the surface of the infernal river. In perfect assonance with this sound image, and keeping away from any banal descriptivism, Ruders performs this second movement maintaining a substantially regular *tactus* and imposing a uniform tempo that varies from Lento to Grave to Adagio: the dynamics are always maintained between piano and pianissimo, with the only exception - as we shall see - of the pre-final, “subito presto e feroce”, in which the voice of the wrathful seems to emerge for a few moments from the black waters to raise a hopeless cry that is in fact then swallowed up again by the mournful boiling of the waters. Also in this second movement - as in the previous one - there are recurrent and repetitive figures, but they present totally different characters and functions: in fact, they are not more or less extended thematic-rhythmic formulas, but rather simple sound reminders that

do not have the task of designing the formal architecture of the movement, but just, so to speak, of playing the role of 'sentinels', of alarm signals. The most important of these is perhaps the figure of the anacrusis (as it occurs in Beethoven's *Diabelli Variations*), which is expressed in the diacritical sign of the mordente: it appears the first time - significantly - before the movement's initial chord and then returns cyclically until it performs a decidedly structural function. The second figure is constituted by the extension of the mordente, which becomes a veritable intervallic series (acute-grave-acute at semitone intervals) and explicitly recalls the first three notes of the *Dies Irae* sequence. The third figure, which appears very frequently, both left-handed and right-handed, consists of a regular series of repeated empty octaves, generally played in slow time. The fourth figure is precisely - as we were saying - the one that appears in the section entitled (again in Italian) "subito presto e feroce" and is resolved in the very fast repetition in fortissimo of three quatrains of demisemiquavers (again in the function of anacrusis) that precede a repeated quaver and then lead into a regular sequence of double empty octaves. A final figure, which appears only in the finale, but is suggested by a series of preceding chordal sequences, consists of a long sequence of repeated chords, built around the interval of a third, in the low region of the piano. This series of figures does not in any way suggest a structurally determined thematic exposition, as it occurs in the previous movement: on the contrary, the *ductus* remains free and with a rhapsodic and improvisatory character, so much so that the beat sign disappears, while in order to broaden the intervallic excursion and thus the sound space, the writing is distributed over three, instead of two staves. Two procedures that contribute to giving this movement the characteristic trait of an estranged, processional, lugubrious funeral march.

The second part contained in this disc, the one drawn by Gabrio Taglietti's sound writing, is also crossed by echoes and resonances that come from Dante's *Divine Comedy.* And the Italian composer, born in Cremona in 1955, also chooses to visit a very defined and circumstantial poetic place in the First Kingdom. As he himself says: 'the craziest and even comical area of Dante's Inferno'. In fact, Taglietti's journey lands in the 8th circle, the one reserved for 'sinners' guilty of fraud', that is, those 'who have cheated those who do not trust anyone'. Dante explains that it is a place made of stone and iron-coloured at the centre of which a very deep well opens through which the next circle, inhabited by the Giants, can be reached. The part that goes from the bank to the entrance of the well is divided into ten concentric Bolge that are similar - the Poet tells us after looking at them from above on the back of the winged monster Geryon - to the moats that surround castles for defence. It is possible to pass from one Bolgia to another (the term "bolgia" is synonymous with "purse", perhaps because the bottom of each is shaped like a sack where the damned are thrown) through a series of rocky bridges, some of which collapsed on *Terrae Motum* day. Each Bolgia is naturally reserved for a different category of sinners, and a particular punishment is reserved for each. Taglietti chooses to pause to observe first of all the First Bolgia, the one assigned to pimps and seducers, whose punishment consists of walking naked in parallel and opposite directions along the bolgia,

continually whipped on the butt by horned demons. Among the seducers, the figure of Jason, the hero who led the Argonauts to the reconquest of the Golden Fleece, emerges overbearingly. Regardless of the whippings and beatings, Jason maintains his solemn and regal bearing, but he cannot hide the fact that he has deceived and seduced two women: first the innocent Isiphilis, abandoned with her twins on the Isle of Lemno, and then the less candid Medea. The composer's gaze then turns to the Fourth Bolgia, where the soothsayers suffer their pains because they were guilty in life of daring to foretell the future, a faculty that belongs only to God. Their contrapasso consists of walking with their heads turned backwards, shedding copious tears on their backs and bottoms. Among them, Taglietti evokes the figure of Manto, Tiresias's daughter, a soothsayer herself, who, after abandoning Thebes to escape the wrath of Creon, landed on the banks of the River Mincio where she is said to have founded the city of Mantua. And finally, the journey comes to a halt on the bridge from which the Fifth Bolgia is observed: it is reserved for the Barattieri (we would say the bribers and those who were bribed), i.e. those who have taken advantage of their public offices to enrich themselves by trading in measures, permits and privileges. They are perpetually immersed in boiling pitch and are guarded by the Malebranche, black winged demons who strike with their hooked sticks anyone who tries to lift their heads out of the pitch. From the sad array Taglietti draws the figure of Farfarello, a prancing and bizarre devil, a carnival mask, the prototype of the most modern elf: Dante actually assigns him only one tercet: "E 'l gran proposto, vòlto a Farfarello/che stralunava li occhi per fedire,/disse: "Fatti 'n costà, malvagio uccello). This is the moment when Barbariccia (the 'great provost'), one of the leaders of the devils, distracts him from striking Ciampolo di Navarra, one of the barters, with his rapier, calling him contemptuously 'wicked bird'. As you will have easily guessed, the three paintings that make up *Malebolge* for electric guitar and piano, one of Taglietti's most recent works, created in 2022, are dedicated to and inspired by the three inhabitants of the three infernal bolge visited by the composer: Jason, Manto and Farfarello. Obviously these are not to be considered, as in the case of Ruder's *Dante Sonata*, as simple descriptions or "realistic" illustrations of these three characters and their micro-universes: 'Never,' Taglietti makes things clear straight away, 'is music the illustration of a title, but the title can be a definition (by analogy) of the music'. And indeed, it is precisely the figure of speech of analogy that guides and regulates the sound and formal construction of the three pieces.

The first of the three *Malebolge* ("Sferzante") really seems to seek in the sound of the piano and electric guitar an *analogon* of the violent gesture of the lash that strikes the torn bodies of seducers: in the opening section, thanks also to the use of the Effects Unit, the electric guitar performs a clearly percussive function, scanning an irregular but constant rhythmic ostinato. This continuous, incessant, almost hypnotic band of sound is interrupted at unpredictable intervals by the violent, almost savage lashings of the electric guitar and piano, which in fortissimo drop chordal clusters of strong chromatic density. Halfway through this introductory section, a new rhythmic-melodic figure appears, entrusted to the right hand of the piano,

consisting of a subdued murmur, nothing more than a distant, subdued rumbling, which then fades out on the rhythmic chiming of the Effects Unit. Obvious reflection of the rumbling of the voices of the damned. The latter is overlaid, in pianissimo, by a sequence of rough chromatic chords, held at length by the piano. A real break occurs at bar no. 53, marked by the indication 'Terrifying', which starts an entirely new section. Now it is the piano that exposes in fortissimo, in the high region of the instrument, a pounding, impulsive, feverish figure to which the electric guitar, without resorting to any effects, offers the resonance of a series of chordal blocks marked with extreme vehemence. A veritable 'sound storm' that subsides (relatively) with the return to a sort of Tempo I in which the indication 'Sferzante' reappears. A "masked reprise" of the opening section, then, which gives a precise tripartite architecture to the entire piece and leads back, albeit with less violence, to the figures already met in the first section, until the logical return of the subdued chromatic clusters, still in pianissimo, with which the section had closed.

The *analogon* of *Malebolge* 2 is to be sought in the mysterious, elusive, enigmatic figure of Manto, the soothsayer, who ended up, perhaps without being guilty, shedding copious and unstoppable tears in the Bolgia destined for the deceivers of others' faith. Perhaps it is precisely the glassy lightness of tears that is mirrored, in the first measures, in the delicate harmonics pronounced half-voiced by the electric guitar. But without wishing to evoke at all costs ancient madrigalisms that are more concealed than exhibited, it is in general the sonic *mood* of the entire piece that places itself - as Taglietti himself says - in a 'mysterious and vaguely lysergic atmosphere'. In fact - especially in the first ten measures - the sonic climate is enchanted and suspended, even if it is almost immediately invested by a lashing gust: it happens when a new rhythmic-melodic figure appears, first exposed by the right hand of the piano and then by the guitar, consisting of three triplets of demisemiquavers, the last of which falls in an empty tempo. Little more than a light disturbance which, however, becomes more conspicuous and robust at measure 17 when the piano, in the silence of the electric guitar, exposes twice a rapid descending scale divided between the right and left hand. It is a sort of sudden catabasis, which resonates in the low region of the piano. For some measure the figure in triplets takes on weight and substance, but it is only a deception because a structural element is installed in the sound discourse that suddenly changes the sonic substance of the piece: an apparently transient and decorative trill that closes an innocuous rhythmic figure of the piano (demisemiquaver-demisemiquaver - quarternote), but which then "little by little animando e crescendo" - as the score states - becomes pervasive and beating and tends to saturate, thanks to the distribution between the two hands and to an ever-increasing dynamic, the entire timbral space. Reached the *climax,* the crescendo fades into silence, accompanied by the delay of the guitar, which is prolonged and varied at will. The Finale - once again revealing a tripartite skeleton – summarizes the main figures of the piece (the guitar's harmonics, the triplet motif, the piano's descending scale) and leads them towards a diminuendo that from the piano dies away into an unreal and inaudible pianissimo.

In the concluding piece of the Triptych, dedicated - as we said - to the character of Farfarello, the *analogon* of the comic-parody character of the demon is fulfilled and reflected in the substantially improvisational procedure of the piece. The score merely offers the two performers a series of materials indicated by the letters of the alphabet (figure A is constituted, for example, by two demisemiquaver chords at different pitches in fortissimo and diminuendo, letter B by an ascending-descending sequence of semiquavers based on the interval of minor second, etc.): materials that are to be freely combined with each other, albeit respecting a precise temporal sequence: "Improvising and permuting freely and rhythmically irregularly the objects A, B, C, D, E, F with great speed and virtuosity" - says one of the indications included in the score. The result is a feverish, angular, impulsive sound *ductus*, full of absolutely "unheard-of" sound molecules. The improvisational structure does not, however, exclude the use of a sharply tripartite architectural structure. The initial section, which bears the indication "Impetuoso, quasi cadenza", is followed by a second, more relaxed section, of a more intimate and meditative character, which is given the indication "Adagio misterioso" and in which the sound objects are stripped down and reduced to their primitive essence: a single low note of the guitar, a glissando, an unreal sound of the piano indicated by four p's, a cluster of dissonant sounds. In the final section, the electric guitar and piano repropose, again in fortissimo, the brilliant, sarcastic and impulsive figures that had already appeared in the opening section.

As said at the beginning, the encounter between Dante and the Italian *ars nova* was, for purely anagraphic reasons, a missed act. Gabrio Taglietti wanted to 'reconstruct' it in some way, bringing together the author of *Vita Nova* with perhaps the most representative composer of the Italian secular polyphony of the second half of the fourteenth century: Francesco Landini, who was very well known to Petrarch, but not, precisely, to Dante. And so he wanted to interchance his three Bolge with transcriptions for piano, and in the last case for electric guitar and piano, of three ballads, the genre in which Landini excelled. To describe this gesture, however, the most effective way is perhaps to leave the word, in this case the final word, to the composer: 'It then seemed natural to me,' writes Taglietti, 'to complete the project by alternating the three *Malebolge* pieces with the piano transcriptions of three songs by Francesco Landini that I had made the year before. An operation of disguise that goes through three different stages: a pure and simple transcription (*Musica son*), an intervention on phantom-harmonies (*Questa fanciulla amor*) and an exasperation of rhythm (*Ecco la primavera*). And it seemed right to add in the third transcription the electric guitar, thus taking the polymetric rhythm of one of Landini's best-known compositions to the extreme limits of an obsessive delirium'.

Guido Barbieri
(translation by Ketty Grandi)

Three Improvisations on R. Rauschenberg's Dante's Inferno are three short improvisations loosely associated with some of the "Dante drawings", conceived by Robert Rauschenberg between 1956 and 1960 in a period of full artistic maturity after his experiences at Black Mountain College (J. Cage, M. Cunningham, Cy Twombly), New Dada and his frequentation of American Abstract Expressionist circles (Pollock, Rothko). Illustrations of the 34 cantos of Dante Alighieri's Inferno, these works were realized through the use of mixed techniques, from drawing to watercolour, from ink to the re-use of existing images taken from glossy magazines and transferred by a chemical process.

The narrative cores, generally divided into three registers, dialogue in continuous tensions and relaxations, cross-references and references, tracing graphic directions that as soon as they are affirmed are immediately contradicted or sent off in further surprising directions. It is a compositional process that naturally draws on the stratification of lived experiences, but which recalls a performative and extemporary dimension. And it is in this field that improvisational practice finds fertile ground for a musical realization, through gestures and formal approaches that take their cue from homologies inferred from the perception/appropriation of the pictorial datum, whether figurative or abstract, inherent in Rauschenberg's works.

Emblematic in this balance of forms is the technique used by Rauschenberg of transfer drawing: a graphic mode that can almost find a translation in the musical 'transfer' of a pictorial suggestion.

The works selected for this improvisation are:

Canto II: The Descent
Canto IV: Limbo
Canto XXI: Circle Eight, Bolgia 5, The Grafters

Leandro Lo Bianco

LEONARDO ZUNICA

Ospite in festival nazionali e internazionali come solista e musicista da camera, Leonardo Zunica si è esibito in Italia, Francia, Spagna, Scozia, Finlandia, Ucraina, Croazia, Svizzera, Grecia, Russia. Interessato alla musica contemporanea ha curato le prime esecuzioni di opere solistiche e cameristiche di Luigi Manfrin, Gabrio Taglietti, Eero Hämmeeniemi, Evgen Stankovich, Corrado Rojac e altri compositori italiani. Il suo repertorio concertistico comprende opere complete per pianoforte a quattro mani di Mozart e Debussy (comprese le trascrizioni originali), la musica da camera di Olivier Messiaen e progetti monografici con musiche di Beethoven, Schubert, Brahms, Debussy, Satie, Szymanowsky, Strawinsky, Gershwin, Piazzolla, Crumb. La sua attività comprende collaborazioni con i violinisti Oleksandr Semchuk e Paolo Ghidoni, i clarinettisti Anton Dressler e Gabriele Mirabassi, la pianista Maria Ala-Hannula (Ebony piano duo), il violoncellista David Cohen, il sassofonista Federico Mondelci, i musicologi Sandro Cappelletto, Guido Barbieri, e con Ivano Fossati e l'attrice Iaia Forte. Tra le sue collaborazioni si annoverano quelle con ensembles di musica contemporanea quali Gruppo Musica Insieme, Dedalo Ensemble, Icarus Ensemble Sentieri Selvaggi e, come solista, con orchestre quali l'Orchestra dell'Arena di Verona, I Virtuosi Italiani, l'Orchestra Nazionale Orchestra dell'Ucraina. Ha inciso per Da Vinci il Concerto op. 21 di E. Chausson e il primo libro dei Prèludes di C. Debussy con la trascrizione del Prélude à l'Après-midi d'un faune di L. Borwick, e per Stradivarius. E' stato ospite presso programmi radiotelevisivi su Rai Radio 3 e Rai 1.

LEANDRO LO BIANCO

Leandro Lo Bianco ha condiviso esperienze musicali con Rhys Chatham, Bill Russo, Gunther Schuller, Salvatore Bonafede, Dusko Gojkovich, Gianni Gebbia, Amy Denio, Giampaolo Casati, Paul Jeffrey, Stefano D'Anna, Mimmo Cafiero, Ignazio Garsia, Enrico Rava, Eddie Henderson , Paolo Fresu, Hal Croock, Heinz Gödecke, Henry Altmann. Nella sua attività rientrano progetti originali, tra cui "An angel goes too fast to see" (concerto per cento chitarre) con musiche di Rhys Chatham; la prima italiana della "New Orleans Suite" di D. Ellington, regia di Bill Russo; Palermo in scena ("Oleanna" di David Mamet con musiche e arrangiamenti originali); Amburgo Jazztage 08 con Orchestra In-stabile Dis / accordo. La sua discografia principale comprende: Mimmo Cafiero e Open jazz Orchestra, "Play Sicilian Songs", Splasc (H) Record 00; Magilla Gorilla, "Super Santos" Blutarski Record; Madrugada "Face a Face" Open Jazz Record 00; LIVE IN AMBURGO Orchestra IN-stabile DIS/accordo Fitzcarraldo Records 2011; Produzione indipendente Ortelius 2019; Ortelius dalla luce 2020; produzione viva e indipendente. Attivo da oltre venticinque anni sulla scena dell'improvvisazione, dell'improvvisazione radicale e della direzione d'orchestra, insegna Storia dell'Arte nella scuola secondaria superiore italiana.

LEONARDO ZUNICA

A guest at national and international festivals as soloist and chamber musician, Leonardo Zunica has performed in Italy, France, Spain, Scotland, Finland, Ukraine, Croatia, Switzerland, Greece and Russia. Interested in contemporary music, he has performed premières of solo and chamber works by Luigi Manfrin, Gabrio Taglietti, Eero Hämmeeniemi, Evgen Stankovich, Corrado Rojac and other Italian composers. His concert repertoire includes complete works for piano four-hands by Mozart and Debussy (including original transcriptions), the chamber music of Olivier Messiaen and monographic projects with music by Beethoven, Schubert, Brahms, Debussy, Satie, Szymanowsky, Strawinsky, Gershwin, Piazzolla, Crumb. His activity includes collaborations with violinists Oleksandr Semchuk and Paolo Ghidoni, clarinettists Anton Dressler and Gabriele Mirabassi, pianist Maria Ala-Hannula (Ebony piano duo), cellist David Cohen, saxophonist Federico Mondelci, musicologists Sandro Cappelletto, Guido Barbieri, and with Ivano Fossati and actress Iaia Forte. His collaborations include those with contemporary music ensembles such as Gruppo Musica Insieme, Dedalo Ensemble, Icarus ensemble Sentieri Selvaggi and, as soloist, with orchestras such as the Orchestra dell'Arena di Verona, I Virtuosi Italiani, the OrchestraNazionale Orchestra of Ukraine. He recorded for Da Vinci the Concerto op. 21 by E. Chausson and the first book of C. Debussy's Prèludes with the transcription of L. Borwick's Prélude à l'Après-midi d'un faune, and for Stradivarius. He has been a guest on radio and television programmes on Rai Radio 3 and Rai 1.

LEANDRO LO BIANCO

Leandro Lo Bianco shared musical experiences with Rhys Chatham, Bill Russo, Gunther Schuller, Salvatore Bonafede, Dusko Gojkovich, Gianni Gebbia, Amy Denio, Giampaolo Casati, Paul Jeffrey, Stefano D'Anna, Mimmo Cafiero, Ignazio Garsia, Enrico Rava, Eddie Henderson, Paolo Fresu, Hal Croock, Heinz Gödecke, Henry Altmann. In his activity are included orginal projects, such has "An angel moves too fast to see" (concert for one hundred guitars) with music by Rhys Chatham; the Italian premiere the 'New Orleans Suite' by D. Ellington, director Bill Russo; Palermo on stage ("Oleanna" by David Mamet with original music and arrangements); Hamburg Jazztage 08 with Orchestra In-stable Dis / chord. His main discography includes: Mimmo Cafiero and Open jazz Orchestra, "Play Sicilian Songs", Splasc (H) Record 00; Magilla Gorilla, "Super Santos" Blutarski Record; Madrugada "Face a Face" Open Jazz Record 00; LIVE IN HAMBURG Orchestra IN-stable DIS / agreement Fitzcarraldo Records 2011; Ortelius 2019 independent production; Ortelius from light 2020; live, independent production. Active for over twenty-five years on the scene of improvisation, radical improvisation and conduction, he teaches Art History at the Italian upper secondary school.

STR 37250