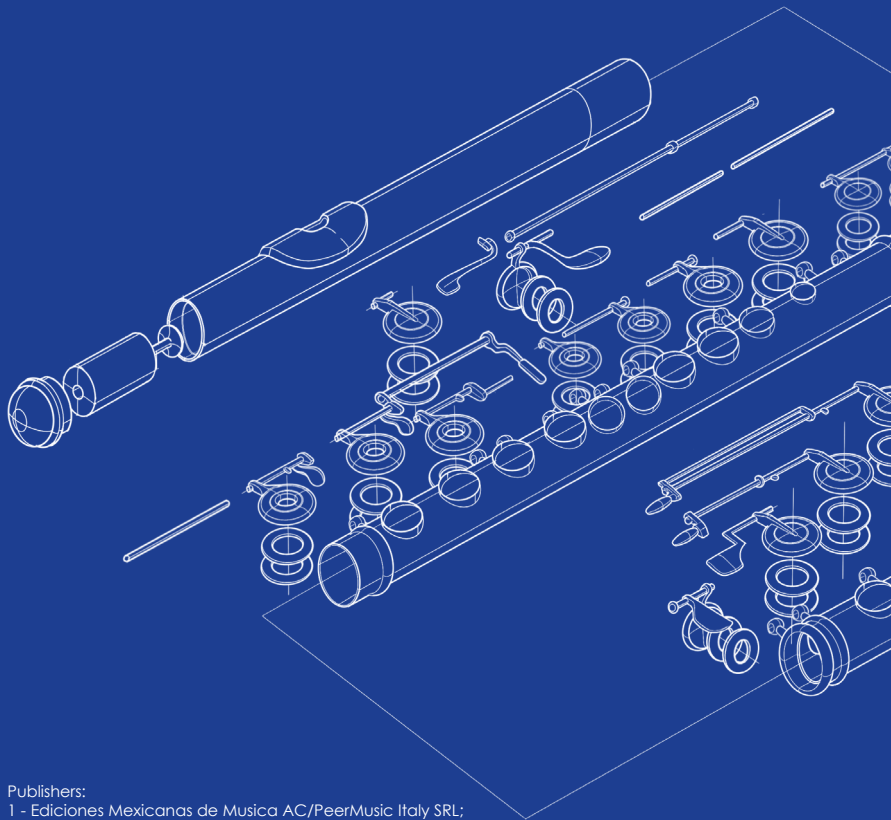




Ceci n'est pas une flûte

Laura Faoro



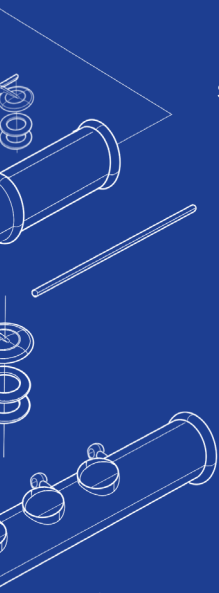


Publishers:

1 - Ediciones Mexicanas de Musica AC/PeerMusic Italy SRL;

2 - Chester Music/Casa Ricordi SRL; 3/5/8 - Casa Ricordi SRL;

4/9 - Sugarmusic S.p.A. - Edizioni Suvini Zerboni, Milano; 7 - Edizioni Sconfinarte SRLS



- MARIO LAVISTA** 1 **Canto del alba** | 9'21"
(*1943) for amplified flute
- KAIJA SAARIAHO** 2 **NoaNoa** | 8'03"
(*1952) for flute and electronics
- SALVATORE SCIARRINO** 3 **Come vengono prodotti gli Incantesimi?** | 7'06"
(*1947) arranged by Laura Faoro for solo bass flute (*)
- VITTORIO MONTALTI** 4 **Labyrinthes** | 12'23"
(*1984) for bass flute and electronics (*)
Sotterraneo - Oscuro - Sotterraneo - Grottesco - Meccanico - Oscuro
- LUCA FRANCESCONI** 5 **Tracce** | 9'23"
(*1956) for solo flute
- NADIR VASSENA** 6 **come perduto nel mare un bambino...** | 4'49"
(*1970) for solo flute
- CESARE SALDICCO** 7 **Spire V** | 7'41"
(*1976) for amplified flute and electronics (*)
- FAUSTO ROMITELLI** 8 **Dia Nykta** | 4'40"
(1963 - 2004) for solo flute
- IVAN FEDELE** 9 **Donacis Ambra** | 11'00"
(*1953) for flute and live electronics (*)
I Con andamento flessibile - II Più lento - III A tempo, serratissimo - IV Con andamento flessibile

Laura Faoro
Massimo Marchi

flute, bass flute
electronics and sound processing

(*) first CD recording

Ceci n'est pas une flûte

Laura Faoro

Ceci n'est pas une flûte è un calembour di magrittiana memoria che rappresenta la volontà di proporre con questo disco un'esperienza d'ascolto sinestetica, in un gioco di miraggi sonori, illusioni ed allusioni. Tale suggestivo obiettivo è stato perseguito fin dal suo concepimento, a partire dall'idea che la registrazione su CD potesse portare con sé il valore aggiunto di un'operazione di microscopia musicale, attraverso una microfonazione ricca e accurata, unita ad un fine lavoro di sound processing, che ha trattato l'ambianza e l'elettronica come vere e proprie entità cameristiche in duo con il flauto. Dunque proprio il lavoro d'incisione ha significato offrire una resa chirurgica dei brani impossibile nel live, in un'estetica non fine a sé stessa, bensì volta a trasmettere al meglio la polisemia del linguaggio contemporaneo secondo il quale **nulla è mai come sembra**. Decostruendo ogni convenzione sonora infatti, la fantasia degli autori contemporanei si è riappropriata nell'ultimo secolo della voce del flauto, dandole un potere creativo e sincretico del tutto nuovo. Sfondando i limiti cronologici e avvicinando gli estremi temporali, il flauto è tornato ad essere un bastone magico, recuperando dalla notte dei tempi un'allure sciamanico, ma intriso delle potenzialità espressive e tecnologiche della modernità. E così, ancora oggi, per dirla con Sciarrino... si producono Incantesimi! Gli stessi titoli dei brani selezionati sono indicativi di una volontà compositiva di "comunicare" oltre il timbro classico, un desiderio tutto contemporaneo di fare magie sonore mescolando tecnologia e tecniche

estese, alla ricerca tanto del suono "inaudito" per bellezza o particolarità (si pensi ai bicordi che aprono *Canto del alba*, che paiono suoni di una glasharmonika) quanto alla ricerca di un suono strumentale che letteralmente "parli", rivestendosi di una vera e propria connotazione semantica (come nel giovanile e rarissimo brano di Romitelli). Immancabile è il riferimento poi al flauto come sublimazione sonora del respiro, soffio vitale che si fa musica, con tutte le declinazioni che comporta, dall'originalissimo soffio che evoca profumi (come in *NoaNoa*) al fiato affannoso dell'anima perduta in un labirinto (come nel brano omonimo di Montalti), al suono quasi afono dei bicordi che in *Spire V* di Saldicco frangono ossessivamente l'elettronica in una lotta letteralmente all'ultimo respiro. Associazione del tutto inusuale è invece quella proposta da Sciarrino che tramuta il flauto in un tamburo implacabile, puro ritmo (all'inizio del brano pure su un'unica altezza), all'interno del quale a mano a mano germinano soffi energici (in origine jet whistle) che si trasformano in grumi di cluster per sfociare in uno scheletrico canto finale di trilli soffocati. Il brano è presentato qui in un inedito arrangiamento per flauto basso, proprio per meglio rendere la trasmutazione timbrica e quasi organologica immaginata dall'autore. In *Tracce* di Francesconi il flauto è portato agli estremi limiti di un virtuosismo volutamente ancora classico nella sonorità, ma teso alla ricerca di una polifonia ideale fatta di piani dinamici. Il brano di Fedele che chiude il CD (inedito nella versione qui proposta con elettronica) ha nel titolo il riferimento alla materia prima del flauto di Pan riallacciandosi per antonomasia al mito della Grecia classica, lo stesso che aveva ispirato *Syrinx* di Debussy, capolavoro considerato tutt'oggi capostipite del repertorio moderno per flauto, Ma l'eco ellenica è qui filtrata attraverso una virtuosità

contemporanea timbricamente esaltata da un'elettronica cangiante, in quattro quadri contrastanti che giocano ad amplificare su più livelli psicoacustici la voce del flauto, in un contrappunto fatto di riverberi, loop e inserti audio.

Canto del alba è un brano per flauto solo amplificato appartenente - dice il suo autore, il compositore messicano M. Lavista - *"a un gruppo di tre brani, Triptico, che include anche Nocturno per flauto in sol e Lamento per flauto basso. Per la sua realizzazione ho lavorato in stretta collaborazione con la flautista messicana María Elena Arizpe, la cui presenza è stata fondamentale nell'esplorazione di suoni nuovi e insoliti colori come: multifonici, suoni fischietto, microfoni eseguiti attraverso diteggiature non tradizionali, l'impiego di bicordi tramite armonici naturali, ecc. Il titolo del brano allude al genere poetico dell'"alba", usato dai trovatori dei secoli XII e XIII per annunciare agli innamorati l'inizio di un nuovo giorno. La partitura include come epigrafe una poesia di Wang Wei, il poeta cinese della dinastia Tang:*

*Seduto da solo, tra i bambù,
Suono il liuto e fischietto, fischietto.
Nessuno mi sente nell'immensa foresta,
ma la luna bianca mi illumina".*

E' una solitudine remota, che dipinge un quadro da sogno, nel quale un filo di suono viaggia fluttuando nel paesaggio. A creare quest'aura magica di forte comunione con la natura interviene anche la dicitura iniziale che recita *"Lontano, come 'la luce incerta e grigia che precede l'alba'"*.

Kaia Saariaho ha un catalogo di opere per flauto piuttosto nutrito, amandone lei particolarmente il suono, per via delle possibilità timbriche che

ben si sposano con il suo linguaggio e per il suo legame con il "respiro" inteso come soffio vitale. La compositrice afferma che in **NoaNoa**, l'idea è di portare all'estremo certi manierismi tipici della scrittura per flauto, così da costringere la propria scrittura a muoversi verso qualche cosa di nuovo. Se la struttura formale parte dallo sviluppo di singoli elementi, prima esposti in sequenza e poi sovrapposti, il titolo rimanda al diario di Paul Gauguin intitolato *NoaNoa* (lett. 'la profumata') e scritto negli anni 1891-1893 durante il soggiorno del pittore a Tahiti. Proprio dalle esotiche memorie dell'impressionista francese sono tratti i frammenti selezionati per la parte della voce, presi per intero o slabrati fino alla loro disintegrazione in sillabe non sense. La voce stessa è usata plasticamente, interpolata o fusa con il suono, sfruttando a tratti la percussività ritmica dell'articolazione flautistica, a tratti il soffio risonante del tubo, ad evocare sinesteticamente il profumo dei fiori esotici del Tropico del Capricorno. *NoaNoa* vede in origine la collaborazione con Camilla Hoitenga per i dettagli della parte flautistica mentre l'elettronica è stata in origine elaborata sotto la supervisione di Jean Baptiste Barrière e programmata da Xavier Chabot.

Come rileva Peter Hagmann nella Laudatio in occasione del conferimento a Salvatore Sciarino del primo Salzburger Musikpreis *"nella musica di Sciarino il timbro è primario e costitutivo per gli avvenimenti musicali tanto quanto l'altezza del suono"*, mentre *"si nota subito l'incredibile consequenzialità e l'inaudito virtuosismo con cui il compositore si concentra sul silenzio. Non è musica scritta per un consumo rapido né concepita come meritato riposo dopo il lavoro"*. Sciarino dice: *"il suono ha uno stretto rapporto con il silenzio, ma la presa di coscienza di questo rapporto è del tutto nuova... anche in una stanza vuota ci sono i battiti del cuore: finché c'è un uomo non c'è*

silenzio e dove c'è la percezione c'è musica". **Come vengono prodotti gli Incantesimi?** dall'Opera per flauto (vol.1) si apre proprio sfruttando la zona liminare tra suono e silenzio, costringendo l'ascoltatore a tendere l'orecchio. In questo brano dice Sciarino: "ciò che pareva destinato a congelarsi in un bozzolo svuotato per sempre della propria voce, il vecchio strumento, ne usciva radicalmente trasformato. Inventare è una sfida. Per anni confesso, avevo coltivato un desiderio: che il flauto si mutasse nel suo inseparabile compagno d'altri tempi, fosse insieme flauto e tamburo e il tamburo cuore. Non mi sarei sentito esaudito tuttavia, se non avessi tutta la vita inseguito un desiderio più grande, di fare della magia con le cose più banali, i suon più sgradevoli, quelli che circondano il quotidiano e quasi non sentiamo più. Ma non era il solo incantesimo. Sullo strumento monodico la polifonia non era più apparente, perché in certi punti emissioni diversissime venivano emulsionate nel medesimo istante. E siccome ogni tipo di suono ha un tempo di riverberazione, il suono reale si sovrapporrà alla coda del precedente. Fenomeno ulteriormente esasperato dalle dinamiche opposte."

Labyrinthes per flauto basso ed elettronica nasce come commissione per l'Ex Novo Ensemble ed è stato poco dopo rielaborato per flauto e gruppo da camera dall'autore, Vittorio Montalti, come prova finale di composizione presso il Conservatorio Verdi di Milano. Come dice il compositore: "Nella composizione si sviluppa la descrizione di un ipotetico labirinto e di possibili itinerari in cui perdersi. Il viaggio all'interno di questa rete costruisce una narrazione in cui gli elementi musicali si alternano, si sovrappongono e si trasformano l'uno nell'altro con ritorni in luoghi già visitati. L'elettronica amplifica il percorso strumentale, divenendone un'estensione. Si creano così labirinti paralleli, diramazioni che aprono la porta su dimensioni altre. Il brano è

inoltre un omaggio allo scrittore e poeta Jorge Luis Borges e ai suoi labirinti ("Ossessivamente sogno di un labirinto piccolo, pulito, al cui centro c'è un'anfora che ho quasi toccato con le mani, che ho visto con i miei occhi, ma le strade erano così contorte, così confuse, che una cosa mi apparve chiara: sarei morto prima di arrivarci", J.L. Borges).

Tracce di Luca Francesconi è un brano del 1985 dedicato in origine a Pierre-Yves Artaud e che ha successivamente avuto diversi arrangiamenti per altri strumenti a fiato. Dice l'autore: "Possiamo immaginare diversi corsi d'acqua sotterranei che scorrono contemporaneamente. Ognuno ha la sua velocità e il suo percorso e ha una densità e qualità diversa. Ma questi corsi vanno anche nella stessa direzione e si toccano, si muovono su e giù, si avvicinano e poi si allontanano; e spesso emergono in superficie: soli, insieme, a due a tre. Non solo la direzione è comune, ma anche lo scorrere del tempo complessivo. Ecco perché possiamo vederli nel loro insieme. Soprattutto se decolliamo da terra e vediamo tutti questi movimenti da lontano. Ora in lontananza possiamo discernere come un unico disegno, un unico progetto; non distinguiamo più il singolo ruscello, ma solo le parti visibili di esso, quando giunge alla superficie. E così appare una sola riga, che è la somma, il risultato di tutti gli altri. Queste sono le "Tracce", le tracce, le orme di questa interiore vita più profonda. Il film superficiale sembra semplice: sembra basato su quattro note. E questo è. Ma ognuna di queste semplici note è la momentanea coincidenza di almeno quattro ruscelli, cui "è capitato" di incontrarsi in quel punto particolare. Non è importante vedere o sentire effettivamente tutti questi strati: ciò è interessante solo per noi costruttori di flussi. L'importante però è sentire la loro presenza, la ricchezza di quello che è "dietro". Che ti fa avere la sensazione di vedere qualcosa di vivo, che sta parlando con te."

come perduto nel mare un bambino... è un brano del 1999 del compositore svizzero Nadir Vassena, a tutt'oggi inedito. Misterioso e inquietante già nel titolo, il pezzo si articola in quattro pannelli senza soluzione di continuità, fortemente connotati e timbricamente autonomi, a scandire un lento inabissarsi del suono, via via sempre più ruscchiato nel silenzio e progressivamente come "disidratato" della sua essenza. Dall'angoscioso "Ansimante – velocissimo" in apertura, in cui si affastellano grappoli di note puntellate da armonici in forzato, si passa ad un "Soffocato" di sciarriniana memoria, che vede la trama sonora di colpo smaterializzarsi. Passando per un interlocutorio "Rilucente" sospeso su microtoni delicati che esplodono in un ultimo grido in forte al termine della sezione, il pezzo si spegne in un dolcissimo "Perdendosi negli abissi lontani della memoria", una suggestiva coda a corale, in cui il suono del flauto pare farsi di vetro, tra bicordi, tremoli quartitonali, whistle tones e multifonici che ben rendono il lento disappear in una profondità immensurabile e non più udibile.

Spire V di Cesare Saldicco fa parte della serie più ampia delle *Spire*, che come dice l'autore "è un progetto di ricerca e scrittura iniziato nel 2009 e dedicato allo strumento solista con o senza elettronica, declinando in tutti i suoi aspetti – dai processi formali, agli elementi sintattici, al linguaggio idiomatizzato – il concetto di spirale; non solo come mera rappresentazione matematica, ma come ispirazione di natura estetica ed elemento di speculazione filosofica. Le spirali diventano metafore formali di soggetti musicali diversi – soprattutto in termini di timbro e direzionalità – che in comune conservano la lettura e la rilettura della materia sonora e che conducono, sia il compositore che l'ascoltatore, in una dimensione di incessante ricerca, come suggerito dalla locuzione latina eadem mutata resurgo, esplorando in profondità gli infiniti labirinti della psiche, dell'ego, della

coscienza, dello spirito, del Sé. Partendo da questa esperienza, il compositore ha sviluppato algoritmi di composizione assistita prima in OpenMusic, poi in ambiente Max/MSP, per la formalizzazione di processi di lettura spirodali di stringhe complesse, che hanno permesso una rapida ed efficace verifica delle procedure adottate." La versione con elettronica qui presentata ha avuto la sua première all'interno dell'edizione 2016 del progetto *Blue Tube* a cura di Laura Faoro.

Dia Nykta è un brano di Fausto Romitelli del 1983 composto, quando ancora era studente, per Annamaria Morini, che di lui ricordava "nonostante l'età davvero giovanissima c'erano già tutti i presupposti di una personalità forte e fuori dagli schemi. Accanto all'interesse vivissimo per la sperimentazione strumentale, mi colpì la sua irresistibile esigenza di esplorare percorsi spuri, estranei se non in contraddizione rispetto ai canoni derivanti dai linguaggi e dall'estetica strutturalista". Come dice l'autore "il performer recita un frammento greco di Ilibco: deve suonare e parlare allo stesso tempo. I fonemi greci vengono sfruttati per ottenere effetti speciali prodotti aggiungendo suoni vocali a suoni strumentali. L'esecutore dovrebbe cercare di ottenere un effetto di fusione e fluidità tra voce e strumento, evidenziando tutte le diverse possibilità monofoniche e multifoniche". Il frammento recita: "Ardano attraverso la notte lungamente le stelle lucentissime" (φλεγέθῶν, αιπερ διά νύκτα μακράν σείρια παμφανώοντα).

Come racconta I. Fedele "Donax per flauto solo è all'origine di due mie successive composizioni: *Profilo in eco* (1994-1995), per flauto ed ensemble, e **Donacis Ambra** (1997) per flauto ed elettronica. Se, da un lato, *Profilo in eco* esplora principalmente le potenzialità armoniche implicite in Donax, dall'altro Donacis Ambra mette in luce le potenzialità contrappuntistiche.

L'elettronica (realizzata all'IRCAM di Parigi, nda) - in tempo reale e differito allo stesso tempo - esalta, nello spazio acustico, le figure di Donax dando loro prospettive diverse: a volte le frammenta, a volte le ricompone, a volte le filtra secondo modelli di incastri multipli che fungono da caleidoscopio. In Donacis Ambra, la polifonia virtuale di Donax diventa reale rivelandoci - con tecnica "cubista" - lo stesso oggetto da diversi punti di osservazione in un continuo alternarsi di spazi acustici più o meno profondi." Dice Claudio Proietti "l'intuizione di Fedele, assai precoce rispetto ai tempi, è che l'interazione fra lo strumento acustico e lo strumento elettronico possieda un alto tasso di teatralità e dunque possa essere giocata performativamente per le sue proprietà interpretative e spettacolari. Fra i due agenti si realizza così un vero e proprio rapporto di tipo cameristico che produce, ad esempio, effetti immediati di spostamento nel tempo e nello spazio di frammenti specifici del testo strumentale. Tale esito è particolarmente congeniale alla poetica di Fedele che privilegia gli eventi compositi e la continuità di relazioni fra momenti diversi dello stesso organismo. In questo caso già Donax prevedeva, ad esempio, mutevolissime sequenze nell'articolazione delle emissioni (altezze non temperate, soffi di varia natura, pizzicati, pizzicati aspirati a imboccatura coperta, portamenti, tongue-rams, tremoli di armonici intesi come risonanza-eco, jet-whistles a imboccatura coperta, whistle-tones a imboccatura interna) la cui frequenza può ora essere moltiplicata e sovrapposta a piacere."

Note sulla registrazione

Massimo Marchi

Cercare di fissare su un CD la resa di un brano con live electronics rappresenta quanto di più difficile si possa immaginare: l'esecuzione dal vivo è infatti, per definizione, mobile e caratterizzata da una moltitudine di condizioni e parametri: stati d'animo, emozioni, attitudine fisica e psicologica, reazione del pubblico, per non parlare poi dei parametri più autenticamente musicali e sonori, determinati dall'acustica della sala da concerto come, ad esempio, gli stacchi di tempo, l'articolazione del fraseggio, l'utilizzo del riverbero e così via. Il suono, per vivere, si propaga nello spazio e ogni spazio risponde al suono con una sua identità che è unica e propria.

Il compito più difficile dal punto di vista sia musicale che realizzativo-tecnico del lavoro che è stato affrontato è stato quindi quello di inventarsi uno spazio acustico che permettesse sia al suono del flauto che a quello dell'elettronica di relazionarsi come un duo. Questa impostazione è diventata così profonda che è poi stata estesa, aggiungendo una nuova dimensione sonora, anche ai brani per flauto solo. Tenendo come riferimento il concerto dal vivo, in cui flautista e regista del suono si esibiscono in duo, anche la fase di registrazione e la fase di post produzione sono state realizzate insieme, con scelte sia musicali che tecniche condivise, sfruttando tutte le avanzate possibilità che il digitale mette a disposizione dei musicisti.

Ceci n'est pas une flûte

Laura Faoro

Ceci n'est pas une flûte is a Magritte-like *calembour*, representing the desire, with this CD, to propose a synaesthetic listening experience within a game of sound mirages, illusions and allusions. We pursued this intriguing goal from the project's conception, starting from the idea that a CD recording implies the added value of being a sort of music microscopy, by using a rich and accurate miking together with a fine sound processing, where both the electronic tracks and the ambience itself could be treated as chamber music partners of the flute. The recording session was meant to deliver the composition with a surgical rendition that would have been impossible in a live performance, within an aesthetical frame that is not an end in itself but wants to deliver the polysemy of the contemporary language at its best, where **nothing is ever as it seems**. In fact, while deconstructing every convention about music, the fantasy of contemporary composers throughout the last century has taken over the sound of the flute, giving it a brand new creative and syncretic power. Breaking the chronological limits and reconnecting the timeline extremities, the flute is once again a magic stick recovering a shamanic *allure* from the dawn of time, now steeped in the expressive and technological possibilities of modern times. Therefore, even today, we cast Spells, quoting Sciarrino. Even the titles of the works recorded here incorporate a wish to transcend the classical timbre, in a fully contemporary desire to cast sound spells blending technology and extended techniques,

both searching for a unprecedented instrumental timbre in terms of beauty or of peculiarity (see the bichords at the beginning of *Canto del alba* recalling the sound of a glasharmonika) and seeking a sound that is literally talking, dressed up in a real semantic connotation (as in *Dia Nykta*, a juvenile Romitelli's work). We cannot miss a reference to the flute as a sound sublimation of human breath becoming music in every possible sense, from the truly original breath invoking perfumes (as in *NoaNoa*) to the anxiety of the soul lost in a labyrinth (Montalti), to the almost hoarse sound (in Saldicco's *Spire V*) of the bichords obsessively facing the electronics in a fight till the last gasp. A truly unusual connection, instead, is the one proposed by Sciarrino who turns the flute into a relentless drum, a pure rhythm (at the beginning, built on a single pitch) where energetic blowing sounds (jet whistles, in the original version) germinate and become clumps of clusters; finally, they emerge into a skinny final chant made of suffocated trills. This work has been recorded here in an unpublished version for bass flute that amplifies the timbral, almost organological, transformation imagined by the composer. In *Tracce* (by Luca Francesconi) the flute is taken to the extreme limit of a virtuosity that is still rooted in a classical sound, but nevertheless tends towards a research of an ideal polyphony through different dynamic levels. The composition by Ivan Fedele contains in its title a reference to the raw material of the Pan flute, rejoining the classical Greek myth *par excellence* (that inspired also Debussy's *Syrinx*, a masterpiece today considered the real starting point for the modern flute repertoire); however, here the Hellenic echo is filtered through a contemporary virtuosity that is timbrally exalted by iridescent electronics, into four contrasting

frames that play to amplify the flute voice on several psychoacoustic levels, in a counterpoint made of reverbs, loops and audio samples.

Canto del alba, by the Mexican composer Mario Lavista, is written for amplified solo flute. In its author words, it “*belongs to a group of three pieces for solo flute, called Triptico, which also includes Nocturno for alto flute and Lamento for bass flute. For its accomplishment I worked in close collaboration with Mexican flutists María Elena Arizpe, whose presence was fundamental in the exploration of new and unusual colors such as multiphonics, whistle tones, production of microtones through non traditional fingerings, the use of chords in natural overtones, etc. The title of the piece alludes to the lyric genre ‘alba’ used by the troubadors of XII and XIII centuries to announce to the lovers the beginning of a new day. The score includes as an epigraph a poem of Wang Wei, the Chinese poet of the Tang dynasty:*

*Seated alone, between the bamboos,
I play the lute and I whistle, I whistle, I whistle.
Nobody hears me in the immense forest,
but the white moon illuminates me.”*

It's a remote solitude, painting a dreamlike picture, where a thread of sound travels fluctuating in the landscape. Also the header of the score “*Far away, like ‘the uncertain grey light before the dawn’*” contributes to create this magical aura of strong communion with nature.

Kaija Saariaho wrote several pieces featuring the flute; she particularly loves the sound of this instrument because of its timbre possibilities that fit well with her language, and because of the

connection with the blow, meant as vital breath. The composer said that **NoaNoa**'s idea is to take to the limit some mannerism typical of the flute writing, so that the musical writing is forced to evolve towards something new. If the formal structure originates from the development of single elements, first exposed in a sequence and then overlapped, the title leads back to Paul Gauguin's diary, also called **NoaNoa** (literally “The perfumed”), written between 1891 and 1893, during the painter's sojourn in Tahiti. The fragments used for the voice part are taken from the exotic memories of the French impressionist painter: they are used both entirely or fragmented in nonsense syllables. Even the voice is used in a plastic way, interpolated or blended with sound, exploiting sometimes the rhythmical percussiveness of the flute articulation, sometimes the resounding breath of the tube, in order to evoke synaesthetically the meaning of the scent of the exotic flowers of the Tropic of the Capricorn. **NoaNoa** originated from the collaboration with Camilla Hoytenga for the flute part details, while the electronic part was originally programmed by Xavier Chabot under the supervision of Jean Baptiste Barriere.

As Peter Hagmann wrote in the Laudatio proclaimed when Salvatore Sciarino was awarded with the first Salzburger Musikpreis “*in Sciarino's music the timbre is a primary and constitutive element for the musical events as much as the sound pitches*”, while “*we can immediately note that the composer concentrates over silence with an incredible consequentiality and an unheard virtuosity. This is not music written for fast consumption, or for a well-deserved break after a working day*”. Sciarino said “*sound has a strict relation with silence, but its awareness is brand new... even in an empty room there are heartbeats: while there's a man there cannot be silence, and*

wherever there's a perception there's music". **Come vengono prodotti gli Incantesimi?** ("How spells are produced?"), included in the first volume of Sciarrino's flute works, debuts using the borderline between sound and silence and forces the listener to stretch the ears. Once more, Sciarrino wrote about this piece "what was meant to freeze into a cocoon drained forever of its own voice, the old instrument, came out radically transformed. To invent is a challenge. For years, I must admit, I have cultivated a desire: that the flute could turn into its old-time constant companion, so that it could be at once flute and drum, and the drum could be the heart. I wouldn't have felt fulfilled, however, if I hadn't followed an even greater wish for all my life, to cast spells using the most simple things and the most unpleasant sounds, the ones that surround us every day and that we almost can't hear anymore. But it wasn't the only spell. On a monodic instrument the polyphony was not an illusion anymore, since in some points the most different emissions were blended in the very same moment. And since every sound owns a reverb time, the real sound will overlap with the previous one, a phenomenon that is even more exaggerated by the opposite dynamics".

Labyrinthes for bass flute and electronics was originally commissioned by Ex Novo Ensemble and later arranged for flute and chamber group as a final work for the music composition degree of Vittorio Montalti in Milan's G. Verdi Conservatory. As the composer said "in this piece I developed the description of an ideal labyrinth and of some possible paths where you can get lost. The journey in this net builds a narration where the musical elements alternate, overlap and transform into each other, coming back to places already visited. The electronic track amplifies the instrumental path and extends it. In this way, parallel labyrinths originate, ramifications opening doors into other

dimensions. The piece, in addition, is an homage to the writer and poet Jorge Luis Borges and to his labyrinths ("I dream obsessively of a labyrinth that is small and clean. In its centre there is an amphora that I almost touched with my hands and I saw with my own eyes, but the paths to the centre were so tortuous and so blurry that just one thing was clear to me: I would die before reaching it", J. L. Borges).

Tracce by Luca Francesconi was written in 1985 and dedicated to Pierre-Yves Artaud; it was later arranged for other wind instruments. The author wrote "We can imagine several underground streams, flowing at the same time. Everyone has its own speed and route and it has a different density and quality. But they also go in the same direction and touch each other, they move up and down, get closer then further; and often emerge on the surface: alone, together, by two by three. Not only the direction is common but the overall time-passing. That's why we can see them as a whole. Particularly if we take off from earth and see all these movements from afar. Now in the distance we can discern them as a single drawing, a single project; we don't discern any more the single streams but only the visible parts of them, when they come to the surface. And so a single line appears, which is the sum, the result of all the others. These are the "Tracce", the tracks, the footprints of that deep inner life. The superficial film seems simple: it is apparently based on 4 notes. And it is. But each one of those easy notes is the momentary coincidence of at least four streams that "happened" to meet in that particular point. It is not important to actually see or hear all these layers: this is interesting only for us stream builders. The important thing however is to feel their presence, the richness that's "behind". Which makes you have the sensation of seeing something alive, that's talking to you".

come perduto nel mare un bambino... (Like a child lost at sea...) was written in 1999 by Nadir Vassena; it is as yet unpublished. Even from the title, it sounds mysterious and unsettling: the piece is a seamless segment divided into four panels, strongly connotated and timbrically independent, scanning a slow sinking of the sound, more and more sucked into silence and somewhat "dehydrated" in its essence. From the anguishing beginning "*Ansimante – velocissimo*" (panting – very fast), where bunches of notes are shored up by sforzato harmonics, we reach a Sciarino-esque "*Soffocato*" (Suffocated), where the sound texture suddenly dematerializes. Passing through an interlocutory "*Rilucente*" (Shining) suspended over delicate microtones and exploding in a final scream, the piece goes out in a very sweet section named "*perdendosi negli abissi lontani della memoria*" (getting lost in the faraway abyss of memory), a suggestive chorale-like coda, where the sound of the flute becomes like glass, through bichords, quarter tone tremolos, whistle tones and multiphonics describing the slow disappearance in an immeasurable and no longer audible depth.

Spire V, by Cesare Saldicco, is part of the "Spire" cycle that, in the words of the composer "is a research and writing project started in 2009 and dedicated to the solo instrument with or without electronics, declining in all its aspects – from formal processes, to syntax elements, to idiomatic language – the concept of spiral; not only as a mere mathematical representation, but as an inspiration of an aesthetic nature and an element of philosophical speculations. Spirals become formal metaphors of different musical subjects – especially in terms of timbre and directionality – that in common preserve the reading and rereading of the sound material and that lead, both the composer and the listener, in a dimension of incessant research, as suggested by the Latin phrase *eadem mutata resurgo*, exploring in depth the infinite

labyrinths of the psyche, ego, consciousness, spirit, Self. Starting from this experience, the composer has developed assisted composition algorithms first in OpenMusic, later in Max/MSP environment, for the formalization of spiroid reading processes of complex strings, which have allowed a rapid and effective verification of the procedures adopted". The version here recorded was premiered into the 2016 staging of Laura Faoro's *BlueTube* project.

In 1983, while he was still a student, Fausto Romitelli wrote **Dia Nykta** for Annamaria Morini. She recalled about him "Though he was very young, he already showed the signs of a strong and unconventional personality. Besides a very strong bias towards instrumental experimentation, I was impressed by his irresistible urge to explore routes that are unrelated or even contradictory with reference to the rules resulting from the styles and aesthetics of structuralism". In the words of the composer, "The performer *"recites"* a Greek fragment by Ibyco: he must play and talk at the same time. Greek phonemes are exploited to get special effects produced by adding vocal sound to instrumental sound. The performer should try to get a blending and flowing effect between voice and instrument, pointing out all different monophonic and multiphonics possibilities".

The fragment says "The most lucent stars blaze for a long time through the night" (φλεγέθων, αιπερ διά νύκτα μακράν σείρια παμφανώοντα).

In the words of Ivan Fedele, "Donax for solo flute is the origin of two other compositions: *Profilo* in eco, for flute and ensemble, and **Donacis Ambra**, for flute and electronics. If, on one side, *Profilo* in eco mainly explores the implicit harmonic potential of Donax, on the other side Donacis Ambra highlights its counterpoint possibilities. The electronic part (prepared at IRCAM, in Paris) –

simultaneously in real and deferred time – exalts in the acoustic space Donax' own figures giving them different perspectives. Sometimes they are fragmented, sometimes they are recomposed, sometimes they are filtered according to multiple joints that act like a kaleidoscope. In Donacis Ambra, the virtual polyphony of Donax becomes real revealing, with a cubist-like technique, the same object from different points of view, in a continuous change of acoustic spaces more or less deep". In the words of Claudio Proietti "Fedele's theory, somewhat ahead of his time, is that the interaction between the two elements, flute and electronics, possesses a high level of theatricality, giving rise to properties that can be fruitfully exploited in terms of both performance and spectacle. A genuine chamber-like relationship is thus set up between the two elements in which, for example, specific fragments of the score can be shifted in time and space with immediate effect. This situation is particularly suited to the poetics of Fedele who favours composite events and continuity in the relations between different moments of the same piece. In this case Donax already includes, for example, highly variable sequences in the modes of emission (non tempered pitches, various types of breath attacks, pizzicatos, lip pizzicatos with a closed mouthpiece, portamentos, breath attacks and pizzicatos with a closed mouthpiece, tongue-rams, tremolos of harmonics used as resonance-echo, jet-whistles with a closed mouthpiece, whistle-tones inside the mouthpiece) that can now be multiplied or superimposed as much as one wishes".

About the recording

Massimo Marchi

To deliver, through a CD, the ultimate rendering of a piece featuring live electronics is the most difficult process that one can imagine. A live performance, by definition, is mobile and characterised by a multitude of conditions and parameters: feelings, emotions, physical and psychic conditions, or audience reaction, not to mention the most authentically musical and sonic parameters that are determined by the acoustics of the concert hall: the tempo choices, the phrasing articulation, the use of reverb and so on. Sound lives propagating in space, and any space reacts to the sound with its own and unique identity.

The most difficult task of this project, from both a technical and a musical viewpoint, has been conceiving an acoustic space that could allow both the flute and the electronics to perform together as a duo. This condition became so rooted that it was extended also to the solo flute recordings, thus adding a new sound dimension. Keeping the live experience as a reference, where the flautist and the sound director play as a duo, even the recording and the post-production have been undertaken together, sharing both the musical and the technical choices and using all the advanced possibilities that digital technologies provide to musicians.



Flautista eclettica, definita già nel 2015 da Fabio Francione de Il Manifesto "una delle più promettenti flautiste italiane", emerge sulla scena internazionale vincendo nel 2019 il Premio Stockhausen - riconoscimento mai conseguito prima da un flautista italiano - assegnato dalla Fondazione Stockhausen per l'interpretazione di KATHINKAS GESANG dal SAMSTAG aus LICHT, nella rara versione con elettronica, prima flautista italiana ad eseguire questo arduo capolavoro integralmente, a memoria e in forma scenica, con notevole riscontro di pubblico e critica specializzata. Ha all'attivo in Italia e Europa dal 2014 un'intensa attività concertistica da solista: solista per MA/IN Matera Intermedia Festival 2021; guest performer per STEM and the City 2021 a cura del Comune di Milano in diretta RAI; solista per il Festival Milano Musica 2019 in PARADIES di Stockhausen e Tracce di Luca Francesconi; solista in KATHINKAS GESANG di Stockhausen a Festival Aperto 2019 (Teatro Valli) e per la stagione del Centro d'Arte di Padova 2019; solista per Serate Musicali dal 2018; musicista e attrice protagonista al Piccolo Teatro di Milano nella stagione 2016 (The Merry Wives of William); solista al LAC di Lugano con il suo progetto Blue Tube nel 2016; solista nel II° Concerto per flauto di A. Jolivet all'RSI di Lugano, 2015; selezionata dal GAI Giovani Artisti Italiani e dal MIBACT nell'ambito del bando MOVIN'UP, per una tournée concertistica in Belgio nel 2016; invitata dagli Istituti Italiani di cultura di Stoccarda e Strasburgo dal 2015.

Collabora inoltre con AGON; Tempo Reale; MMT; Syntax Ensemble; mdi ensemble; SIMC Società Italiana di Musica Contemporanea; Jeunesse Musicale; Morphosis Ensemble (S); Der Blaue Ritter Ensemble (DE) e suona stabilmente con musicisti versatili quali M. Viel, W. Prati, R. Gottardi, S. Cignoli, Trio Broz.

Flautista dalla preparazione multidisciplinare (si diploma al Conservatorio Verdi mentre consegue la laurea in Archeologia all'Università Cattolica di Milano entrambi cum laude), L. Faoro studia con D. Formisano, J. C. Gerard, M. Marasco e si

specializza nel repertorio contemporaneo come solista (cum laude) e camerista presso il CSI di Lugano, con Mario Caroli, Arturo Tamayo e Omar Zoboli e successivamente con Annamaria Morini. Dal 2014 ha concepito e realizzato da performer diversi progetti volti a valorizzare il linguaggio musicale contemporaneo unito ad altre forme artistiche per i quali ha vinto altri premi e riconoscimenti: la home-video performance COMFORT ZONE, realizzata durante il COVID19 su commissione del Centro d'Arte di Padova, poi selezionata come installazione video tra i migliori lavori italiani prodotti in lockdown, per l'inaugurazione di Festival Aperto 2020; il progetto sonoro installativo site specific "Profumi di suono al sapone", vincitore della Menzione del Direttore Artistico alla IA Edizione del Bando Internazionale "Festival del Tempo" 2020 di Sermoneta, su 54 candidature artistico/installative, da realizzarsi nel 2021; l'installazione site specific BlueTube, definita dalla studiosa V. Valentini "concerto intermediale" (Giornata Mondiale dell'Acqua 2016; Lugano, LAC 2016 e Serate Musicali 2018); la drammatizzazione sonora Arianna: il suon de' bei lamenti (PACTA dei Teatri 2021; Festival Monteverdi 450° 2017 e 2019); la pièce di teatro musicale The Merry Wives of William come musicattrice (regia L. Pasetti; musiche R. Andreoni; prod. Piccolo Teatro di Milano 2016; Roma Sala Umberto 2018; Mese Shakespeariano di Bari 2016; II° Premio Bonacina 2016); il concerto teatrale Alice; 88 tasti nella storia (con Note di Quinta, PACTA 2014, musicattrice; Premio Fersen 2013). Dal 2015 lavora inoltre su propri ambienti sonori per flauto ed elettronica (Festival Vapore d'Estate 2020 e Change of Season 2020, per il Centro d'Arte di Padova e il Festival Arcella in duo con W. Prati; Il flauto 2.0, 2019, seminario/concerto per il Contemporary Music Hub con K. de Fleyt e C. Rees; Teatro Arseneal, Parade Electronique 2018, per MMT; Festival Subculture 2018 Treviso; Suoni in cammino 2019).

Eclectic flautist, already defined in 2015 by Fabio Francione of *Il Manifesto* as "one of the most promising Italian flautists", Laura emerged on the international scene when she was awarded with the Stockhausen Prize in 2019 - a recognition never achieved before by an Italian flautist - by the Stockhausen Foundation for her interpretation of KATHINKAs GESANG from SAMSTAG aus LICHT in the rare version with electronics; she was the first Italian flautist to perform integrally this arduous masterpiece by heart and in scenic form, with a wide appreciation by audiences and critics.

Laura has been performing in Italy and Europe since 2014 with an intense solo concert schedule: soloist for MA/IN Matera Intermedia Festival 2021; guest performer in RAI live broadcast for STEM and the City 2021 organised by Milan Municipality; soloist for the Milano Musica 2019 Festival in PARADIES by Stockhausen and Tracce by L. Francesconi; soloist in KATHINKAs GESANG by the Stockhausen at Open Festival Aperto 2019 (Teatro Valli) and for Padua Art Centre, season 2019; soloist for Serate Musicali since 2018; leading musician and actress at Piccolo Teatro di Milan in the 2016 season (*The Merry Wives of William*); soloist at LAC in Lugano with her Blue Tube project in 2016; soloist in the 2nd Concerto for flute by A. Jolivet at RSI in Lugano, 2015; selected by GAI Young Italian Artists and Italian Ministry of Culture for a concert tour in Belgium in 2016; invited by the Italian Cultural Institutes of Stuttgart and Strasbourg since 2015.

She also collaborates with AGON, Tempo Reale, MMT, Syntax Ensemble, mdi ensemble, SIMC Italian Society of Contemporary Music, Jeunesse Musicale, Morphosis Ensemble (ES), Der Blaue Ritter Ensemble (DE); she also plays frequently with versatile musicians such as M. Viel, W. Prati, R. Gottardi, S. Cignoli, Trio Broz.

A musician with a multidisciplinary background (she graduated in flute at Verdi Conservatory while obtaining a degree in Archaeology at Catholic University of Milan, both *cum laude*),

Laura studied with D. Formisano, J. C. Gerard, M. Marasco; she specialised at the CSI of Lugano in the contemporary repertoire both as soloist (*cum laude*) and as a chamber musician with M. Caroli, A. Tamayo and O. Zoboli and later with A. Morini. Since 2014 she has created several projects aimed to enhance contemporary musical language combining it with other artistic forms: the home-video performance COMFORT ZONE, created during COVID19 following a commission from Padua Art Centre, later also selected as a video installation among the best Italian works produced in lockdown, for Festival Aperto grand opening 2020; the site-specific installation sound project "Profumo di suoni al sapone", winner of the Artistic Director's Mention at the 1st Edition of the International Call for Proposals "Festival del Tempo" 2020 in Sernoneta, to be carried out in 2021; the site specific installation BlueTube, defined by scholar V. Valentini as an "intermedia concert" (World Water Day 2016; Lugano, LAC 2016 and Serate Musicali 2018); the sound dramatisation "Arianna: il suono de' bei lamenti" (PACTA dei Teatri 2021; Monteverdi 450 Festival 2017; Villa Ghirlanda 2019); the musical theatre piece *The Merry Wives of William* as musician and actress (directed by L. Pasetti; music by R. Andreoni; prod. Piccolo Teatro di Milano 2016; Rome Sala Umberto 2018; Bari Shakespearean Month 2016; Bonacina Award 2016); the theatrical concert Alice: 88 tasti nella storia (with Note di Quinta, PACTA 2014, musician and actress; Fersen Award 2013).

Since 2015 she has also worked on her own soundscapes for flute and electronics (Festival Vapore d'Estate 2020 and Change of Season 2020, for Padua Art Centre and Arcella Bella Festival in duo with W. Prati; Flute 2.0, 2019, seminar/concert for Contemporary Music Hub with K. de Fleyt and C. Rees; Teatro Arsenale, Parade Electronique 2018, for MMT; Festival Subculture 2018 Treviso; Suoni in cammino 2019).



Questo CD è dedicato a Mario Caroli e Annamaria Morini, miei indimenticabili maestri, che mi hanno introdotto al flauto contemporaneo con il loro spirito critico, la loro passione, la loro inesausta curiosità.

I dedicate this CD to Mario Caroli and Annamaria Morini, my unforgettable teachers, who introduced me to the contemporary flute with their critical spirit, their passion, their inexhaustible curiosity.

Grateful thanks to:

Silvia Cignoli, Johann Merrich, Maria Vincenza Cabizza,
Jean-Baptiste Barrière, Rebecca Clarke, Anna Maria Lyne,
Marcello Daminelli (Daminelli Pietro SRL),
Peter Swinkels and Frans Philippens (ADAMS Music Centre Ittervoort)

Laura plays a Nagahara 18k flute and a Pearl bass flute



Recorded at AGON - Milano (IT)
September - October 2020

Editing: Laura Faoro and Massimo Marchi
Sound Engineer, Mastering: Massimo Marchi

Flute drawing (front cover, inlay): Laura Faoro
Flute exploded view (booklet, inlay): Gabriele Faoro
Photo credits: Jesus Lopez B. per Amusart
Visual identity: Amusart

Liner Notes © 2021 Laura Faoro and Massimo Marchi - All rights reserved

Booking: Amusart | classical music creative agency
Silvia Podetti - silvia@amusart.com

www.laurafaoro.it

STR 37205

