



© Marco Borggreve

Mercoledì  
→ **16.03.2022**

ore 20.30  
Sala Teatro - LAC

## Simone Rubino

percussioni

con la partecipazione di

## Christoph Linder

## Lukas Kuhn

## Jo Wei Liu

percussioni

**Partner istituzionali**



**Sponsor**



**Fondazioni**

Fondazione ing. Pasquale Lucchini  
Fondazione Lugano per il Polo Culturale  
Fondazione Vontobel  
The Laurence Modiano Charitable Trust  
Fondazione Landis & Gyr

**Club Pentagramma**

Si ringraziano sentitamente i membri per il prezioso sostegno.

**Media Partner**

Corriere del Ticino

Programma

**John Cage** (1912-1992)

*Third Construction*, per quattro percussioni (1941)

**Casey Cangelosi** (\*1982)

*Bad Touch*, per percussioni sole ed elettronica (2013)

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

*Ciaccona dalla Partita n. 2 per violino solo in re minore BWV 1004* (1720)  
arrangiamento per vibrafono di Eduardo Eguez

**Lamberto Curtoni** (\*1987)

*Quel metro che ci avvicina* (2020)

testi di Mariangela Gualtieri

*La preghiera più alta* (2020)

testi di Mariangela Gualtieri

**Tan Dun** (\*1957)

*Water Spirit*, cadenza dal *Water concerto for percussion* (1998)

**Minoru Miki** (1930-2011)

*Marimba Spiritual*, per marimba e ensemble di percussioni (1984)

**Il concerto si svolgerà con un intervallo di 20 minuti.**

**Ricordiamo che il bar Luini6 al mezzanino è aperto.**

Vi invitiamo a tener spenti gli apparecchi elettronici per tutta la durata del concerto, onde evitare di disturbare con suoni e luci sia l'esecuzione musicale, sia gli altri spettatori.



Il concerto viene registrato dalla RSI.





## Simone Rubino

Nato nel 1993 a Chivasso, in provincia di Torino, è stato allievo di Riccardo Balbinutti a Milano e di Peter Sadlo a Monaco di Baviera. Risultato vincitore in prestigiosi contesti quali il Concorso internazionale ARD di Monaco di Baviera e il Credit Suisse Young Artist Award, Simone Rubino ha debuttato al Festival di Lucerna con i Wiener Philharmoniker. È stato inoltre ospite dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino, della Bayerisches Rundfunk Symphonieorchester, della Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, dell'Orchestra della Radio di Francoforte e della Wiener Kammerorchester, dirette da maestri quali Zubin Mehta, Manfred Honeck e Tan Dun in sale prestigiose come la Philharmonie di Berlino, il Konzerthaus di Vienna e la Herkulessaal di Monaco di Baviera. Ha realizzato importanti tournée in Francia, Spagna, Belgio, Svizzera, Austria e Germania, esibendosi in festival importanti quali il Rheingau Musik Festival, il Musikfest Bremen e l'Echternach in Lussemburgo. In ambito discografico ha inciso per le etichette Naïve, La Musica ed Electromantic Music. Nel 2017 gli è stato assegnato il Premio Abbiati della critica italiana come migliore musicista dell'anno. È dedicatario di nuove composizioni scritte da autori quali Avner Dorman, Carlo Boccadoro, Roberto Bocca, Adriano Gaglianello e Aziza Sadikova. Dal 2019 è titolare di una cattedra di percussioni alla Haute École de Musique di Losanna, nonché di una visiting professor chair alla Universität der Künste di Berlino.

## Introduzione al programma - intervista con Simone Rubino

**D:** Ha deciso di aprire il concerto con *Third Construction* di John Cage, un autore spesso ricordato come provocatore ma anche come filosofo dell'atto artistico-musicale. *Third Construction* appartiene a una di queste categorie - provocazione e filosofia - oppure offre caratteristiche musicali di altra natura?

**R:** Non vedo grande provocazione quanto piuttosto una nuova forma di poesia. Cage offre una libertà piuttosto importante all'esecutore, che è quella della scelta degli strumenti. Ogni esecutore ha a disposizione tre strumenti a pelle e cinque metalli, specifiche generiche all'interno delle quali Cage chiede che sia lo strumentista a scegliere il dettaglio degli strumenti da usare, prevedendo esplicitamente per i metalli degli strumenti non convenzionali. Così l'esecutore è attivamente coinvolto nella scelta timbrica e nella qualità sonora dell'intero pezzo: un conferimento di responsabilità che configura una nuova poetica della realizzazione musicale.

**D:** Casey Cangelosi - oltre a essere un compositore - è anche un suo collega percussionista. Ci sono elementi che, leggendo una partitura, fanno intuire quando un autore è anche percussionista?

**R:** Devo ammettere che sì: se un brano per percussioni è scritto da un autore che a sua volta è percussionista, ci sono degli indizi piuttosto evidenti. Primo fra tutti è l'approccio al ritmo, alla ritmicità della tecnica e della stesura compositiva. I compositori "normali" (cioè non-percussionisti) lavorano primariamente su uno sviluppo armonico e timbrico, e a mia memoria l'unico di questi autori che ha mostrato peculiarità "percussionistiche" è stato Igor' Stravinskij: nella sua *Sagra della primavera* c'è una padronanza sia armonica sia ritmica come forse in nessun'altra opera musicale.

**D:** Di Bach lei suonerà la celebre Ciaccona, originariamente scritta per violino. Cosa si perde e cosa si guadagna - in trascrizioni simili a questa - passando dal violino alle percussioni?

**R:** Non credo che nell'arte dell'arrangiamento si possa parlare di valori persi o guadagnati, quanto piuttosto di diversità strumentali di fondo, che stanno a disposizione della musica stessa e che possono rivelare punti di vista differenti ma caratteristici su un medesimo soggetto musicale.

**D:** E - al netto dell'evidenza fisica - quali sono le differenze più importanti tra le percussioni e un violino?

**R:** La rivoluzione portata dalle percussioni - strumenti che hanno avuto un grande sviluppo nel secolo scorso, arrivando per la prima volta a essere concepiti e utilizzati come solistici - è quella legata a una concezione verticale della musica, quindi pensata in senso ritmico, con degli impulsi tendenzialmente isolati e successivi nel tempo. La concezione musicale "ordinaria" - cioè quella di quasi tutta la musica classica - è invece orizzontale, con degli impulsi protratti nel tempo in un senso armonico o melodico. Personalmente proprio con Bach - e il Barocco in generale - sono riuscito a capire e sviluppare le possibilità di fare musica orizzontale anche sulle percussioni.

**D:** I due brani di Lamberto Curtioni che propone in programma sono forse i più sorprendenti perché – oltre a suonare – lei pure canta: una doppia abilità davvero insolita. Come è arrivato a immaginare e poi realizzare questa combinazione di voce e strumento?

**R:** Cantare per me è sempre stata una passione, sin da piccolo. Per l'ammissione nella classe di percussioni del Conservatorio di Torino, a dieci anni, portai un pezzo per tamburo ma anche un pezzo cantato (e credo di ricordarmi di aver meglio preparato il canto rispetto alle percussioni...). Furono alcuni docenti del Conservatorio – colpiti da quell'audizione – a consigliarmi di propormi per il coro di voci bianche del Teatro Regio di Torino. Cosa che feci, venendo ammesso e continuando per alcuni anni parallelamente sia il canto sia le percussioni. Grazie al coro del Teatro partecipai a numerosi allestimenti di opere e di operette, affrontando tutto sempre con grande passione e come se fosse un gioco. E devo ammettere che proprio il teatro musicale è il gioco più bello che possa esistere. A un certo punto, senza una scelta volontaria e precisa, ho messo da parte il canto, forse perché la via delle percussioni stava assumendo una consistenza e un'importanza piuttosto significative. Mi sono così un po' dimenticato del canto ma il lockdown mi ha dato il tempo per ritornarci, approfondendo vari aspetti tecnici e prendendo delle lezioni che mi hanno aiutato a scoprire le peculiarità della mia voce nel registro di controtenore.

**D:** Perché ha deciso di tornare ad avvicinarsi al canto?

**R:** Circa quattro anni fa avevo cominciato a sentire un limite tecnico dello strumento-percussioni e delle possibilità che – attraverso di esso – avevo per esprimermi. La combinazione di percussioni e voce mi offre invece una libertà di espressione davvero ampia, in cui si uniscono la dimensione verticale e quella orizzontale. Canto e percussioni sono probabilmente gli strumenti più antichi e primordiali, con caratteristiche antitetiche proprio nella formulazione del suono (più vocalico il primo, dedito alle consonanti il secondo).

**D:** Tan Dun è uno dei compositori cinesi più acclamati (non solo, ma anche per le colonne sonore di celebri film come *La tigre e il dragone*, con cui nel 2001 vinse un premio Oscar). La sua cadenza *Water Spirit* sembra giocare sull'ambigua distinzione tra suono e rumore: quale può essere oggi limite tra questi due concetti – spesso usati in maniera divisiva da pubblico e critica?

**R:** Di fronte ai molteplici fenomeni acustici della quotidianità – all'aperto o al chiuso, dal martello pneumatico allo sciacquone dell'acqua, dal soffritto in pentola al volo dell'aeroplano – non applico mai categorie, e per me sono tutti suoni: qualsiasi corpo vibrante emette semplicemente suoni. La differenza tra arte musicale oppure semplice rumore può essere data dall'esistenza di una struttura e di un contesto in cui i fenomeni sonori sono collocati: un'organizzazione che segue un criterio rispetto al caos indifferenziato. E dicendo questo non posso però non pensare che anche il caos sonoro offre affascinanti spunti di interesse.

**D:** In *Marimba Spiritual*, del compositore giapponese Minoru Miki, torna un altro richiamo alla spiritualità: si può forse dire che per gli autori dell'estremo oriente la percussione abbia una forte vocazione metafisica?

**R:** In Oriente gli strumenti a percussione hanno sempre avuto delle precise funzioni rituali, religiose e quindi spirituali. La grande quantità di vibrazioni offerte da strumenti quali i gong, i grossi tamburi taiko o i vasi dobachi è stata usata per millenni come catalizzatore per il raccoglimento e l'attenzione in vari contesti legati alla spiritualità, e quindi non è da sorprendersi che per compositori di quelle aree (ma anche per l'ascoltatore occidentale) il richiamo sia quasi automatico. Un altro aspetto che in *Marimba Spiritual* contribuisce a un effetto quasi cerimoniale di raccoglimento ed estasi è inoltre la presenza degli ostinati ritmici.

**D:** Accanto a lei, in alcuni brani, suoneranno tre suoi studenti dell'Università delle arti di Berlino: Christoph Linder, Lukas Kuhn e Jo Wei Liu. Cosa ritiene che possa o debba trasmettere la didattica musicale oggi – sia verso i futuri professionisti, sia verso i giovanissimi attratti da uno strumento?

**R:** Suono spesso con i miei studenti perché credo sia importante poter far loro concretamente vivere il processo di preparare dei progetti concertistici, di toccare un palco, l'esperienza dal vivo della musica da camera. Come anche i Greci dicevano, l'educazione è ben diversa dall'istruzione: per educare è necessario un coinvolgimento attivo e fisico dello studente. E nel passaggio educativo non può assolutamente mancare la dimensione emotiva. Oggi l'istruzione musicale accademica è molto tecnica, ma è piuttosto evidente la mancanza di una riflessione sui modi e sulle finalità cui questa tecnica dovrebbe servire. Bisognerebbe aiutare lo studente *in primis* a conoscere se stesso, a conoscere il proprio *daimon*, la propria personalissima inclinazione artistica. Sono spesso colpito dal numero di studenti che hanno una tecnica meravigliosa – non credo ci siano mai state epoche così ricche di virtuosi – ma al tempo stesso molti appaiono in crisi: non sanno cosa fare di tutto quel bagaglio tecnico, e l'attuale mondo della musica classica non sembra offrire loro soluzioni.

**D:** La sua attitudine di interprete, di creatore, di didatta e di comunicatore appare come decisamente improntata verso l'apertura: al di là dei generi e delle idee precostituite. Come viene accolto un simile messaggio nei vari contesti che si trova a frequentare, da quelli piuttosto conservatori di certe istituzioni classiche ad altri – molto meno ingessati – della nostra contemporaneità?

**R:** In modo differente, a seconda delle istituzioni. Nel mondo della musica colta mi sembra però che manchi un posto in cui gli artisti possono esprimersi a 360° attraverso la creazione. Viene data grandissima importanza all'interpretazione di opere già esistenti (e spesso effettivamente geniali) ma viene dato poco spazio alla possibilità di creare nuovi formati, nuove idee, nuovi modi di ascoltare. Anche qui: spesso si privilegia la tecnica (o meglio: l'esibizione della tecnica) a discapito della possibilità di esprimersi, che non è solo un fattore tecnico e virtuosistico.

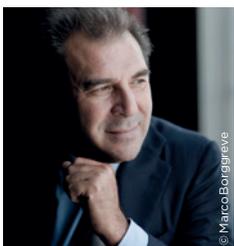
## I prossimi appuntamenti:



→ **Martedì 22.03.2022**  
ore 20.30 Sala Teatro  
**Gautier Capuçon** violoncello  
Bach · Dutilleux · Kodály



→ **Venerdì 08.04.2022**  
ore 18.30 Teatrostudio  
**Electro Acoustic Room - Computer Music**



→ **Domenica 17.04.2022**  
**Concerto di Pasqua**  
ore 17.00 Sala Teatro  
**Orchestra Mozart** violoncello  
**Daniele Gatti** direttore  
Beethoven



→ **Mercoledì 27.04.2022**  
ore 20.30 Sala Teatro  
**Paul Lewis** pianoforte  
Beethoven · Sibelius · Debussy · Chopin



→ **Giovedì 12.05.2022**  
ore 19.00 Teatrostudio  
**Early night modern**  
**Im Rausch der Farben zwischen West und Ost**



→ **Giovedì 12.05.2022**  
ore 20.30 Sala Teatro  
**Maurice Steger** flauto dolce  
**Amandine Beyer** violino  
**Daniel Rosin** violoncello  
**Sebastian Wienand** clavicembalo  
Turini · Veracini · Bach · Händel · Leclair · Geminiani · Vivaldi



### Newsletter

Abbonatevi alla nostra Newsletter su [www.luganomusica.ch/it/newsletter](http://www.luganomusica.ch/it/newsletter) per ricevere gli ultimi aggiornamenti sui nostri prossimi appuntamenti, sulle interviste e sulle primizie musicali della nostra stagione.