



Stefano Gervasoni (*1962)

Altra voce

omaggio a Robert Schumann (2015/17)

for Alvise Vidolin and Aldo Orvieto

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Luce ignota della sera
from Zwölf Vierhändige Clavierstücke für kleine und große Kinder op. 85 n. 12 | 04:40 |
| 2 | II. Sirenenstimme
from Fantasiestücke op. 88 n. 3 | 04:22 |
| 3 | III. Fiori soli rossi
from Waldszenen op. 82 n. 3 and 4
text by Friedrich Hebbel | 02:57 |
| 4 | IV. Vogelgänger
from Waldszenen op. 82 n. 7 | 02:44 |
| 5 | V. Alba mentore
from Gesänge der Frühe op. 133 n. 1 | 04:16 |

1–11

Aldo Orvieto, piano

1–11

Alvise Vidolin, live electronics and sound direction

3, 6–11

Monica Bacelli, mezzo soprano

12

Marco Liuni, computer music design

Fu verso o forse fu inverno

sei liriche di Lorenzo Calogero (2016)

for Marina Valensise

text by Lorenzo Calogero

- | | | |
|----|--|-------|
| 6 | I. Ciò che fu pianto | 02:28 |
| 7 | II. O mutilate ombre | 01:43 |
| 8 | III. Ora mobile punta a rilento | 04:09 |
| 9 | IV. E così per onde e sbalzi | 03:24 |
| 10 | V. Un distico col suo segreto | 01:23 |
| 11 | VI. E io ti porgo una lettera | 05:59 |
| 12 | Muro di canti (2016)
commissioned by Istituto Italiano di Cultura – Paris
text by Giacomo Leopardi, Lorenzo Calogero,
Bartolo Cattafi, Alfonso Gatto and Leonardo Sinisgalli | 23:53 |

TT

62:07

Track 3:

III. Fiori soli rossi

from Waldszenen op. 82 n. 3 and 4 | text by Friedrich Hebbel

Text of the pre-recorded voice (Schumann's quotation from a poem by Christian Friedrich Hebbel which is preserved in the printed score of Waldszenen):

Verrufene Stelle

*Die Blumen, so hoch sie wachsen,
Sind blaß hier, wie der Tod;
Nur Eine in der Mitte
Steht da in dunklem Roth*

*Die hat es nicht von der Sonne
Nie traf sie deren Glut;
Sie hat es von der Erde,
Und die trank Menschenblut.*

Original punctuation:

*Die Blumen, so hoch sie wachsen,
Sind blaß hier, wie der Tod,
Nur Eine in der Mitte
Steht da in dunklem Roth.*

*Die hat es nicht von der Sonne,
Nie traf sie deren Glut,
Sie hat es von der Erde,
Und die trank Menschenblut!*

Track 6–11

Fu verso o forse fu inverno *sei liriche di Lorenzo Calogero (2016)*

for Marina Valensise | Text by Lorenzo Calogero

... Ciò che fu pianto

... Ciò che fu pianto
così in rugiada cala.
Il trepido passeggero,
chiunque di lì passi si dilunga e s'attarda,
guarda l'immensità remota
e scorge segni premonitori
dell'indubbia potenza
della saggezza divina
e, percorso da un subito pensiero,
si slaccia le scarpe
e percorre scalzo in silenzio
il ridente sentiero,
al pensiero della morte inclina
e sente di gustare in quest'istante
un briciolo di eterna pace.

from: *Quaderni manoscritti del 1936*, unpublished

*

O mutilate ombre

O mutilate ombre,
denso silenzio ch'era mio
dove l'erba prima della vita rara si colse,
e si frastagliarono i giorni
e non furono più che un pallido ritorno
delle cose prime. Così fu stanca l'anima,
i tuoi sorrisi immensi non specchiarono
più il mio tremore, questa cosa scialba,
opaca, corrosa dal mio amore
che fa bianca un'ala.

from: *Ma questo* (1950–54), Edizioni Lerici

*

Ora mobile punta

Ora mobile punta a rilento.
Le chiomate sostanze stai a vedere.
Naufraghe chiome le adeguano
e la grande pace s'avvera. A parti uguali
l'orbita del giorno divide questo storno
longevo e uno spicchio
inumano di musica. Il cerchio è arduo.
Senti alla voce in argine
l'origine della trepidante sera.
Castelli quadrati appaiono. L'occhio si spegne
atono in un coro piegato.

from: *Ma questo* (1950–54), Edizioni Lerici

*

E così per onde e sbalzi

E così per onde e sbalzi
morirà di mattino, o chi lo sa
se mai si trova per ragioni
di dolcezze confusa a l'acqua vana
un'orchidea o una catena
o mai si chiama. Sortilegi
le stagioni in un nastro avvengono
entro una voce o una mattina chiara.
Così la venatura d'aria
nei tuoi occhi, più pura,
umidi si trova e si fa varia.

from: *Ma questo* (1950–54), Edizioni Lerici

*

LXV

un distico col suo segreto
sillabò alla luna
su fonti rapide e rare:
questo era un distico quieto
come un desiderio.

from: *Quaderni di Villa Nuccia* (1959–60), Edizioni Lerici

*

CXXIV

... E io ti porgo una lettera
sulle mie dita. Vedevo il vociferare
dello stagno sulle rocce della strada antica
e ai tuoi piedi sono le ranocchie
volubili come frane. Per questi incunaboli
tu ti volgevi a distesa
pari alle miti onde; e la morte, vedi,
è alla mia destra. Ogni saluto
o la tua voce inutile quanto questa erma
pigra storia, quando a due passi
che tu non concedi passò di lì un soldato.
Forse questi incunaboli, questi fiori,
queste miti gioiose onde
sono quanto di me e di te
è più indimenticabile
sotto l'ermo pigro giro del sole

from: *Quaderni di Villa Nuccia* (1959–60), Edizioni Lerici

Track 12

Muro di Canti (2016)

commissioned by Istituto Italiano di Cultura – Paris

text by Giacomo Leopardi, Lorenzo Calogero, Bartolo Cattafi, Alfonso Gatto and Leonardo Sinisgalli

Private Prospettive

Mi sporgo in questa landa
tra blocchi di case verdicce
e botteghe di macchinisti e merciai.
Cerco spugne stringhe *punaises*.
Mi nascondo dietro il fracasso
dei carri che scaricano lastre
di cristallo. Vedo spuntare
dalla gronda immensa lenta
mia nonna. Si cala nel pulviscolo,
si appoggia alle ringhiere,
mi fissa dal fondo del bicchiere.
Vie squallide come corsie
di obitori: arriva a tratti l'odore
del Tevere sulle scie
dei gatti pescatori.

(Leonardo Sinisgalli, 1908–1981)

*

CXXIV

... E io ti porgo una lettera
sulle mie dita. Vedevo il vociferare
dello stagno sulle rocce della strada antica
e ai tuoi piedi sono le ranocchie
volubili come frane. Per questi incunaboli
tu ti volgevi a distesa
pari alle miti onde; e la morte, vedi,
è alla mia destra. Ogni saluto
o la tua voce inutile quanto questa erma
pigra storia, quando a due passi
che tu non concedi passò di lì un soldato.
Forse questi incunaboli, questi fiori,
queste miti gioiose onde
sono quanto di me e di te
è più indimenticabile
sotto l'ermo pigro giro del sole

(Lorenzo Calogero, 1910–1961)

*

Chi ti squadro la pietra

Chi ti squadro la pietra
l'eresse
l'imbiancò di calce
alla porta ti mise

un cane catenario
alla finestra una fitta
pianta di basilico
ora fuori ti scaccia
su tante strade ti manda
le spalle ti percuote
perché tu esca dal buio e dal vuoto
della casa del cane della pianta.

(Bartolo Cattafi, 1922–1979)

*

Seguendo l'erta di conca

Il mezzogiorno lastrica le mude
di calce spenta, mi sostiene il vago
terrore di mancare, così nude
le gambe irragionevoli che appago

del ricordo del sole, così mio
l'inganno di seguirle al tremolio
dell'universo vuoto.

Nel precipizio del cadere immoto
la mia paura a strèpito del cuore.
Ad attrarmi così, nel lieve moto
di quegli aghi silenti, fu stupore

di vita la sembianza dell'addio
che a distinguere il volto mi trovavo.
Ero l'orma sparita nell'incavo
del segno, a rilevarmi dall'oblio
fu la musica torrida, la spera
d'un riverbero alato, la Chimera.

(Alfonso Gatto, 1909–1976)

*

Canto notturno di un pastore errante dell'asia

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
silenziosa luna?
Sorgi la sera, e vai,
contemplando i deserti; indi ti posi.
Ancor non sei tu paga
di riandare i sempiterni calli?
Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga
di mirar queste valli?
Somiglia alla tua vita
la vita del pastore.
Sorge in sul primo albore
move la greggia oltre pel campo, e vede
greggi, fontane ed erbe;
poi stanco si riposa in su la sera:
altro mai non ispera.
Dimmi, o luna: a che vale
al pastor la sua vita,
la vostra vita a voi? dimmi: ove tende
questo vagar mio breve,
il tuo corso immortale?

Vecchierel bianco, infermo,
mezzo vestito e scalzo,
con gravissimo fascio in su le spalle,
per montagna e per valle,
per sassi acuti, ed alta rena, e fratte,
al vento, alla tempesta, e quando avvampa
l'ora, e quando poi gela,

corre via, corre, anela,
varca torrenti e stagni,
cade, risorge, e piú e piú s'affretta,
senza posa o ristoro,
lacerato, sanguinoso; infin ch'arriva
colá dove la via
e dove il tanto affaticar fu vòlto:
abisso orrido, immenso,
ov'ei precipitando, il tutto obblia.
Vergine luna, tale
è la vita mortale.

Nasce l'uomo a fatica,
ed è rischio di morte il nascimento.
Prova pena e tormento
per prima cosa; e in sul principio stesso
la madre e il genitore
il prende a consolar dell'esser nato.
Poi che crescendo viene,
l'uno e l'altro il sostiene, e via pur sempre
con atti e con parole
studiasi fargli core,
e consolarlo dell'umano stato:
altro ufficio piú grato
non si fa da parenti alla lor prole.
Ma perché dare al sole,
perché reggere in vita
chi poi di quella consolar convenga?
Se la vita è sventura,
perché da noi si dura?
Intatta luna, tale

è lo stato mortale.
Ma tu mortal non sei,
e forse del mio dir poco ti cale.

Pur tu, solinga, eterna peregrina,
che sí pensosa sei, tu forse intendi
questo viver terreno,
il patir nostro, il sospirar, che sia;
che sia questo morir, questo supremo
scolar del sembiante,
e perir della terra, e venir meno
ad ogni usata, amante compagnia.
E tu certo comprendi
il perché delle cose, e vedi il frutto
del mattin, della sera,
del tacito, infinito andar del tempo.
Tu sai, tu certo, a qual suo dolce amore
rida la primavera,
a chi giovi l'ardore, e che procacci
il verno co' suoi ghiacci.
Mille cose sai tu, mille discopri,
che son celate al semplice pastore.
Spesso quand'io ti miro
star così muta in sul deserto piano,
che, in suo giro lontano, al ciel confina;
ovver con la mia greggia
seguirmi viaggiando a mano a mano;
e quando miro in cielo arder le stelle;
dico fra me pensando:
– A che tante facelle?
che fa l'aria infinita, e quel profondo

infinito seren? che vuol dir questa
solitudine immensa? ed io che sono? –
Cosí meco ragiono: e della stanza
smisurata e superba,
e dell'innumerabile famiglia;
poi di tanto adoprar, di tanti moti
d'ogni celeste, ogni terrena cosa,
girando senza posa,
per tornar sempre lá donde son mosse;
uso alcuno, alcun frutto
indovinar non so. Ma tu per certo,
giovinetta immortal, conosci il tutto.
Questo io conosco e sento,
che degli eterni giri,
che dell'esser mio frale,
qualche bene o contento
avrá fors'altri; a me la vita è male.

O greggia mia che posi, oh te beata,
che la miseria tua, credo, non sai!
Quanta invidia ti porto!
Non sol perché d'affanno
quasi libera vai;
ch'ogni stento, ogni danno,
ogni estremo timor subito scordi;
ma piú perché giammai tedio non provi.
Quando tu siedí all'ombra, sovra l'erbe,
tu se' queta e contenta;
e gran parte dell'anno
senza noia consumi in quello stato.

Ed io pur seggo sovra l'erbe, all'ombra,
e un fastidio m'ingombra
la mente; ed uno spron quasi mi punge
sí che, sedendo, piú che mai son lunge
da trovar pace o loco.
E pur nulla non bramo,
e non ho fino a qui cagion di pianto.
Quel che tu goda o quanto,
non so già dir; ma fortunata sei.
Ed io godo ancor poco,
o greggia mia, né di ciò sol mi lagno.
Se tu parlar sapessi, io chiederei:
– Dimmi: perché giacendo
a bell'agio, ozioso,
s'appaga ogni animale;
me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale? –

Forse s'avess'io l'ale
da volar su le nubi,
e noverar le stelle ad una ad una,
o come il tuono errar di giogo in giogo,
piú felice sarei, dolce mia greggia,
piú felice sarei, candida luna.
O forse erra dal vero,
mirando all'altrui sorte, il mio pensiero:
forse in qual forma, in quale
stato che sia, dentro covile o cuna,
è funesto a chi nasce il dí natale.

(Giacomo Leopardi, 1798–1837)

Muro di Canti

The program of this CD focuses on the presence of the voice, that of Monica Bacelli, an internationally renowned Italian mezzo-soprano with a strong musical and stage personality, a noted interpreter of both Baroque and contemporary repertoire. The second “Leitmotiv” is the use of electronics which, with different modalities and technological solutions, are exploited in all three works presented on this CD in order to weave a dense dialogue between the acoustic and electronic worlds.

We find the voice of Monica Bacelli in the cycle for piano and invisible electronics, *Altra voce*, a recreation of some of Schumann’s piano or chamber pieces that traces a sort of nocturnal journey, like “innere Stimme”, a phantasmagorical appa-

rition and materialization of one of the invisible voices that populate Schumann’s compositions. An “augmented” version of the original Schumann score, given in its entirety by the pianist and the electronics, and echoed by the latter through a system of transducers that diffuse natural and synthetic sounds directly on the piano soundboard, as if they were magically produced by the pianist himself. All this in order to make tangible the ghost sounds and Schumannian obsessions that the pieces contain, whether they are images evoked by the titles, implicit lines in the piano counterpoint, resonances, echoes, references to other musical fragments created ad hoc to suspend the pianist’s interpretation in a surreal space. One of these visions is an apocryphal melody in Schumannian style upon a

poem by Friedrich Hebbel that Schumann quoted as an epigraph for a piece from *Waldszenen*. This melody emerges from the piano writing, assuming the role of accompaniment in a *Lied ohne Sänger* (Song without a singer).

Monica Bacelli’s voice then takes on the role of soloist – in other words, the person who embodies the poet’s voice – in the vocal cycle inspired by Schumann’s *Lied* features, *Fu verso o forse fu inverno* for voice, piano and electronics, on texts by the Italian poet Lorenzo Calogero (1910–1961). The voice, treated for the most part melodically, weaves a subtle dialogue with the voices of the piano accompaniment highlighted by the electronics both through the transducer system described above and through a six-channel diffusion device.

Finally, Monica Bacelli’s voice becomes polyphonic and immaterial in the six-channel acousmatic composition *Muro di canti* based on the electronic treatment of a reading of a poem by Giacomo Leopardi (1798–1837), a near-contemporary of Schumann: the famous *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia* (Night song of a wandering shepherd in Asia), compared with aphorisms of four Italian contemporary poets

(Lorenzo Calogero, Leonardo Sinigalli, Alfonso Gatto, Bartolo Cattafi). The Schumannian idea of a wandering voice, hidden in the piano writing, is combined in this piece with that of migration, evoked by the poet, which results here in a plurality of voices with various interwoven sounds and colours wandering in space. This piece, in its “time-evolving” version, sonorized the installation by visual artist Giuseppe Caccavale *Viale dei canti* created in 2016 for the Italian Cultural Institute of Paris: a sound wall of 50 meters integrating a system of invisible loudspeakers in which the voices of the poets carved on it took shape, resonating polyphonically in the air. The last track of *Fu verso o forse fu inverno* takes up the sounds of the “Viale” in the electronic part and prolongs them, bringing together as in a mirror the spoken and dematerialized voices of Monica Bacelli with her own voice singing the last words of the poem. The voice floats, fulfilled by her visions and finally freed of her obsessions, in the sea of voices, these multiple alter egos of the same voice.

Stefano Gervasoni, April 2020

Translated from French by
Samuel Andreyev

The missing trace of an absent sign

Like his master Niccolò Castiglioni, Stefano Gervasoni emphasizes one of the Edenic traits of childhood: an openness to oneself, to the other and to the world. This innocence, which occurs naturally at first, is also a goal to be reached through music. Yet, childhood is not simply a matter of chronology or age, and even less of “experimentum linguae”, but first and foremost, of wonder. It is struck by a beauty that can be found everywhere, the moment everything can be made new: the attention given to lines, to timbres, to rhythms and to the harmonies of the world, to ways of feeling, perceiving and experiencing them, of transmitting them through words or through sound, and the loving care given to minutiae. Gervasoni’s art is born of observation and an insistence on a vision that is captivated by things. The eye alights on that which normally goes unnoticed, on what may appear trivial, and on the many details and events that remain unseen due to their extreme distance, or their overly familiar presence.

In this music, we encounter various forms of play – the nearly spontaneous play of entertainment, and also plays on sounds and on words that have been made indistinct. Here, the child behaves as a poet, creates a world of fantasy for himself, populating it with treasures, arranging it as he sees fit. There is the exultation and rapture of childhood, but there is also – in the light of such joy – sorrow, pain and anguish. Like Robert Schumann in the *Kinderszenen*, Gervasoni idealises reverie to an even greater degree, “a bit of nocturnal matter, forgotten in the clarity of daytime”, as Gaston Bachelard described it. Whether childlike or from the adult soul, reverie is an extension of play in that it also generates imaginary situations in wakefulness, giving them structure and coherence, rendering them imaginable if not precisely real, freely vibrating to sensations, feelings, impressions of nature or the fabulous world of reading. And it anticipates poetry, listening in the same manner to an inner voice that is nevertheless foreign. Whether we emphasize the

dissipation of clear consciousness, vigilance, or the silence of the will; indecision or inaction; chimeras, incongruities or extravagances, not unlike tales or fables, or even delirium and dreamy abandon, this unstable retreat from the world alters the flow of time. There, in the most intimate reverie appears song, through which the idea breathes and palpitates. The voice is everywhere, responding to the principle of lyricism. There, word adheres to music, its ultimate manifestation. There, the voice is treated as an instrument, and the instrument, as a voice. There, everything is silent, because everything sings.

*

Fu verso o forse fu inverno (2016) is based on poems by Lorenzo Calogero (1910–1961), a writer whose work and his life were tragically united, who didn’t “break into” the world of poetry, who didn’t take up his pen like some rhyming con artist, but, as Joseph Guglielmi wrote, found in poetry a welcome refuge, an authentic manner of expression and the only possible way of living.

Born in Melicuccà, in Calabria, Calogero studied medicine in Naples. His mother, the only reader of his earliest poems, would

soon be joined by Carlo Betocchi, shortly before the appearance of a first book, *Poco suono* (1936). A catholic country doctor, Calogero practiced in Calabria, but became increasingly psychologically unstable, attempting suicide for the first time in 1942, while his brothers were soldiers in wartime Italy. It was only with difficulty that he was able to resume his medical practice. He continued to lead a chaotic existence, and, intensely phobic, increasingly took refuge with his mother in the Melicuccà house, frenetically reading philosophy, biological science, mathematics, theology and, of course, poetry.

The self-published collection *Ma questo...* (1955), from which Gervasoni has drawn three texts, collects works from 1946 to 1952, when Calogero was vainly attempting to win the favour of writers and poets. In 1954, one of the poet’s letters to the publisher Giulio Einaudi went unanswered – and another, in which Calogero submitted a project for publication, met with rejection. He traveled to Turin to meet Einaudi, without success. He was nowhere to be found. Relieved of his medical duties in 1955, he returned to his village, and was confined on several occasions to the care home of the Villa Nuccia in Gagliano di Catanzaro,

where he wrote the intense Quaderni di Villa Nuccia – from which Gervasoni has taken two other poems. Calogero contacted Leonardo Sinisgalli, who recognized his poetic abilities and contributed a preface to *Come in dittici* (1956). But the death of his mother, the same year, led to another confinement and suicide attempt. Calogero ate little and subsisted almost entirely on sleeping pills, cigarettes and coffee. The lifeless body of this poet of absolute solitude, occasional sentimentality, posthumously described by some as an “Italian Rimbaud”, was found on 25 March 1961. Near his remains, a note was found: “please do not bury me alive.”

Immense, shadowy lands, dense and opaque silences, a useless voice, the wisdom of God, anxious, feverish pathways of a man who, with his tired soul, prepares for a shipwreck, “before a faint, angled light / the faint decline of / life’s silence”, hurling himself endlessly toward “the thought of death”. This death, “you see, is my right”, right there, close at hand, on the arrow of time. Gervasoni measures the poignant beauty and the musicality of this poetry, taking the proper measure of its intimacy, scrutinizing its sentiments to the point of blindness, as well as its sonic and rhyth-

mic invention, shifting the ordinary meanings of words and numbing the harshness of existence: “in his sonic constructions, Lorenzo Calogero creates labyrinths that led him not to imprison the pain of his condition within an autistic and egocentric universe through which he would express his vivid knowledge of things, but rather, to liberate and transcend it.”

Prima la poesia, poi la musica. Once again, Gervasoni takes care of the poem, of his inner voice, letting it murmur “in petto”, inhabiting it, so as to wrap it in sound and envelope its silences. “Poetry indeed resides in the negation of its audible performance: it possesses its own temporality and invites us to partake of it, allowing its own sound to arise thanks to the silence that it imposes around us; it is silent reading and multiple back-and-forths between words according to an order that goes beyond their graphic inscription on the page; it is the quest of meaning, which appears and begins continuously anew from the sonic links that the poetic organism has created between words”. Creating a void, an interstice between the words, is the musician’s aim. By means of electronics, which are diffused through the instrument’s soundboard, but also in the hall, the voice issues from

within the piano and is split up in a dialogue between the self and the self, the trace of a gap into which meaning is woven. As between poem and music, a relationship, a tension, a secret otherness causes the voice to be never unitary, but torn up, schizoid – and the same is true of the sound, or the musical idea. Next, a song cycle in the manner of Schumann, *Fu verso o forse fu inverno* traces a trajectory. Beyond the “son concret” of rain, expression unfolds little by little, between speech and song, from the breathlessness of the second song to the virtuoso vocalises of the third, before folding in on itself, not without melancholy, in a final epigram – the same as in *Muro di canti* – where the inner and outer worlds merge.

*

The polyptych *Altra voce* (2015–2017) is a new reading, if not an anamorphosis of several pieces by Robert Schumann, a nocturnal voyage through them, from dusk to dawn.

Luce ignota della sera
(*Zwölf Vierhändige Clavierstücke für kleine und grosse Kinder* op. 85 n° 12)
Sirenenstimme
(*Fantasiestücke* op. 88 n° 3)

Fiori soli rossi
(*Waldszenen* op. 82 n° 3 et n° 4)
Vogelgänger (*Waldszenen* op. 82 n° 7)
Alba mentore
(*Gesänge der Frühe* op. 133 n° 1)

Like Schumann, and also Alban Berg, Gervasoni shares a taste for the game of translating letters to musical notes, thereby increasing their meaning, as in the string trio *descdesesasf* (1995) or *Atemseile* (1997), an “hommage to Schumann-Celan”, based on the third of the *Fantasiestücke* op. 12; memory-like fragments emerge from these pieces. As its title indicates, *Altra voce* reveals another voice, wandering, lost, even mad, a phantom voice stemming from counterpoints, a voice enclosed within the folds of the score, which Gervasoni brings forth from within the piano itself, on the soundboard, through its electronic double.

At this point, who is accompanying who? The live piano or the electronically transformed piano?

In this context it’s important to remember, in addition to the maddening tinnitus that Schumann began to experience in 1844, the singular auditory hallucinations and various disturbing physical sensations of

which he confided to Felix Mendelssohn in September 1846: “Every day I experience mad itchings in a hundred different places; a mysterious suffering that puzzles my doctor each time he thinks he’s figured it out. Trumpets have been blaring violently in my head for several days (trumpets in C), I don’t know what’s going to come of it.” These auditory hallucinations would continue, even more painfully, throughout his last years: a fixed pitch, an obstinate A heard throughout the night, and, by day, complex musical phrases, sometimes orchestrated, and a symphonic work (“he heard an entire piece, as though it was played by an orchestra, straight through, the final chord continuing until Robert started to think of another piece”, wrote Clara Schumann in her diary, 10 February 1834), or the dictation of a wonderfully melodious theme. In Schumann’s auditory hallucinations, all noises were interpreted as music, accompanied by terrifying visual hallucinations.

Gervasoni gives physical reality to these aforementioned phantoms: in the expressive and sustained *Abendlied*, the right hand of the first pianist is transformed into the strange, otherworldly timbres of wind, aeolian harp or glass harmonica, and is enriched, in a nod to Luigi Nono, by ever-more

present microtonal transpositions that produce subtle beating effects. The violin and cello in the *Duett*, marked “slowly, with expression”, become siren’s voices, which, in the manner of Helmut Lachenmann, mark the attacks in the highest register of the prepared piano, like images of wintery water drops. In *Verrufene Stelle*, Flowers, initially delicate, become “deathly pale” or turn a sunless red, nourished rather by the blood of man. Here Gervasoni literally gives voice to the Friedrich Hebbel poem that Schumann has used as an epigraph, composing a melodic line from the piano harmonies, while a spectral glissando in the image of Gérard Grisey peals and disintegrates; in *Vogel als Prophet*, this aviary whose most arcane recesses were familiar to Niccolò Castiglioni, the piano divides against itself – like the voice in *Fu verso o forse fu inverno* – one is close, the other far, a shadow of the first, tearing through it, gaining on it and dissecting the already brief figures and blocks of the original; finally, the first of the *Gesänge der Frühe* is frozen by the live electronics, which prolong certain sounds, allowing them to accumulate and dilate, provoking an unreal and virtually infinite landscape, not unlike the resting points of Heinz Holliger’s canons. At this point the dawning light of day pre-

serves the memory of this nocturnal crossing: in an electronic coda, various motifs accumulate, distended, stratified, interpolated, as in an echo.

Here, as in Gervasoni’s entire body of work, sound, a vibrating body of energy, composes its own form, opens onto the unknown, appears to hesitate and reveals itself only on its own terms. It’s of sound that expression and its scarcely homogeneous developments are born, in a slow, microscopic approach. But above all, these new spiritual voices induce a distance, a space, in which the near and the far are not geometric categories, but a measure of existence, from counterpoint to a philosophy of musical history, where it’s less a matter of regaining the past, as of composing the interval that separates us from it. As Heidegger wrote, space “spaces things (clears them), giving freely, that which delivers lands, places and pathways”. And if Gervasoni insists on distance, it’s because the horizon comes first, before the wayward drift of our western societies, which put everything in our reach.

*

Muro di canti (2016) exults in solitude, melancholy, the disquiet of the “nocturnal song of a wandering shepherd from Asia”, the monument of Giacomo Leopardi, from which Gervasoni makes his poetic “cantus firmus”. This Asia, which denotes the deprivation and the remoteness of modern civilisation, is perhaps that of Kirkis described by the baron of Meyendorff, taken up again in the *Zibaldone* of Leopardi (3 October 1828): men, sitting upon a stone by night, “watching the moon, and improvising rather melancholy lyrics on equally sad melodies”. The song is nocturnal, once again, because it requires obscurity, not so much in the sense of the hermetic or the inaccessible, but rather, a retreat from sunlight, where stars shine and brighten the celestial light, where the deep silence of the sky trembles, where an immense solitude is felt. Only then does this obscurity strike down thought, liberating it, designating it the Infinite, of which no intellect, no “ratio” can take account, and render it capable of lifting, at night, the mystery of existence.

So, a modest, ill-fated shepherd walks along eternal pathways through a deserted natural landscape, and speaks to the moon, that mirror of his solitude and friend of silence, as Virgil wrote in the *Aeneid* (II, 255),

a source for Leopardi: *tacitae per amica silentia lunae* (in the complicit silence of the mute moon). Its silence is inaugural. Then, the shepherd speaks, insistently; and the moon again says nothing. He speaks of his “vagar”, his wanderings; the moon is of the “corso”, an unchanging and immortal flow, that of Nature. The moon, this “other” of which we know so little and whose clarity we will never be able to access, gives a pearly sheen to space and creates an atmosphere in which questions, with initially soft tones, gradually, in the absence of any answers, turn into cries. As Perle Abbrugiati has written, “With Leopardi, sounds most often have a softness akin to silence, playing a role of asserting quietude. So, it isn’t sound that breaks silence. It’s the inner voice. Questions coming from within, then the absence of any answers becoming the deafening silence of the gods, of nature, of consciousness, transforming soft and contemplative silence into an anxious void”. In the final stanza the shepherd will speak to the animal, like those sleeping dogs, tranquil of eye and free of desire.

This shepherd’s walk, senseless and painful as it is, is an allegory for the human condition. The *Zibaldone*, once more: “What is life? The journey of one feebly limping,

buckling under the weight of a heavy load and advancing without respite, day and night, over jagged, rugged mountains and supremely bitter, arduous and difficult places, through snow and ice, under rain, wind and the beating sun, only to arrive at the edge of a cliff or of a grave and, inevitably, to fall in” (17 January 1826). Then resounds: “and what am I?” (“ed io che sono?”). Not: “who am I”, but indeed, “what am I?”. What is the nature of my existence? What is my being compatible with? What is this “nature” by virtue of which I, a mortal, exist? What must man contemplate in order to orient himself properly and live humanely in the world? By the same token, the shepherd does not think of himself as separate, forsaken, but knows himself to be alone, closely bound up with the solitude of the lunar night and the depth of serene infinity, in the intimacy of Everything.

Under the latinisms borrowed from Virgil, under the memories of Dante and of Petrarch, among them this “vecchierel” (old man) taken from the *Canzoniere* (XVI, 1) that Gervasoni renders so audible, the shepherd experiences boredom at each moment. What does this mean? In his *Thoughts* (LXVIII), Leopardi writes of this boredom that it is “the most sublime of human emotions”, add-

ing in the *Zibaldone* that it is “the simple life, fully felt, experienced, known, fully present in the individual, and occupying him fully”. In this life, to be born is to know immediately of danger, pain and torment, and the prospect of death: “the day of birth is a gruesome one / for the one being born.” Or again, in the *Zibaldone*: “God! Why then is man born? And why does he conceive? To console those who conceived him, as they themselves were conceived?” Understanding and feeling one’s smallness relative to the vastness, is to lose oneself, so to speak, within the yawning void.

Gervasoni also introduces four short poems, culminating in a polyphony of words, shot through with the darkness, emptiness and solitude of Bartolo Cattafi; the terror, trembling and abysses of Alfonso Gatto, and Sinisgalli’s “gloomy streets that appear as passageways of mortuaries” – and in which we find Calogero, once again: the final poem of *Fu verso o forse fu inverno*.

Muro di canti was originally conceived as a “sonic furrow” for *Viale dei canti* (2016), an installation of artist Giuseppe Caccavale at the Italian Cultural Institute in Paris. Respectfully, its most humble and elementary aspects, even its dust, we hear, in a coun-

terpoint to the pregnant world of the word, the sounds produced during construction, the strikes and grindings, the murmur of the artist and of his assistants, and therefore, the thought and poetry of the labouring hand.

Following a prologue, heard twice (on either side of a noisy intermezzo) and in two voices, both of the same speaker, the poem of Leopardi is declaimed, in various tones and in a pointillistic linearity where, as in Lachenmann, cuts no longer occur at the level of the syllable or of the letter, but of the word, thereby preserving its wholeness. Speaking again, repeating, rewriting, even if in another way, a poem, a musical figure or a work, of oneself or of another, is to probe a form, to stammer one’s origins. This repetition betrays the intrinsic incompleteness of *Muro di canti*. Maurice Blanchot would have written: “at the beginning was beginning anew.”

Laurent Feneyrou

Translated from French
by Samuel Andreyev

Stefano Gervasoni



The output of Stefano Gervasoni (born in Bergamo, Italy, in 1962) is marked by a delicate expression with fragile lyricism, evolving in a rich and refined sound world. The transparency of his writing is constantly veiled by barely perceptible processes, which gradually alter the initial sound image from within. His musical language uses a wide range of elements: modal structures, perfect chords, noise and a wide variety of playing techniques. In addition, making frequent use of references, he creates moments that trigger associations and reminiscences that escape the logic of the composition and create a distancing effect: allusions to jazz in *Godspell* (2002), to Girolamo Frescobaldi in *Six lettres à l'obscurité* (2005–06), to Lisbon fado in *Com que voz* (2008); several references to art

music and popular music in his opera *Limbus-Limbo* (2012), to the creation of a language that transfigures all sources of inspiration and aims at the pure expression of highly emotional states (his cycle for vocal and instrumental ensemble *Dir – in dir* (2004–11); the concerto for cello and orchestra *Heur, Leurre, Lueur* (2013); the song cycle for voice and orchestra *In die Luft geschrieben* (2017–18).

Born in Bergamo in 1962, Stefano Gervasoni began studying composition in 1980 on the advice of Luigi Nono: this encounter, as well as others with Brian Ferneyhough, Peter Eötvös and Helmut Lachenmann, turned out to be decisive for his career. After attending the Giuseppe Verdi Conservatory in Milan, where he

studied with Luca Lombardi, Niccolò Castiglioni and Azio Corghi, Stefano Gervasoni met György Ligeti in Hungary in 1990, and then, in 1992, he attended the IRCAM Course in Composition and in Computer Music in Paris. His first three years in France launched Gervasoni's international career, eventually leading to his appointment as artist-in-residence at the Villa Medici in Rome in 1995–1996.

With commissions from prestigious institutions, Stefano Gervasoni has established himself as one of the most important Italian composers of his generation. His catalogue – which includes chamber and vocal music, concertos, works for orchestra, for ensemble with or without electronics and an opera – is published by Ricordi and by Suvini Zerboni.

Winner of numerous prizes, including the recent Serge Koussevitzky Music Foundation Award (2018) and Premio della Critica Musicale Franco Abbiati (2010), his work has allowed him to be a grant-holder at the

Fondation des Treilles in Paris (1994) and at the DAAD in Berlin (2006). He has also been invited to teach at the Darmstadt Ferienkurse, at Fondation Royaumont Summer Academy, at Toho University in Tokyo, at the Festival International de Campos do Jordão in Brazil, at the Conservatory in Shanghai, at Columbia University (New York), at Harvard University (Boston) and at Takefu International Music Festival. He has been composer-in-residence at Lausanne Conservatoire (2005) and at Yellow Barn Summer Academy (Vermont, 2016). Moreover, he has been visiting professor at ESMUC in Barcelona for the 2012–13 academic year.

Since 2006 Stefano Gervasoni has held a regular teaching position as professor of composition at Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris. The musicologist Philippe Albèra has written a substantial book on Stefano Gervasoni's work, entitled *Stefano Gervasoni: Le parti pris des sons*, published in 2015 by Editions Contrechamps (Geneva).

Monica Bacelli

Monica Bacelli appears regularly in many of the world's leading opera and concert houses including La Scala Milan, the Vienna State Opera, the Royal Opera House Covent Garden, the Salzburg Festival, the Accademia Nazionale Santa Cecilia and the Berlin Philharmonie. Conductors with whom she has worked include Claudio Abbado, Semyon Bychkov, Sylvain Cambreling, Myung-Whung Chung, Valery Gergiev, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, Sir Neville Marriner, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Seiji Ozawa, Sir Antonio Pappano, Trevor Pinnock, Sir Simon Rattle and David Robertson.

Her vast repertoire ranges from baroque roles through the heroines of Mozart and Rossini to twentieth century and contemporary music. As a highly acclaimed interpreter of contemporary music she has



been invited to perform numerous world premieres including *Antigone* by Ivan Fedele, Marco Tutino's monologue *Le Bel Indifférent* and Marco Stroppa's *Re Orso*.

Of particular importance was her collaboration with Luciano Berio, who wrote for her the roles of Marina in *Outis* (La Scala, Milan), Orvid in *Cronaca del luogo* and the piece entitled *Altra Voce*, which was presented at the Salzburg Festival and subsequently repeated at La Scala, The Carnegie Hall in New York, Tokyo, Rome and the Salle Pleyel in Paris. She has also interpreted Berio's *Folksongs* with La Scala Filarmonica, the Ensemble intercontemporain, the Berliner Philharmoniker and with the London Sinfonietta in the London Promenade Concerts.

Her curiosity as interpreter, her interest in chamber music and her research into unusual vocal repertoire have meant in recent years combining an intense operatic activity with projects from early to contemporary music with a focus on Italian art song of the twentieth century.

Monica Bacelli won the Premio Abbiati, recognition of outstanding performance by the music critics of Italy.

She has recorded with Brilliant, Decca, Dynamic, Naïve, Opus Arte, Sony and Teldec.

Aldo Orvieto

Aldo Orvieto studied at the Venice Conservatory. He owes much of his musical development to Aldo Ciccolini. Lorenzo Arruga has written that he is a "rare case of a pianist who, as he plays, looks inside the music". Matthew Connolly wrote in *The Times*: "Orvieto's mastery of his instrument was awesome. I'll never forget the way he screwed up his eyes and peered into the thick black ink of the score."

He has recorded productions and concerts for the main European radio broadcasters, among them: BBC, RAI, Radio France, the main German Radio broadcasters (WDR, SDR, SR), Belgian Radio (RTBF), the Radio of Italian (RTSI) and German (DRS) Switzerland and Swedish Radio. He has recorded more than seventy CDs dedicated to composers of the classical era and the twentieth century for ASV, Black Box



© Gian Paolo Allegri

Music, Cpo, Mode Records, Winter & Winter, KAIROS, Hommage, Naxos, Brilliant, Dynamic, Stradivarius, Ricordi, Nuova Fonit Cetra, and always to the unanimous praise of the critics.

He has played as soloist with many orchestras, among which Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Teatro La Fenice di Venezia, Arena di Verona, Comunale di Bologna, ORT Florence and the Ensemble 2e2m of Paris. He has worked intensively in concerts and recording with the violinists Luigi Alberto Bianchi, Felix Ayo, Dora Bratchkova and Rodolfo Bonucci, with the cellists Arturo Bonucci and Luigi Piovano and with the singers Sara Mingardo, Monica Bacelli and Luisa Castellani. In 1979 he co-founded the Ex Novo Ensemble.

He has taken part in many world premieres (in particular of works by Maderna, Togni, Clementi, Sciarrino, Ambrosini, Gervasoni, Francesconi, Corghi, De Pablo and Nieder) and received flattering praise from some of the greatest composers of our time (Nono, Petrassi, Kagel and Bussotti).

He has been constantly present in the most important modern and contemporary Music Festivals, among which: Biennale Venezia, Milano Musica, Münchener Philharmoniker, Berliner Festspiele, Mozarteum Salzburg, Festival d'Avignon, Ars Musica Bruxelles, Festival de Strasbourg, Warsaw Autumn, Zagreb Biennale and Huddersfield Festival.

Alvise Vidolin

Alvise Vidolin is co-founder and staff member of Centro di Sonologia Computazionale (CSC – University of Padova) where he conducts research in the field of computer-assisted composition and performance. In addition, he is the head of the Music Production lab. Co-founder of the Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI), he was also its president between 1988 and 1990.

Since 1977, he has collaborated on various occasions with the La Biennale di Venezia with special responsibility for the Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale (LIMB). From 1992 to 1998 he collaborated with the Centro Tempo Reale of Firenze, with responsibility for

Alvise Vidolin, sound director, computer music researcher, and live electronics interpreter, has lent his services to several important Italian and foreign institutions and collaborated with composers including Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Adriano Guarnieri, Luigi Nono, and Salvatore Sciarrino, on the electronic realisation and performance of their works at international Festivals and theatres.



musical production. He held the Chair of Electronic Music at the B. Marcello Conservatory of Music in Venezia from 1975 to 2009. Since 2016, he has taught at Corsi di perfezionamento musicale dell'Accademia Musicale Chigiana in Siena concerning the Workshop di Musica elettronica e regia del suono. He is a member of the scientific committee of Fondazione Archivio Luigi Nono and a member of the Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti.

Alvise Vidolin has published various scientific articles on the CD and SACD formats, and held conferences in the field of sound and music computing. At present, he is working on scientific potential in the composition and execution of music offered by computers and multimodal systems.

Marco Liuni

Marco Liuni is a researcher and computer music designer based in Paris. His research activity focuses on audio signal processing and its applications in cognitive neurosciences, with particular reference to analysis-synthesis of sound and voice, automatic adaptive algorithms and real time transformation. As a computer music designer, he works on personal and collaborative projects of electronic, electroacoustic and mixed music (acoustic instruments and electronics), and develops real-time applications for live electronics and interactive multimedia installations. After obtaining his diploma in classical guitar

(Istituto P. Mascagni, Livorno), he completed his musical training in the class of Alvise Vidolin (Conservatory B. Marcello, Venice), moving towards interpretation and composition with electronic instruments. A graduate in Mathematics at the University of Pisa, in 2012 he defended a PhD in international codirection between the Mathematics department of the University of Florence and IRCAM (Paris). He regularly conducts research activity at IRCAM, and since 2016 to 2019 he has had a permanent position as a teacher in IRCAM's composition cursus. In 2019 he co-founded the start-ups Alta Voce (real-time voice transformation technologies for communications) and Mezzo Forte (web technologies and 3D sound for multimedia arts).



Muro di Canti

Das Programm dieser CD konzentriert sich auf die Präsenz der Stimme von Monica Bacelli, einer international renommierten italienischen Mezzosopranistin mit einer herausragenden musikalischen Präsenz und Bühnenpersönlichkeit, einer bekannten Interpretin sowohl des barocken als auch des zeitgenössischen Repertoires. Das zweite Leitmotiv ist der Einsatz von Elektronik, die mit unterschiedlichen Modalitäten und technologischen Lösungen in allen drei auf dieser CD präsentierten Werken genutzt wird, um einen intensiven Dialog zwischen akustischer und elektronischer Welt zu weben.

Wir finden die Stimme von Monica Bacelli im Zyklus für Klavier und unsichtbare Elektronik, *Altra voce*, eine Nachbildung einiger Klavier- oder Kammermusikwerke von Schumann, die eine Art nächtliche Reise nachzeichnen, wie eine „innere Stimme“, eine phantasmagorische Erscheinung und Materialisierung einer der unsichtbaren Stimmen, die in Schumanns Kompositionen vorkommen. Eine „erweiterte“ Version der originalen Schumann-Partitur, die

der/die Pianist/in und die Elektronik in ihrer Gesamtheit gegeben haben und von letzterem durch ein System von Transducern widergespiegelt werden, die natürliche und synthetische Klänge direkt auf dem Piano-Soundboard diffundieren, als ob sie vom/von der Pianisten/in selbst auf magische Weise produziert würden.

All dies, um die Geisterklänge und Schumannschen Obsessionen, die die Stücke enthalten, greifbar zu machen, seien es Bilder, die durch die Titel hervorgerufen werden, implizite Linien im Klavierkontrapunkt, Resonanzen, Echos, Verweise auf andere musikalische Fragmente, die ad hoc geschaffen wurden, um die Interpretation des/der Pianisten/in in einem surrealen Raum auszusetzen. Eine dieser Visionen ist eine apokryphe Melodie im Schumannschen Stil nach einem Gedicht von Friedrich Hebbel, das Schumann als Epigraph für ein Stück aus *Waldszenen* zitierte. Diese Melodie entsteht aus dem Klavierschreiben und übernimmt die Rolle der Begleitung in *Lied ohne Sänger*.

Monica Bacellis Stimme übernimmt dann die Rolle der Solistin – in anderen Worten der Person, die die Stimme des Dichters verkörpert – in dem von Schumanns Liedelementen inspirierten Gesangszyklus *Fu verso o forse fu inverno* für Stimme, Klavier und Elektronik nach Texten des italienischen Dichters Lorenzo Calogero (1910–1961). Die überwiegend melodisch behandelte Stimme verwebt einen subtilen Dialog mit den Stimmen der Klavierbegleitung, die von der Elektronik sowohl durch das oben beschriebene Transducer-System als auch durch ein sechskanaliges Diffusionsgerät hervorgehoben wird.

Schließlich wird Monica Bacellis Stimme in der sechskanaligen akusmatischen Komposition *Muro di canti*, basierend auf der elektronischen Behandlung einer Lesung eines Gedichts von Giacomo Leopardi (1798–1837) ein Beinahe-Zeitgenosse Schumanns polyphon und unwesentlich: der berühmte *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (Nachtlied eines wandernden Hirten in Asien), verglichen mit Aphorismen von vier italienischen zeitgenössischen Dichtern (Lorenzo Calogero, Leonardo Sinisgalli, Alfonso Gatto und Bartolo Cattafi). Die Schumannsche Idee einer wandernden Stimme, die sich in der Klavierschrift verbirgt, wird in diesem Stück mit

der des Dichters kombiniert, die hier zu einer Vielzahl von Stimmen mit verschiedenen verwobenen Klängen und Farben führt, die im Raum herumwandeln.

Dieses Stück, in seiner „zeitentwickelnden“ Version, verkörperte die Installation des bildenden Künstlers Giuseppe Caccavale *Viale dei canti*, die 2016 für das Italienische Kulturinstitut von Paris geschaffen wurde: eine 50 Meter lange Klangwand, die ein System unsichtbarer Lautsprecher integriert, in dem die Stimmen der darauf geschnitzten Dichter Gestalt annahmen und polyphon in der Luft klangen. Der letzte Track von *Fu verso o forse fu inverno* greift die Klänge des Viale im elektronischen Teil auf und verlängert sie, indem er wie im Spiegel die gesprochenen und dematerialisierten Stimmen von Monica Bacelli mit ihrer eigenen Stimme zusammenbringt, die die letzten Worte des Gedichts singt. Die Stimme schwebt, erfüllt durch ihre Visionen und schließlich befreit von ihren Obsessionen, im Meer der Stimmen, diese vielfältigen Alter Egos der gleichen Stimme.

Stefano Gervasoni, April 2020

Übersetzt aus dem Englischen
von Susanne Grainer

Die in der Höhle des Zeichens verlorene Spur

Seit der Kindheit verfolgt Stefano Gervasoni, wie sein Lehrer Niccolò Castiglioni, ein paradiesisches Ziel: die Öffnung sich selbst, dem anderen und der Welt gegenüber, deren Reiz im Beginn liegt, die aber auch einen durch die Musik erreichbaren Horizont aufweist. Außerdem ist Kindheit nicht in erster Linie chronologisch bestimmt, durch das Alter, und noch weniger durch die sprachliche Erfahrung, das *experimentum linguae*, sondern zuallererst und wesentlich durch das Erstaunen. Diese Kindheit ist von einer Schönheit ergriffen, die überall wohnt, weil eben möglicherweise alles neu ist, wie das Achten auf Linien, auf Farben, Rhythmen und Harmonien der Welt, auf die Art und Weise sie zu fühlen, sie wahrzunehmen und zu leben, sie zu übersetzen durch das Wort oder den Klang. Wie für die Unendlichkeit. Ebenso entsteht Gervasonis Kunst aus der Beobachtung und dem Beharren einer Betrachtung, welche von den Dingen gefangen genommen werden. Der Blick richtet sich auf das, was uns entwischt, auf das, dem wir keine Bedeutung beimessen

und auf viele solcher Einzelheiten und Ereignisse, die unbemerkt bleiben wegen ihrer extremen Entfernung oder ihrer allzu vertrauten Nähe.

Man trifft auf Spiele, solche des spontanen Vergnügens ebenso wie solche der zunächst ungenauen Klänge und Worte. Das Kind verhält sich hier wie ein Dichter, es erschafft sich eine Fantasiewelt und bevölkert sie mit Schätzen, die sie nach seinem Belieben anordnet. Die Kindheit kennt sowohl Freudenausbrüche und Entzücken als auch, im Maßstab solcher Freude, den Kummer, den Schmerz und die Angst. Wie Robert Schumann in seinen *Kinderszenen* verschönert auch Gervasoni die Träumerei durch „ein wenig nächtliche Materie, die in der Klarheit des Tages vergessen wurde“, gemäß den Worten von Gaston Bachelard. Die kindliche ebenso wie die erwachsene Träumerei ist eine Verlängerung des Spiels, indem sie, parallel zum Zustand des Wachseins, imaginäre Situationen erschafft, ihnen Struktur und Zusammenhang verleiht,

sie sichtbar macht der Realität zum Trotz und auf diese Weise mit Erfahrung und mit Gefühl, mit einem Eindruck aus der Natur oder aus der Fabelwelt einer Lektüre frei belebt. Und sie nimmt die Poesie vorweg, mit der sie das Hören einer Stimme teilt, die aus dem Inneren kommt und zugleich fremd ist. Das unterstreicht auch das Verschwinden des klaren, wachen Bewusstseins oder das Schweigen des Willens, die Unentschiedenheit oder Untätigkeit, die Hirngespinnste, die Merkwürdigkeiten oder die Extravaganzen, nicht weit entfernt von Märchen und Fabeln, fast wie im Delirium. Die träumerische Hingabe, dieser instabile Rückzug von der Welt verfälscht den Lauf der Zeit. So erscheint im Innersten der Träumerei der Gesang, durch den die Idee atmet und pulsiert. Die Stimme ist überall, entsprechend dem Prinzip der Lyrik. Hier haftet das Wort an der Musik, die dessen letztgültige Erscheinungsform darstellt. Hier hat die Stimme Anteil am Instrumental- und das Instrument am Vokal-Klang. Hier ist alles still, weil alles singt.

*

Es war ein Vers oder vielleicht war es Winter (2016) beruht auf Gedichten von Lorenzo Calogero (1910–1961), einem Schriftsteller,

bei dem Leben und Werk auf tragische Weise miteinander verbunden sind, der nicht wirklich Eingang gefunden hat in die Poesie, der nicht wie gewisse Reimmaschinen zu schreiben beginnt, sondern der darin, wie Joseph Guglielmi schreibt, ein sicheres Refugium, eine authentische Ausdrucksform und die einzige Überlebensebene findet.

Geboren in Melicuccà in Kalabrien studierte Calogero Medizin in Neapel. Seine Mutter ist die einzige Zeugin seiner ersten Gedichte. Bald kommt Carlo Betocchi dazu, kurz bevor ein erstes Buch erscheint: *Poco suono [Wenig Klang]* (1936).

Calogero praktiziert als katholischer Landarzt in Kalabrien, aber er ist psychisch zunehmend instabiler und unternimmt 1941, als Italien sich im Krieg befindet und seine Brüder schon Soldaten sind, einen ersten Suizidversuch. Danach nimmt er zwar seine ärztliche Tätigkeit wieder auf, führt aber mit Mühe und Not ein chaotisches und angsterfülltes Leben, flüchtet sich immer häufiger zu seiner Mutter in das Haus in Melicuccà, wo er sich wie besessen in die Lektüre verschiedener Wissensgebiete stürzt: Philosophie, Biologie, Mathematik, Theologie und natürlich Poesie.

Mit der Sammlung *Ma questo ...* (1955), die er auf eigene Faust veröffentlicht und aus der Gervasoni hier die Gedichte ausgewählt hat, versuchte Calogero, allerdings vergeblich, das Interesse von Schriftstellern und Poeten zu wecken. 1954 hatte der Verleger Giulio Einaudi übrigens keinen seiner Briefe beantwortet – einen anderen, in welchem ihm Calogero das Projekt einer Veröffentlichung vorschlägt, wird er hingegen negativ beantwortet. Calogero fährt nach Turin, um Einaudi zu treffen – ohne Erfolg: er trifft ihn dort nicht an.

Nachdem er 1955 seinen Arztberuf aufgegeben hat, kehrt er in sein Dorf zurück und wird schließlich nach mehreren Anläufen in die Nervenklinik Villa Nuccia in Gagliano bei Catanzaro eingewiesen, wo er die starken *Cahiers de Villa Nuccia* verfasst, denen Gervasoni zwei weitere Gedichte entnimmt. Calogero schreibt an Leonardo Sinisgalli, der seine poetischen Qualitäten erkennt und das Vorwort zu *Come in dittici* (1956) liefert. Aber aufgrund des Todes seiner Mutter im gleichen Jahr 1956 kommt es zu einer erneuten Einweisung und zu einem weiteren Suizidversuch. Calogero isst wenig und begnügt sich fast vollständig mit Schlafmitteln, Zigaretten und Kaffee.

Am 25. März 1961 findet man den leblosen Körper dieses Schriftstellers der absoluten Einsamkeit, der gelegentlichen Sentimentalität, den einige posthum als „italienischen Rimbaud“ bezeichnen werden – und neben seinem Leichnam einen Zettel: „Bitte beerdigen Sie mich nicht lebend“.

Enorme, schattige Seelenlandschaften, dichtes und undurchsichtiges Schweigen, unnütze Stimme, Gottesweisheit, unruhige, fiebrige Geisteswanderung eines Mannes, der mit müder Seele, bereit Schiffbruch zu erleiden, „ein schwaches, schräges Licht/das schwache Abklingen der Stille, des Lebens“ erfahrend, sich ohne Unterlass „am Gedanken des Todes“ stößt. Dieser Tod, „siehst du, er steht rechts von mir“, dort, ganz nah, auf dem Pfeil der Zeit. Gervasoni erkennt die umwerfende Schönheit und Musikalität, die Angemessenheit der Intimität einer solchen Poesie, in welcher das Gefühl, ebenso wie die klangliche und rhythmische Erfindung sozusagen blindlings abgetastet, die allgemeine Wortbedeutung verdrängt und die Rohheit der Existenz betäubt wird: „In seinen klanglichen Konstruktionen schafft Lorenzo Calogero Labyrinth, die ihn aber nicht dazu bringen, den bedingten Schmerz, durch welchen er seine lebhafteste Kenntnis der Dinge ausdrückt,

in ein autistisches und egozentrisches Universum einzusperrern, sondern ihn zu befreien und zu transzendieren.“

Prima la poesia, poi la musica. Ein weiteres Mal nimmt sich Gervasoni des Gedichtes an, seiner inneren Stimme. Er lässt sie „in petto“ flüstern, „bewohnt“ sie, um sie schließlich in Klänge zu fassen und ihre Stilen zu umhüllen. „Die Poesie lebt tatsächlich in der Negation ihres hörbaren Vortrags: sie besitzt eine eigene Zeitlichkeit und sie lädt uns dorthin ein, indem sie ihre eigene Klanglichkeit offenbart, dank der Stille, die sie um uns herum schafft; sie ist stille Lektüre, sie kommt und geht mehrfach zwischen den Worten, gemäß einer Ordnung, die über die graphische Abbildung auf der Seite hinausgeht; sie ist Suche nach Sinn, der hervorbricht und kontinuierlich aus den klanglichen Bindungen springt, die der poetische Organismus zwischen den Wörtern schaffen konnte.“

Die Leere schaffen, einen Raum zwischen diesen Wörtern, das ist die Herausforderung an den/die Musiker/in. Durch die Elektronik, die sich über den Resonanzboden des Instruments verbreitet, aber auch im Saal, entspringt die Stimme dem Kla-

vier und verdoppelt sich im Dialog mit sich selbst, als Spur einer Wendung, in welcher sich der Sinn einschleicht. Zwischen dem Gedicht und der Musik entsteht so eine Beziehung, eine Spannung, ein geheimer Wechsel, was bewirkt, dass die Stimme niemals nur eine ist, sondern aufbricht, sich spaltet – und ebenso geschieht es mit dem Klang oder der musikalischen Idee. Es folgt ein Liederzyklus in der Art Schumanns. *Fu verso o forse fu inverno* beschreibt eine Flugbahn, einen Werdegang. Jenseits vom Klang des Regens entfaltet sich nach und nach der Ausdruck, zwischen Sprechen und Singen, von der Atemlosigkeit des zweiten Liedes bis zu den virtuosen Vokalisieren des dritten, bevor er sich, nicht ohne Melancholie, auf ein letztes Epigramm zurückzieht – das gleiche wie in *Muro di canti* –, wo das Innere und das Äußere ineinanderfließen.

*

Der Mehrteiler *Altra voce* (2015–2017) ist eine erneute Lektüre, wenn nicht eine Anamorphose einiger Stücke von Robert Schumann, eine nächtliche Reise durch sie hindurch, von der Dämmerung bis zum Morgengrauen.

Luce ignota della sera
(Zwölf Vierhändige Clavierstücke für kleine und große Kinder op. 85 Nr. 12)
Sirenenstimme
(Fantasiestücke op. 88 Nr. 3)
Fiori soli rossi
(Waldszenen op. 82 Nr. 3 und Nr. 4)
Vogelgänger (Waldszenen op. 82 Nr. 7)
Alba mentore
(Gesänge der Frühe op. 133 Nr. 1)

Mit Schumann hatte Gervasoni schon den Geschmack an der Übertragung von Buchstaben in Noten geteilt, indem er den Sinn in der Art von Alban Berg noch anwachsen ließ, im Streichtrio *descdesesasf* (1995) und in *Atemseile* (1997) „Hommage à Schumann-Celan“, dessen Konstruktion auf dem dritten der Fantasiestücke op. 12 beruht; Fragmente tauchen darin auf wie Erinnerungen.

Was *Altra voce* offenbart, wird in seinem Titel deutlich: eine andere Stimme, eine umherirrende, verlorene, fast verrückte Stimme, eine Phantomstimme, hervorgegangen aus Kontrapunkten, eine in den Falten der Komposition eingeschlossene Stimme, die Gervasoni durch ihre elektronische Verdopplung sogar dem Herzen des Klaviers, dem Resonanzboden ausliefert.

Übrigens, wer begleitet hier wen, das Live-Klavier oder das elektronisch transformierte Klavier?

Erinnern wir uns in diesem Kontext daran, dass bei Schumann, abgesehen von dem quälenden Tinnitus, ab 1844 einzelne Hörscheinungen und verschiedene Juckreize auftauchen, die er im September 1946 Felix Mendelssohn offenbart: „Ich erlebe jeden Tag wahnsinnige Juckreize an hundert verschiedenen Stellen, ein merkwürdiges Leiden, das dem Arzt entwich, als er glaubte es fassen zu können. Seit einigen Tagen spielen in meinem Kopf wilde Trompeten (in C) und ich weiß nicht, was daraus wird.“ Diese Halluzinationen des Gehörs werden bleiben und im Laufe der Jahre noch schmerzhafter werden: ein bestimmter Ton, ein permanentes A, während der Nacht und dann den ganzen Tag, komplexe musikalische Phrasen, manchmal orchestriert, manchmal ein komplettes symphonisches Werk – „er hörte ein ganzes Stück, als wäre es von einem Orchester von Anfang bis Ende gespielt worden, und der letzte Akkord würde sich verlängern, bis Robert ein weiteres Stück zu träumen begann“ schrieb Clara Schumann am 10. Februar 1834 in ihr Journal – oder das Diktat einer wunderbaren Melodie. Durch diese

auditiven Halluzinationen versteht Schumann jedes Geräusch als Musik, wobei sich zusätzlich visuelle Halluzinationen mit schrecklichen Bildern einstellen.

Den Phantomstimmen, von denen die Rede war, verleiht Gervasoni Körper: In dem expressiven und getragenen „Abendlied“ verwandelt sich die rechte Hand des/r ersten Pianisten/in in Wind, Äolsharfe oder Glasharmonika, diese jenseitigen und fremden Klangfarben, und wird in Erinnerung an Luigi Nono angereichert durch eine Mikrintervall-Transposition, die sich mehr und mehr in feinen Schlägen darstellt; die Violine und das Violoncello des „Duo“ mit der Vortragsanweisung „Langsam mit Ausdruck“ werden zu Sirenen-Stimmen, die in der Art von Helmut Lachenmann, spitze, scharfe Anschläge auf dem präparierten Klavier skandieren, Bilder winterlicher Wassertropfen; die zunächst zarten Blumen werden „bleich wie der Tod“ oder rot ohne Sonne, aber von Menschenblut genährt, am „Verfluchten Ort“ nach dem Gedicht von Friedrich Hebbel, das von Schumann hervorgehoben wurde und dem Gervasoni wörtlich Stimme gibt, indem er aus den Klavierharmonien eine melodische Linie komponiert, bis – in der Nachfolge Gérard Griseys – ein Spektralglissando erscheint und

klingselt; in „Der Vogel als Prophet“, dieser Volière, von der Niccolò Castiglioni alle Geheimnisse kannte. Das Klavier wird verdoppelt, wie die Stimme in *Fu verso o forse fu inverno*, mal ist das eine nah und das andere fern, ein Schatten des ersten, es durchdringend, es gewinnend und die schon im Original kurzen Figuren und Blöcke zerlegend; der erste der *Gesänge der Frühe* wird schließlich eingefroren durch die Elektronik, die einige Klänge verlängert, aufstaut, und dehnt, um so eine unwirkliche, virtuell unendliche Landschaft hervorzurufen, die den Pausen in Heinz Holligers Kanons nicht unähnlich ist. Das erste Licht des Tages bewahrt also die Erinnerung an die nächtliche Überfahrt: eine elektronische Coda akkumuliert im negativen Sinne verschiedene ausgedehnte, geschichtete, interpolierte Motive – wie ein Echo.

Hier, wie in Gervasonis gesamtem Schaffen, bildet der Klang als ein vibrierender Körper seine eigene Form, die sich dem Unbekannten öffnet, zu zögern scheint und sich erst am Ende zu erkennen gibt. Die Klänge entstehen in einem langsamen, mikroskopischen Prozess, wobei der Ausdruck und die Entwicklungen kaum homogen sind. Aber plötzlich führen diese neuen spirituellen Stimmen zu einer Distanz, einem Raum,

wo das Nahe und das Ferne keine geometrischen Kategorien sind, sondern ein Maß der Existenz, vom Kontrapunkt bis zu einer Philosophie der Musikgeschichte, wo es nicht darum geht, die Vergangenheit wiederherzustellen, sondern darum, das Intervall zu komponieren, das uns von ihr trennt. Oder, wie Heidegger schrieb, der Raum ist Raum „insofern er räumt, befreit, was Gebiete, Orte und Wege liefert“. Und so kreuzt Gervasoni die Distanzen, so dass der Horizont vorne ist, bevor unsere westlichen Gesellschaften ausarten, indem sie uns alles an die Hand geben.

*

Muro di canto (2016) steigert die Einsamkeit, die Melancholie, die Unruhe aus *Nächtlicher Gesang eines in Asien umherirrenden Hirten* von Giacomo Leopardi, ein Gedicht, das Gervasoni zu seinem poetischen „Cantus firmus“ macht.

Dieses Asien, das auf das Elend und die Entfernung von der Zivilisation verweist, ist vielleicht jenes der „Kirkis“, die der Baron von Meyendorff beschrieb und die Leopardi in seinem *Zibaldone* (vom 3. Oktober 1828) aufgegriffen hat: Männer, die nachts auf einem Stein sitzen, „um den Mond zu

betrachten und dabei ziemlich traurige Verse improvisieren, mit Melodien, die es nicht weniger sind.“

Der Gesang ist nächtlich, noch einmal, weil er die Dunkelheit braucht, nicht wie das Geheimnis oder wie das Unnahbare, sondern wie der Rückzug der Sonne, wo die Sterne glänzen und die Himmelslichter funkeln, wo die tiefe Stille des Himmels erzittert, und die gewaltige Einsamkeit spürbar wird. So also kommt es, dass die Finsternis den Gedanken vernichtet, ihn befreit, ihm das Unendliche vorzeichnet, von dem sich kein Intellekt, keine „ratio“ eine Vorstellung machen kann, sie jedoch befähigt, das Geheimnis der Existenz aus der Nacht zu ergründen.

Ein bescheidener, unglücklicher Hirte also läuft durch verlassene Natur, auf endlosen Wegen und wendet sich an den Mond, den Spiegel seiner Einsamkeit, den Freund der Stille, wie ihn schon Vergil in der *Aeneis* beschrieb (II, 255), Leopardis Quelle: *tacitae per amica silentia lunae* (in der Stille, der Komplizin des stummen Mondes). Seine Stille ist eine eröffnende. Dann spricht der Hirte, stellt Fragen; und der Mond schweigt. Er spricht von seinem Herumwandern, seinem Umherirren; er hebt seinen „corso“,

seinen unabänderlichen und unsterblichen Lauf hervor, den der Natur. Der Mond, dieses andere, von dem man nicht weiß, ob es wirklich ist und zu dessen Klarheit man niemals Zugang hat, ein perlmuttfarbener Raum, der eine Atmosphäre schafft, in welcher die zunächst im sanften Tonfall gestellten Fragen, auf die keine Antwort folgt, nach und nach zum Schrei tendieren. „Bei Leopardi zeichnen sich die Klänge meistens durch eine Zartheit aus, die sie zur Ergänzung der Stille prädestiniert. So können sie eine Rolle übernehmen, welche die Ruhe zur Geltung bringt. Es sind also nicht die Klänge, welche die Stille brechen; es ist die innere Stimme. Aus dem Innern kommt die Befragung, die nicht erfolgte Antwort wird zur ohrenbetäubenden Stille der Götter, der Natur, des Gewissens und verwandelt die sanfte und kostbare Stille in Leere und Angst“, wie es bei Perle Abbrugiati heißt. In der letzten Strophe kehrt der Hirte zum Tier zurück, dem Beispiel der Hunde folgend, die mit ruhigem Blick und ohne Verlangen daliegen.

Der wahnwitzige und schmerzhaft Marsch des Hirten ist eine Allegorie auf das menschliche Dasein. Dazu noch einmal der *Zibaldone*: „Was ist das Leben? Die Wanderung eines unsicheren Lahmen, der ge-

beugt unter dem Gewicht einer schweren Last endlos, Tag und Nacht, ohne Ruhepause durch sehr raue Berge mit äußerst herben, steilen und schwierigen Passagen geht, in Schnee und Eis, unter Regen, Wind und Sonnenhitze, um am Rand eines Abgrundes oder einer Schlucht anzukommen, in die er unausweichlich hineinfallen wird“ (17. Januar 1826). Dann hallt es zurück: „Und ich, was bin ich?“ („ed io che sono?“). Nicht: „Wer bin ich?“, sondern sehr wohl: „Was bin ich?“ Was ist der Grundzug meiner Existenz?, womit stimmt mein Sein überein?, was ist diese Natur, kraft derer ich, Sterblicher, bin?, die der Mensch betrachten soll, um sich an ihr zu orientieren und menschlich die Welt zu bewohnen? Durch die gleiche Natur fühlt sich der Hirte nicht getrennt, isoliert, aber bewusst alleingelassen oder eng verbunden mit der Einsamkeit der Mondnacht und der Tiefe der heiteren Unendlichkeit, in der Vertrautheit des großen Ganzen.

Unter den von Virgil übernommenen Latinitäten, unter den Erinnerungen an Dante und Petrarca findet sich auch der im *Canzoniere* (XVI, 1) eingeschmuggelte Begriff „vecchierel“ (der Alte), den Gervasoni so gut zu Gehör bringt. Der Hirte hingegen macht in jedem Augenblick die Erfahrung des

Überdrusses, der Langeweile. Was heißt das? In den *pensieri* (Gedanken) (LXVIII) schreibt Leopardi von diesem Überdruß, dass er „das feinste aller menschlicher Gefühle“ sei und fügt im *Zibaldone* hinzu, dass dies „das einfache, voll empfundene, erlebte, bekannte, für das Individuum stets präsente und ihn völlig beschäftigende Leben ist“. In diesem Leben heißt geboren werden, auf Anhub die Gefahr, die Schmerzen und die Qualen zu erkennen, ja auch das Risiko zu sterben: „Der Tag der Geburt ist für den, der zur Welt kommt, ein verhängnisvoller Tag.“ Oder wieder im *Zibaldone*: „Mein Gott! Warum wird der Mensch geboren und warum pflanzt er sich fort? Um diejenigen, die er gezeugt hat, über die Tatsache, dass sie gezeugt wurden, hinwegzutreten?“ Seine angeborene Kleinheit im Hinblick auf das Unermessliche zu verstehen und zu empfinden, das bedeutet folglich sozusagen zu verschwinden mit dem Durchbruch des Nichts.

Gervasoni führt im Übrigen auf dem Höhepunkt einer Polyphonie der Wörter vier kurze Gedichte ein, die – wie bei Bartolo Cattafi – die Dunkelheit, das Leere und die Einsamkeit thematisieren, dann – bei Alfonso Gatto – der Terror, das Erzittern und der Abgrund, sowie die von Sinisgalli übernommenen

„tristen Straßen, die einem Gang zum Leichenschauhaus gleichen“ – und wo man schließlich Calogero wiederfindet: das letzte Gedicht aus *Fu verso o forse fu inverno*.

Muro di canti war ursprünglich eine „Tonspur“ für die Installation *Viale dei canti* (2006) des bildenden Künstlers Giuseppe Caccavale, im italienischen Kulturinstitut von Paris. Mit Respekt hören wir hier, in ihren bescheidensten und elementarsten Aspekten, bis hin zum Staub, als Kontrapunkt zur prägnanten verbalen Welt: Geräusche von der Baustelle, Schläge und Quietschen, das Gemurmel des Künstlers und seiner Assistenten, also den Weg des Gedankens und der Poesie von der Hand zum Werk.

Nach einem Prolog, der zweifach – vor und nach einem geräuschhaften Zwischenspiel – und zweistimmig – aber mit der gleichen Sprecherin – auftritt, wird das Gedicht von Giacomo Leopardi rezitiert, in verschiedenen Tonfällen und in einem unterbrochenen Verlauf, wobei die Schnitte, wie bei Lachenmann, nicht mehr auf der Ebene der Silben oder der Buchstaben erfolgen, sondern auf derjenigen des Wortes, sodass dessen Einheit gewahrt bleibt.

Ein Gedicht, eine musikalische Figur oder ein Werk erneut sprechen, wiederholen, erneut schreiben, wenngleich anders, ob es sich nun um etwas Eigenes oder Fremdes handelt, bedeutet: die Form ergründen, ihren Ursprung lallen, stammeln. Diese Wiederholungen verraten die eigentliche Unabgeschlossenheit von Muro di canti. Maurice Blanchot hätte geschrieben: „Am Anfang war der Wiederbeginn“.

Laurent Feneyrou

Übersetzt von
Wolfgang Korb

Stefano Gervasoni

Das Schaffen von Stefano Gervasoni (*1962 in Bergamo, Italien) ist geprägt von einem zarten Ausdruck fragiler Lyrik, die sich in einer reichen und raffinierten Klangwelt entwickelt. Die Transparenz seines Schreibens wird ständig durch kaum wahrnehmbare Prozesse verschleiert, die das ursprüngliche Klangbild allmählich von innen verändern. Seine musikalische Sprache zeichnet sich durch eine breite Palette von Elementen aus: Modalstrukturen, perfekte Akkorde, Lärm und eine Vielzahl von Spieltechniken. Darüber hinaus schafft er Momente, die Assoziationen und Reminiszenzen auslösen, die der Logik der Komposition entgegenwirken und einen Verfremdungseffekt erzeugen: Anspielungen auf den Jazz in *Godspell* (2002), auf Girolamo Frescobaldi

in *Six lettres à l'obscurité* (2005–06), auf Lissabon fado in *Com que voz* (2008); mehrere Verweise auf Kunst- und populäre Musik in seiner Oper *Limbus-Limbo* (2012), auf die Schaffung einer Sprache, die alle Inspirationsquellen verklärt und auf den reinen Ausdruck hochemotionaler Zustände abzielt (sein Zyklus für Vokal- und Instrumentalensemble *Dir - in dir* (2004–11); das Konzert für Cello und Orchester *Heur, Leurre, Lueur* (2013); der Liederzyklus für Stimme und Orchester *In die Luft geschrieben* (2017–18).

Stefano Gervasoni, 1962 in Bergamo geboren, begann 1980 auf Anraten von Luigi Nono Komposition zu studieren: Diese Begegnung, wie auch andere mit Brian Ferneyhough, Peter Eötvös und Helmut Lachenmann, erwies sich als entscheidend für seine Karriere. Nach seinem Studium bei Luca Lombardi, Niccolò Castiglioni und Azio Corghi am Giuseppe Verdi Konservatorium in Mailand, lernte Stefano Gervasoni 1990 in Ungarn György Ligeti kennen, 1992 besuchte er den IRCAM-Kurs in Komposition und Computermusik in Paris. Seine ersten drei Jahre in Frankreich schrieben den Beginn von Gervasonis internationaler Karriere, die schließlich zu seiner Ernennung zum Artist-in-Residence in der Villa Medici in Rom in den Jahren 1995–1996 führte.

Mit Aufträgen namhafter Institutionen hat sich Stefano Gervasoni als einer der bedeutendsten italienischen Komponisten seiner Generation etabliert. Sein Werkekatalog – der Kammer- und Vokalmusik, Konzerte, Werke für Orchester und Ensembles mit oder ohne Elektronik und eine Oper umfasst – erscheint bei Ricordi und Suvini Zerboni.

Mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter der Serge Koussevitzky Music Foundation Award (2018) und der Premio della Critica Musicale Franco Abbiati (2010), ist er Stipendiat an der Fondation des Treilles in Paris (1994) und beim DAAD in Berlin (2006). Er wurde als Lehrender zu den Darmstädter Ferienkursen, an die Fondation Royaumont Summer Academy, an die Toho University in Tokio, zum Festival International de Campos do Jordó in Brasilien, ans Konservatorium in Shanghai, an die Columbia University (New York), an die Harvard University (Boston) und zum Takefu International Music Festival eingeladen. Er war Composer-in-Residence am Lausanne Conservatoire (2005) und an der Yellow Barn Summer Academy (Vermont, 2016). Darüber hinaus war er Gastprofessor am ESMUC in Barcelona für das akademische Jahr 2012–13.

Seit 2006 lehrt Stefano Gervasoni regelmäßig Komposition am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris.

Der Musikwissenschaftler Philippe Albéra hat ein umfangreiches Buch über Stefano Gervasonis Schaffen mit dem Titel *Stefano Gervasoni: Le parti pris des sons* geschrieben, das 2015 bei Editions Contrechamps (Genf) veröffentlicht wurde.

Monica Bacelli

Monica Bacelli tritt regelmäßig an vielen der weltweit führenden Opern- und Konzerthäuser auf, darunter die Mailänder Scala, die Wiener Staatsoper, das Royal Opera House Covent Garden, die Salzburger Festspiele, die Accademia Nazionale Santa Cecilia und die Berliner Philharmonie. Zu den Dirigenten, mit denen sie zusammenarbeitete, gehören Claudio Abbado, Semyon Bychkov, Sylvain Cambreling, Myung-Whung Chung, Valery Gergiev, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, Sir Neville Marriner, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Seiji Ozawa, Sir Antonio Pappano, Trevor Pinnock, Sir Simon Rattle und David Robertson.

Ihr breites Repertoire reicht von barocken Rollen über die Heldinnen von Mozart und Rossini bis hin zur Zeitgenössischen Musik des 20. Jahrhunderts. Als hochgelobte Interpretin zeitgenössischer Musik sang sie zahlreiche Uraufführungen, darunter Antigone von Ivan Fedele, Marco Tutinos Monolog *Le Bel Indifférent* und Marco Stroppas *Re Orso*.

Von besonderer Bedeutung war ihre Zusammenarbeit mit Luciano Berio, der für sie die Rollen der Marina in *Outis* (Mailänder Scala), *Orvid* in *Cronaca del luogo* und das Stück *Altra Voce* schrieb, das bei den Salzburger Festspielen präsentiert und anschließend an der Scala, der Carnegie Hall in New York, in Tokio, Rom und der Salle Pleyel in Paris wiederholt wurde. Sie interpretierte auch Berios *Folksongs* mit der La Scala Filarmonica, dem Ensemble intertemporain, den Berliner Philharmonikern und der London Sinfonietta in den London Promenade Concerts.

Ihre Neugier als Interpretin, ihr Interesse an Kammermusik und ihre Forschung ungewöhnlichen Vokalrepertoires führten in den letzten Jahren zu einer intensiven Operntätigkeit mit Projekten von der frühen bis zur zeitgenössischen Musik mit einem Fokus auf italienische Kunstlieder des 20. Jahrhunderts.

Monica Bacelli gewann den Premio Abbiati, Anerkennung für herausragende Leistungen der Musikkritiker Italiens.

Sie hat für Brilliant, Decca, Dynamic, Naéve, Opus Arte, Sony und Teldec aufgenommen.

Aldo Orvieto

Aldo Orvieto studierte am Konservatorium von Venedig. Er verdankt einen Großteil seiner musikalischen Entwicklung Aldo Ciccolini. Lorenzo Arruga schrieb über ihn, er sei ein „seltener Fall eines Pianisten, der, während er spielt, in die Musik hineinschaut“. Matthew Connolly schrieb in *The Times*: „Orvietos Beherrschung seines Instruments war großartig. Ich werde nie vergessen, wie er seine Augen zusammengekniffen und in die dicke schwarze Tinte der Partitur geblickt hat.“ Er hat Produktionen und Konzerte für die wichtigsten europäischen Radiosender aufgenommen, darunter: BBC, RAI, Radio France, die wichtigsten deutschen Rundfunkanstalten (WDR, SDR, SR), Belgischer Rundfunk (RTBF), das Radio of Italian (RTSI) und Deutsch (DRS) Schweiz und Schwedisches Radio. Er hat mehr als siebenzig CDs aufgenommen, die KomponistInnen der klassischen Ära und des 20. Jahrhunderts gewidmet sind, darunter für ASV, Black Box Music, Cpo, Mode Records, Winter & Winter, KAIROS, Hommage, Naxos, Brilliant, Dynamic, Stradivarius, Ricordi und Nuova Fonit Cetra; immer zum einhelligen Lob der Kritiker.

Er spielte als Solist mit vielen Orchestern, darunter dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Teatro La Fenice di Venedig, Arena di Verona, Comunale di Bologna, ORT Florence und dem Ensemble 2e2m von Paris. Bei Konzerten und Aufnahmen arbeitete er intensiv mit den Violinisten Luigi Alberto Bianchi, Felix Ayo, Dora Bratchkova und Rodolfo Bonucci, mit den Cellisten Arturo Bonucci und Luigi Piovano und mit den Sängerinnen Sara Mingardo, Monica Bacelli und Luisa Castellani zusammen. 1979 war er Mitbegründer des Ex Novo Ensembles.

Er hat an vielen Uraufführungen mitgewirkt (insbesondere von Werken von Maderna, Togni, Clementi, Sciarrino, Ambrosini, Gervasoni, Francesconi, Corghi, De Pablo und Nieder) und wurde von einigen der größten Komponisten unserer Zeit (Nono, Pettrassi, Kagel, Bussotti) hoch gelobt. Er war ständiger Gast bei den wichtigsten Festivals für moderne und zeitgenössische Musik, darunter: Biennale Venezia, Milano Musica, Münchener Philharmoniker, Berliner Festspiele, Mozarteum Salzburg, Festival d'Avignon, Ars Musica Bruxelles, Festival de Strasbourg, Warschauer Herbst, Zagreb Biennale und Huddersfield Festival.

Alvise Vidolin

Alvise Vidolin, Sound Director, Computermusikforscher und Live-Elektronik Interpret, hat seine Dienste an mehrere wichtige italienische und ausländische Institutionen verliehen und mit Komponisten wie Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Adriano Guarnieri, Luigi Nono und Salvatore Sciarrino zusammengearbeitet, um ihre Werke bei internationalen Festivals und Theatern elektronisch zu verwirklichen und aufzuführen. Alvise Vidolin ist Mitbegründer und Mitarbeiter des Centro di Sonologia Computazionale (CSC – Universität Padua), wo er auf dem Gebiet der computerunterstützten Komposition und Performance forscht. Darüber hinaus ist er Leiter des Music Production lab. Von 1988 bis 1990 war er Präsident der Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI), welche er auch mitbegründete.

Seit 1977 arbeitet er bei verschiedenen Anlässen mit der La Biennale di Venezia zusammen, unter besonderer Verantwortung für das Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale (LIMB). Von 1992 bis 1998 arbeitete er mit dem Centro Tempo Reale of Firenze zusammen, wo er für die Musikproduktion verantwortlich war. Von 1975 bis 2009 war er Vorsitzender des Lehrstuhls für Elektronische Musik am Konservatorium B. Marcello in Venedig. Seit 2016 unterrichtet er am Corsi di perfezionamento musicale dell'Accademia Musicale Chigiana in Siena den Workshop di Musica elettronica e regia del suono. Er ist Mitglied des wissenschaftlichen Komitees der Fondazione Archivio Luigi Nono und Mitglied des Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti.

Alvise Vidolin hat verschiedene wissenschaftliche Artikel über die CD- und SACD-Formate veröffentlicht und Konferenzen im Bereich Sound- und Musikcomputing abgehalten. Derzeit arbeitet er an wissenschaftlichen Möglichkeiten in der Komposition und Performance von Musik, die von Computern und multimodalen Systemen angeboten wird.

Marco Liuni

Marco Liuni ist Forscher und Computermusikdesigner mit Sitz in Paris. Seine Forschungstätigkeit konzentriert sich auf die Audiosignalverarbeitung und ihre Anwendungen in kognitiven Neurowissenschaften, insbesondere auf die Analyse-Synthese von Klang und Stimme, automatische adaptive Algorithmen und Echtzeittransformation. Als Computermusikdesigner arbeitet er an persönlichen und kollaborativen Projekten elektronischer, elektroakustischer und gemischter Musik (akustische Instrumente und Elektronik) und entwickelt Echtzeitanwendungen für Live-Elektronik und interaktive Multimedia-Installationen. Nach dem Diplom in klassischer Gitarre (Istituto P. Mascagni, Livorno) absolvierte er seine musikalische Ausbildung in der Klasse von Alvise Vidolin (Konservatorium B. Marcello, Venedig), spezialisiert auf In-

terpretation und Komposition mit elektronischen Instrumenten. Als ein Absolvent des Mathematikinstituts an der Universität Pisa, verteidigte er im Jahr 2012 einen PhD-Abschluss in internationaler Codirektion zwischen dem mathematischen Institut der Universität Florenz und IRCAM (Paris). Er führt regelmäßig Forschungsaktivitäten am IRCAM durch und hatte von 2016 bis 2019 eine Festanstellung als Lehrender im IRCAM-Kompositionscursus. 2019 war er Mitbegründer der Start-ups Alta Voce (Echtzeit-Sprachtransformationstechnologien für Kommunikation) und Mezzo Forte (Web-Technologien und 3D-Sound für Multimedia-Kunst).

Muro di Canti

Le programme de ce CD est axé sur la présence de la voix, celle de Monica Bacelli, mezzo-soprano italienne, dont la forte personnalité musicale et scénique en fait une interprète de renommée internationale des répertoires baroque et contemporain. Le second leitmotiv est l'utilisation de l'électronique qui, selon diverses modalités et solutions technologiques, est exploitée dans les trois pièces ici réunies pour tisser un dialogue serré avec le monde acoustique.

On retrouve la voix de Monica Bacelli dans le cycle pour piano et électronique invisible *Altra voce*, une recreation de certaines pages pour piano ou de chambre de Schumann, qui dessine une sorte de voyage nocturne – comme « innere Stimme », apparition fantasmagorique et matérialisation d'une des voix invisibles qui peuplent l'écriture de musicien rhénan. Une version « augmentée » de l'original, proposée dans son intégralité par le pianiste et l'électronique, et en même temps transformée grâce à un système de transducteurs qui diffusent des sons naturels et synthé-

tiques directement sur la table d'harmonie du piano, comme si, par un coup de magie, le pianiste lui-même les produisait. Le projet de l'œuvre est de rendre tangibles les sons fantômes et les obsessions schumanniennes que ses pièces contiennent, qu'il s'agisse d'images évoquées par les titres, de lignes implicites dans les contrepoints du piano, de résonances, d'échos ou de références à d'autres fragments musicaux créés ad hoc pour suspendre l'interprétation du pianiste dans un espace surréel. L'une de ces visions est une mélodie de style schumannien (apocryphe) sur un poème de Friedrich Hebbel cité en exergue de la quatrième pièce des *Waldszenen* : elle surgit de l'écriture du piano, lequel devient ainsi l'accompagnateur d'un *Lied ohne Sänger* (chant sans chanteur).

La voix de Monica Bacelli prend le rôle de soliste et incarne la voix du poète dans le cycle vocal *Fu verso o forse fu inverno*, pour voix, piano et double dispositif électronique, sur des textes du poète italien Lorenzo Calogero (1910–1961). Dans cette œuvre, qui

emprunte à Schumann le modèle du cycle de lieder, la voix est pour l'essentiel traitée mélodiquement et tisse un subtil dialogue avec l'accompagnement pianistique mis en valeur par l'électronique, à la fois par le système de transducteurs décrit ci-dessus et par un dispositif de diffusion à six canaux.

Enfin, la voix de Monica Bacelli se fait polyphonique et immatérielle dans la composition acousmatique à six canaux **Muro di canti**, basée sur le traitement électronique de la lecture d'un poème de Giacomo Leopardi (1798–1837), poète presque contemporain de Schumann, le fameux « Chant nocturne d'un berger errant de l'Asie », mis en relation avec les aphorismes de quatre poètes italiens du XX^e siècle : Lorenzo Calogero, Alfonso Gatto, Bartolo Cattafi et Leonardo Sinisgalli. L'idée schumannienne d'une voix errante, cachée dans les plis de l'écriture du piano, est ici combinée avec celle de la migration évoquée par

le poète, suscitant une pluralité de voix aux sons et aux couleurs distincts et entrelacés dans l'espace. Cette œuvre, dans sa version *time evolving* (évolutive dans le temps), sonorisait l'installation de l'artiste plasticien Giuseppe Caccavale *Viale dei canti*, créée en 2016 pour l'Institut culturel italien de Paris : un mur sonore de cinquante mètres intégrant un système de haut-parleurs invisibles, dans lequel les voix des poètes qui y étaient gravées prenaient une consistance sonore et vibraient polyphoniquement dans l'air. Le dernier lied de **Fu verso o forse fu inverno** reprend les sons du Viale dans sa partie électronique et les prolonge, réunissant comme dans un miroir les voix parlées et dématérialisées de Monica Bacelli avec sa propre voix chantant les derniers mots du poème : doubles, ces voix flottent, apaisées et enfin délivrées de leurs obsessions.

Stefano Gervasoni, avril 2020

La trace disparue au creux du signe

De l'enfance, Stefano Gervasoni, comme son maître Niccolò Castiglioni, exaspère l'un des traits édéniques : l'ouverture à soi, à l'autre et au monde, dont la candeur se situe au commencement, mais est aussi un horizon à atteindre, par la musique. Aussi l'enfance n'est-elle pas donnée chronologique, âge, et moins encore « *experimentum linguae* », mais d'abord, et essentiellement, émerveillement. Cette enfance est saisie par une beauté qui loge partout, dès lors que tout est possiblement nouveau, comme attention aux lignes, aux timbres, aux rythmes et aux harmonies du monde, à la manière de les sentir, de les percevoir et de les vivre, de les transmettre par le mot ou le son, et comme égard pour l'infime. Ainsi, l'art de Gervasoni naît de l'observation et de l'insistance d'un regard pris par les choses. L'œil se pose sur ce qui nous échappe, sur ce que nous ne jugeons pas digne d'importance et sur bien des détails et des événements inobservés du fait de leur extrême éloignement ou de leur voisinage trop familier.

On y croise des jeux, ceux, presque spontanés, du divertissement, ceux aussi des sons et des mots, rendus indistincts. L'enfant s'y comporte en poète, se crée un monde de fantaisie et le peuple de trésors, l'ordonnant à sa convenance. De l'enfance, il y a également l'exultation et le ravissement, mais aussi, à l'aune d'une telle joie, le chagrin, la douleur et l'angoisse. Comme Robert Schumann dans les *Kinderszenen*, Gervasoni magnifie encore la rêverie, « un peu de matière nocturne oubliée dans la clarté du jour », selon les termes de Gaston Bachelard. La rêverie, enfantine aussi bien que de l'âme adulte, est un prolongement du jeu, en tant qu'elle crée pareillement, à l'état de veille, des situations imaginaires, leur donne structure et cohérence, les rend envisageables à défaut de réels, et vibre ainsi, librement, d'une sensation, d'un sentiment, d'une impression de la nature ou du monde fabuleux d'une lecture. Et elle anticipe la poésie avec laquelle elle partage l'écoute d'une voix qui lui est intérieure et cependant étrangère. Que l'on en souligne

la dissipation de la conscience claire, vigile, ou le mutisme de la volonté, l'indécision ou l'inaction, les chimères, les étrangetés ou les extravagances, non loin des contes et des fables, voire du délire, l'abandon rêveur, cet instable retrait du monde, altère l'écoulement du temps. Alors apparaît, au plus intime de la rêverie, le chant par lequel l'idée respire et palpite. La voix est partout, répondant au principe du lyrisme. Là, le verbe adhère à la musique, qui en est la manifestation ultime. Là, la voix participe d'une instrumentalité, et l'instrument, d'une vocalité. Là, tout est silencieux, parce que tout chante.

*

Fu verso o forse fu inverno (2016) repose sur des poèmes de Lorenzo Calogero (1910–1961), cet écrivain qui unit tragiquement son œuvre et sa vie, qui n'entra pas en poésie, ne se mit pas à écrire comme ces margoulins de la rime, mais, ainsi que l'écrit Joseph Guglielmi, y trouva un secourable refuge, une manière authentique de s'exprimer et l'unique possibilité de vivre.

Né à Melicuccà, en Calabre, Calogero étudie la médecine à Naples. Sa mère seule est témoin de ses premiers poèmes, bien-

tôt rejointe par Carlo Betocchi, peu avant que paraisse un premier livre, *Poco suono* (1936). Médecin de campagne, catholique, Calogero exerce en Calabre, mais est psychologiquement instable, de plus en plus, et tente de se suicider une première fois en 1942, alors que l'Italie est en guerre et que ses frères y sont soldats. S'il reprend son activité de médecin, mais péniblement, il mène une existence chaotique et, phobique, se réfugie toujours davantage auprès de sa mère, dans la maison de Melicuccà, entreprenant de frénétiques lectures de philosophie, de sciences biologiques, de mathématiques, de théologie et, bien sûr, de poésie.

Le recueil *Ma questo...* (1955), publié à compte d'auteur, et auquel Gervasoni emprunte ici trois poèmes, regroupe les compositions de 1946 à 1952, alors que Calogero cherche, en vain, à s'attirer les faveurs d'écrivains et de poètes. En 1954, l'éditeur Giulio Einaudi n'avait d'ailleurs pas répondu à l'une de ses lettres – il répondra, par la négative, à une autre lui soumettant un projet de publication. Calogero se rend à Turin pour le rencontrer. Sans succès. Il ne l'y trouve pas. Démis de sa charge de médecin en 1955, il retourne dans son village et est interné à plusieurs reprises dans la maison de repos de Villa Nuccia à Gagliano di

Catanzaro, où il écrit les intenses *Cahiers de Villa Nuccia* – auxquels Gervasoni puise deux autres poèmes. Calogero écrit à Leonardo Sinisgalli, qui reconnaît ses qualités poétiques et préface *Come in dittici* (1956). Mais à la mort de sa mère, en cette même année 1956, nouvel internement et nouvelle tentative de suicide. Calogero mange peu et se contente presque de somnifères, de cigarettes et de cafés. De cet écrivain de la solitude absolue, à l'occasion sentimental, et que d'aucuns qualifieront, à titre posthume, de « Rimbaud italien », on retrouve le corps sans vie, le 25 mars 1961. Et près de sa dépouille, un billet : « Je vous prie de ne pas m'enterrer vivant. »

Territoires immenses et ombreux, denses et opaques mutismes, voix inutile, sagesse de Dieu, cheminement inquiet, fiévreux, d'un homme qui, l'âme lasse, prompte à faire naufrage, apprenant « face à une faible lumière penché / le faible déclin du silence / de la vie », se heurte sans cesse « à la pensée de la mort ». Cette mort, « vois-tu, est à ma droite », là, tout près, sur la flèche du temps. Gervasoni mesure la poignante beauté et la musicalité d'une telle poésie, l'adéquation de l'intimité, scrutant jusqu'à l'aveuglement le sentiment, et de l'invention sonore et rythmique, déplaçant le sens

commun du mot et anesthésiant la rudesse de l'existence : « Dans ses constructions sonores, Lorenzo Calogero crée des labyrinthes qui l'amènent non pas à emprisonner dans un univers autiste et égocentrique la douleur d'une condition à travers laquelle il exprime sa vive connaissance des choses, mais à la libérer et à la transcender. »

Prima la poesia, poi la musica. Une nouvelle fois, Gervasoni prend soin du poème, de sa voix intérieure, la laisse bruir *in petto*, l'habite, pour la sertir de sons et envelopper ses silences. « La poésie vit en effet dans la négation de sa performance audible : elle possède une temporalité propre et nous y convie en faisant surgir sa propre sonorité grâce au silence qu'elle impose autour de nous ; elle est lecture silencieuse et va-et-vient multiple entre les mots selon un ordre qui va au-delà de leur inscription graphique sur la page ; elle est quête de sens, celui qui jaillit et rebondit continuellement à partir des liens sonores que l'organisme poétique a été capable de créer entre les mots. » Créer le vide, un interstice entre ces mots, telle est l'exigence du musicien. Par l'électronique, qui se diffuse sur la table d'harmonie de l'instrument, mais aussi dans la salle, la voix naît dans le piano et se dédouble, dialogue de soi à soi, trace d'un écart dans

lequel s'imisce le sens. Comme entre le poème et la musique, une relation, une tension, une altérité secrète fait que la voix n'est jamais une, mais se déchire, schize – et il en est de même pour le son ou l'idée musicale. Ensuite, cycle de lieder à la manière de Schumann, *Fu verso o forse fu inverno* décrit une trajectoire. Outre le son concret de la pluie, l'expression se déploie peu à peu, entre parler et chanter, de l'esoufflement du deuxième lied jusqu'aux vocalises virtuoses du troisième, avant de se replier, non sans mélancolie, sur une dernière épigramme – la même que dans *Muro di canti* –, où le dedans et le dehors se confondent.

*

Le polyptyque *Altra voce* (2015–2017) est une relecture, sinon une anamorphose de quelques pièces de Robert Schumann, un voyage nocturne à travers elles, du crépuscule à l'aube.

Luce ignota della sera
(*Zwölf Vierhändige Clavierstücke für kleine und grosse Kinder* op. 85 n° 12)
Sirenenstimme
(*Fantasiestücke* op. 88 n° 3)

Fiori soli rossi
(*Waldszenen* op. 82 n° 3 et n° 4)
Vogelgänger (*Waldszenen* op. 82 n° 7)
Alba mentore
(*Gesänge der Frühe* op. 133 n° 1)

De Schumann, Gervasoni avait déjà partagé le goût des lettres traduites en notes, accroissant le sens à la manière de Berg aussi, dans le trio à cordes *descendesasf* (1995) et dans *Atemseile* (1997), « hommage à Schumann-Celan », dont la construction repose sur la troisième des *Fantasiestücke* op. 12 : des fragments y émergent comme autant de souvenirs. Ce que révèle *Altra voce*, c'est ce qu'indique son titre : une autre voix, une voix errante, perdue, voire folle, une voix fantôme issue des contrepoints, une voix enclose dans les plis de l'écriture, que Gervasoni délivre au sein même du piano, sur la table d'harmonie, par son double électronique.

Dès lors, qui accompagne qui, du piano live et du piano électroniquement transformé ? Rappelons dans ce contexte que, outre des acouphènes lancinants, apparaissent chez Schumann, en 1844, des perceptions auditives singulières et des dérangeaisons diffuses dont il s'ouvre à Felix Mendelssohn, en septembre 1846 : « J'éprouve chaque

jour de folles dérangeaisons en cent endroits différents ; souffrance mystérieuse qui échappe au médecin dès qu'il croit arriver à la saisir. Des trompettes sonnent violemment dans ma tête depuis quelques jours (trompettes en *ut*), je ne sais pas ce qu'il en sortira. » Ces hallucinations auditives se maintiendront encore, et plus douloureusement, au cours des dernières années : une note fixe, un *la* constant, pendant la nuit, puis le jour entier, des phrases musicales complexes, à l'occasion orchestrées, une œuvre symphonique ensuite (« Il entendait tout un morceau comme exécuté par tout un orchestre, d'un bout à l'autre, et le dernier accord se prolongeait jusqu'à ce que Robert se mit à songer à un autre morceau », selon Clara Schumann dans son Journal, le 10 février 1834) ou la dictée d'un thème merveilleusement mélodieux. Par ces hallucinations auditives, Schumann comprend tout bruit comme de la musique, se doublant d'hallucinations visuelles aux images terrifiantes.

Aux voix fantômes que nous avons invoquées, Gervasoni donne corps : dans l'expressif et soutenu « Chant du soir », la main droite du premier pianiste se transforme en vent, harpe éolienne ou harmonica de verre, ces timbres de l'ailleur et de l'étrange, et

s'enrichit, dans le souvenir de Luigi Nono, d'une transposition micro-intervallique de plus en plus manifeste et aux battements subtils ; le violon et le violoncelle du « Duo », noté « Lent avec expression », deviennent voix de sirène, que scandent, à la manière de Helmut Lachenmann, des attaques suraiguës du piano préparé, images de gouttes d'eau hivernales ; les fleurs, d'abord délicates, se font « pâles comme la mort » ou d'un rouge sans soleil, mais nourri du sang de l'homme, dans « Lieu maudit », à travers la poème de Friedrich Hebbel mis en exergue par Schumann, et auquel Gervasoni donne littéralement voix, composant une ligne mélodique depuis les harmonies du piano, tandis que, à la suite de Gérard Grisey, un glissando spectral s'altère et tintine ; dans « L'oiseau-prophète », cette volière dont Niccolò Castiglioni connaissait tous les arcanes, le piano se dédouble – comme la voix de *Fu verso o forse fu inverno* –, l'un est proche, l'autre lointain, ombre du premier, le trouant, le gagnant et décomposant les figures et les blocs déjà brefs de l'original ; enfin, le premier des *Gesänge der Frühe* est gelé par l'électronique, qui en prolonge certains sons, les accumule et les dilate, suscitant un paysage irréel et virtuellement infini, qui n'est pas étranger aux trêves de Heinz Holliger et ses canons.

Alors la lueur naissante du jour conserve la mémoire de la traversée nocturne : une coda électronique accumule négativement divers motifs écoulés, distendus, stratifiés, interpolés, comme en écho.

Ici, comme dans l'œuvre entier de Gervasoni, le son, corps vibrant d'énergie, compose sa propre forme, qui s'ouvre sur l'inconnu, paraît hésiter et ne se dévoile qu'à son terme. C'est du son que naissent, en une approche lente, microscopique, l'expression et des développements guère homogènes. Mais surtout, ces voix nouvelles, spirituelles, induisent une distance, un espace, où le proche et le lointain ne sont pas des catégories géométriques, mais un mètre de l'existence, depuis le contrepoint jusqu'à une philosophie de l'histoire musicale, où il ne s'agit pas de rétablir le passé, mais de composer l'intervalle qui nous en sépare. Ou, comme l'écrivait Heidegger, l'espace est espace « pour autant qu'il espace (essarte), dispense librement, ce qui délivre contrées, lieux et chemins ». Et si Gervasoni creuse les distances, c'est que l'horizon est premier, avant le dévoilement de nos sociétés occidentales, nous mettant tout sous la main.

*

Muro di canti (2016) exalte la solitude, la mélancolie, l'inquiétude du « Chant nocturne d'un berger errant de l'Asie », monument de Giacomo Leopardi, dont Gervasoni fait son *cantus firmus* poétique. Cette Asie, qui dénote le dénuement et l'éloignement de la civilisation moderne, est peut-être celle des Kirakis que décrivait le baron de Meyendorff, repris dans le *Zibaldone* de Leopardi (3 octobre 1828) : des hommes, assis la nuit sur une pierre, « à regarder la lune, et à improviser des paroles assez tristes sur des airs qui ne le sont pas moins ». Le chant est nocturne, une fois encore, parce qu'il requiert l'obscurité, non comme le sibyllin ou comme l'inaccessible, mais comme retraits du soleil, où brillent les étoiles et resplendent les lueurs célestes, où frémit le silence du ciel profond et se ressent vivement la solitude immense. Alors seulement, cette obscurité foudroie la pensée, la libère, lui désigne l'Infini, dont aucun intellect, aucune *ratio* ne peut rendre compte, et la rend apte à lever de nuit le mystère de l'existence.

Un berger donc, modeste, malheureux, marche dans une nature déserte, sur d'éternels chemins, et s'adresse à la lune, miroir de sa solitude et amie du silence, comme l'écrivait déjà Virgile dans *L'Énéide* (II, 255),

source de Leopardi : *tacitae per amica silentia lunae* (dans le silence complice de la lune muette). Son silence est inaugural. Puis, le berger parle, interroge ; et la lune se tait. Lui dit son *vagar*, son errance ; elle relève du *corso*, d'une course immuable et immortelle, celle de la Nature. La lune, cet autre dont on ne sait ce qu'il est vraiment et à la clarté duquel on n'accède jamais, nacre l'espace et crée une atmosphère où les questions, aux timbres d'abord doux, tendent peu à peu, en l'absence de réponse, au cri. « Chez Leopardi, les sons ont ainsi le plus souvent une douceur qui les rend complémentaires du silence, jouant un rôle de faire valoir de la quiétude. Ce ne sont donc pas les sons qui rompent le silence. C'est la voix intérieure. Le questionnement venant du dedans, puis l'absence de réponse devenant silence assourdissant des dieux, de la nature, de la conscience, transforment le silence doux et recueilli en vide et enangoisse », comme l'écrit Perle Abbrugiati. Le berger se tournera, dans la dernière strophe, vers l'animal, à l'instar de chiens couchés, l'œil tranquille, et sans désir.

La marche du berger, insensée et douloureuse, est allégorie de la condition humaine. Le *Zibaldone* encore : « Qu'est-ce que la vie ? Le voyage d'un boiteux infirme ploquant

sous le poids d'une lourde charge et cheminant interminablement nuit et jour sans repos par des montagnes très rudes et des lieux suprêmement âpres, ardues et difficiles, dans la neige et le gel, sous la pluie, le vent et la chaleur du soleil, pour arriver au bord d'un précipice ou d'un fossé et y tomber inévitablement » (17 janvier 1826). Alors retentit : « Et moi que suis-je ? » (« *ed io che sono?* »). Non pas : « Qui suis-je ? », mais bien : « Que suis-je ? » Quel est le trait de mon existence ? à quoi s'accorde mon être ? quelle est cette nature en vertu de laquelle moi, mortel, je suis ? que l'homme doit-il contempler pour s'orienter et habiter humainement le monde ? Par là même, le berger ne se pense pas séparé, esseulé, mais sait être seul ou étroitement en lien avec la solitude de la nuit lunaire et la profondeur de l'infini serein, dans l'intimité du Tout.

Sous les latinismes empruntés à Virgile, sous les souvenirs de Dante et de Pétrarque, parmi lesquels ce « *vecchierel* » (vieillard) subtilisé au *Canzoniere* (XVI, 1), que Gervasoni rend si audible, le berger fait, à chaque instant, l'expérience de l'enlui. Qu'est-ce à dire ? Dans les *Pensées* (LXVIII), Leopardi écrit de cet ennui qu'il est « le plus sublime des sentiments humains »,

ajoutant dans le *Zibaldone* que c'est « la simple vie pleinement sentie, éprouvée, connue, pleinement présente à l'individu, et l'occupant tout entier ». En cette vie, naître, c'est connaître d'emblée le danger, les douleurs et les tourments, risquer de mourir déjà : « Le jour de la naissance est pour celui qui naît / Un jour funeste. » Ou encore, dans le *Zibaldone* : « Dieu ! pourquoi donc l'homme naît-il ? et pourquoi engendre-t-il ? pour consoler ceux qu'il a engendrés du fait même d'avoir été engendrés ? » Comprendre et ressentir sa native petitesse au regard de l'immensité, c'est dès lors se confondre, pour ainsi dire, avec la percée du néant.

Gervasoni introduit en outre, culminant en une polyphonie de mots, quatre brefs poèmes, où court l'obscurité, le vide et la solitude, chez Bartolo Cattafi, la terreur, le tremblement et l'abîme d'Alfonso Gatto, ainsi que les « rues mornes comme cursives/ de morgues » empruntées par Sinisgalì – et où l'on retrouve Calogero : le dernier poème de *Fu verso o forse fu inverno*.

Muro di canti est, à l'origine, un « sillon sonore » pour l'installation du plasticien Giuseppe Caccavale *Viale dei canti* (2016), à l'Institut culturel italien de Paris. Respec-

tureusement, dans ses aspects les plus humbles et élémentaires, jusqu'à la poussière, nous écouterons, contrepoint du prégnant monde du verbe, les bruits produits pendant le chantier, les coups et les crissements, la rumeur de l'artiste et de ses assistants, partant, la pensée et la poésie de la main à l'œuvre.

Après un prologue, par deux fois (de part et d'autre d'un intermède bruiteux) et à deux voix, mais d'une même lectrice, le poème de Leopardi est déclamé, en des tons divers et dans une linéarité en pointillés où, après Lachenmann, la coupure opère, non plus au niveau de la syllabe ou de la lettre, mais du mot, dont l'entité est ainsi épargnée. Redire, répéter, réécrire, quand bien même autrement, un poème, une figure musicale ou une œuvre, de soi-même ou d'autrui, c'est sonder la forme, balbutier son origine. Cette redite trahit l'inachèvement intrinsèque de *Muro di canti*. Maurice Blanchot aurait écrit : « Au commencement était le recommencement. »

Laurent Feneyrou

Supported by the
Maison de la Musique
Contemporaine –
MMC

Avec le soutien de la
Maison de la Musique
Contemporaine –
MMC

Mit Unterstützung der
Maison de la Musique
Contemporaine –
MMC



We would like to thank:

- Laura and Marco Pennisi for the cover picture
- Mario Calogero, Caterina Verbaro, Ada De Alessandri Cattafi and Biagio Russo for the authorization to publish the poet's texts
- Giuseppe Caccavale as the author of the murals "Viale dei Canti"
- Laurent Feneyrou for his liner notes
- IRCAM for the technical support provided for the mixage of "Muro di Canti"

Recording dates: [1]–[5] September 2017

[6]–[11] 25–26 May 2018

[12] 23 April 2020

Recording venue: Auditorium "Cesare Pollini", Padova/Italy

Engineers: Alvise Vidolin, Luca Richelli

Producers: [1]–[11] SaMPL (Sound and Music Processing Lab) by Conservatorio "C. Pollini, Padova/Italy and CSC (Centro di Sonologia Computazionale) by DEI (Department of Information Engineering) – University of Padua/Italy
[12] IRCAM and MEZZO FORTE, Paris/France

Editor: Alvise Vidolin

Liner Notes: Laurent Feneyrou, Stefano Gervasoni

Publisher: [1]–[5] Edizioni Suvini Zerboni S. 15505 Z.

[6]–[11] Edizioni Suvini Zerboni S. 15094 Z.

[12] Edizioni Suvini Zerboni S. 15135 Z

Translations of CVs: Samuel Andreyev (English), Susanne Grainer (German)

Cover: Detail from Francesco Pennisi, "Senza titolo" (1967),
Tempera and china on board

0015082KAI – © & © 2020 paladino media gmbh, Vienna
www.kairos-music.com

(LC)10488 ISRC: ATK941508201 - 12

