

Ravel Montalbetti
Stanze Miroirs



ANDREA REBAUDENGO *piano*



MAURO MONTALBETTI (1969)		
01.	Perdere e ritrovare ogni alba	06:26
MAURICE RAVEL (1875 – 1937)		
02.	Noctuelles	05:02
MAURO MONTALBETTI		
03.	Guardare l'erba e il sole	03:37
MAURICE RAVEL		
04.	Oiseaux tristes	04:12
MAURO MONTALBETTI		
05.	Specchiarsi come restituiti	04:27
MAURICE RAVEL		
06.	Une barque sur l'océan	07:03
MAURO MONTALBETTI		
07.	Osservare riflessi	03:17
MAURICE RAVEL		
08.	Alborada del Gracioso	07:06
MAURO MONTALBETTI		
09.	Occhi stupiti e silenzio	04:48
MAURICE RAVEL		
10.	La vallée des cloches	05:57

Andrea Rebaudengo

pianoforte

“Stanze” di Mauro Montalbetti è una commissione di Rivolimusica e Amici della Musica di Modena

Edizioni Raicom

Pianoforte Steinway D, fornito da Passadori Pianoforti, Brescia

Un grande ringraziamento al Teatro Grande di Brescia

Ringraziamo Emilio Isgrò, Massimo Migliorati, Sentieri selvaggi,

Andrea Maggiore, Chiara e Silvia

Registrazione/Recording:

Ridotto del Teatro Grande di Brescia - Novembre 2018

*Direzione della registrazione, editing, mix e mastering/Recording production,
editing, mix and mastering:* Mario Bertodo - www.smrecords.it

Traduzioni/Translations: Mike Webb

Cover/Artwork: Emilio Isgrò – Avo, 1977

Messo gentilmente a disposizione dalla Fondazione Emilio Isgrò

Da un secolo a questa parte, ma già da molto prima, per quanto in modo meno traumatico, l'idea che il compositore e l'ascoltatore "pensino" la musica in modo radicalmente diverso, se non antitetico o addirittura conflittuale, si è radicata fino a diventare un'ovvietà. Ormai si dà per scontato che l'ascoltatore privilegi un atteggiamento affettivo, emozionale. E che il compositore, in larga prevalenza, abbia un approccio intellettualistico e cerebrale. Questo per quanto riguarda il campo della musica erede della tradizione storica e accademica, poiché in altri ambiti musicali, popular, jazz, folklore o altro, gli scenari sono molto diversi.

In fondo, per chi nel XXI secolo frequenta le sale da concerto, "amare la musica" ha un significato non molto diverso dal pubblico che si estasiava per Chopin, storciva il naso con Brahms o restava di stucco con Stravinsky. Gli stessi Chopin, Brahms e Stravinsky non avrebbero avuto remore a usare la parola "amore" per descrivere il loro rapporto con la musica. Ma a distanza di pochi anni, le due grandi tragedie del Novecento, hanno cambiato il mondo. A partire dal secondo dopoguerra, in bocca a un compositore, un'espressione come "amare la musica" è suonata fuori luogo in un lessico stipato di concetti quali *struttura*, *analisi*, *parametri*, *materiali*, *sperimentazione*, ecc.

Il solo aprire un commento a un disco dedicato, come nel nostro caso, alla musica del XX e XXI secolo, ponendo al centro il verbo "amare", ha un che di anacronistico o di bizzarro. In effetti, nella seconda metà del secolo scorso, per lunghi anni, la tendenza compositiva dominante ha inteso scrollarsi di dosso ogni residuo sentimentale ed emozionale come elemento inquinante, incrostazione da rimuovere in nome di un'arte dei suoni finalmente libera di edificare la propria perfezione costruttiva in modo totalmente nuovo e oggettivo, senza debiti col passato e senza compromessi con romantiche ed estetismi vetusti.

È storia nota e controversa. Certo, negli ultimi decenni l'orizzonte è molto cambiato. Tuttavia la tendenza dei compositori a considerarsi più scienziati che poeti è un atteggiamento ancora molto diffuso. Più che offrire al pubblico nuovi capolavori (o almeno provarci), la categoria, presa nel suo insieme, sembra concentrarsi soprattutto sulla soluzione di "problemi" compositivi, analogamente a quanto accade nella *normal science* definita da Thomas Kuhn, la quale si preoccupa molto più di epistemologia che di fare nuove scoperte.

Questa lunga premessa, forse ridondante, è per sottolineare il senso di quanto ci racconta questo cd. Che un compositore crei un'opera concepita come atto d'amore per un maestro

del passato e, anzi, esplicitamente modellata su un suo capolavoro e alimentata da esso, non è certo un fatto inedito. Le generazioni postmoderne hanno ormai da tempo disinvoltamente sdoganato ogni possibile andirivieni fra passato e presente, in barba al lungamente imperante *dictum* storicista secondo cui «indietro non si torna». Nel nostro caso c'è però qualcosa di atipico ed è il “come” questa relazione fra due autori si concretizza. Oltre al fatto che l'oggetto d'amore, la fonte ispiratrice di Mauro Montalbetti è Maurice Ravel. Circostanza, quest'ultima, singolare e illuminante insieme, dal momento che il maestro francese, tanto amato dal pubblico, da parte di storici e compositori viene invece generalmente collocato in seconda linea, giudicato in buona sostanza marginale. Autore grande, sì, ma della cui inesistenza, a differenza ovviamente di Debussy, la storia musicale non avrebbe minimamente risentito, come afferma categorico lo storico Jean-Noël von der Weid in “La musique du XX^e siècle”.

Mauro Montalbetti, in queste sue cinque *Stanze*, composte nel 2016, dichiara apertamente la sua affinità elettiva con l'autore del *Boléro*, ponendolo nella ristretta cerchia dei suoi grandi amori. Ciò che colpisce è innanzitutto la qualità, raffinata e insieme schietta con cui questa devozione si esprime nella musica e si manifesta nella scrittura, nel suo distendersi maestoso, per così dire, nei pentagrammi e nella pagina. Non solo uditivamente, dunque, ma anche visivamente colpisce la limpidezza con la quale i cinque brani rendono omaggio alla loro fonte, ossia i *Miroirs* di Maurice Ravel.

Miroirs, cioè specchi. Titolo che all'epoca, era il 1905, sfiorava la genialità, col quale il compositore francese giocava con le ambiguità delle poetiche simboliste e impressioniste, degli eterni roveli concernenti le qualità espressive e semantiche della musica. Poiché lo specchio riflette, rappresenta, ma insieme illude, genera finzione.

Come in una ideale *mise en abîme*, Montalbetti rilancia, eleva al quadrato quegli specchi, fa sue le loro finzioni sonore e poetiche e le proietta nel proprio orizzonte. Il clima espressivo, così come le trame musicali immaginate da Ravel vi rimangono evidenti e genuinamente seduttive: in sintonia con quella capacità di fascinazione che fu virtù e vocazione suprema del maestro francese, da pochissimi, o forse nessuno, posseduta in egual misura all'epoca sua. Le cinque *Stanze* si intercalano ai cinque *Miroirs*, però precedendoli, a differenza di quanto la prospettiva dell'intertestualità suggerirebbe, dal momento che l'originale

è necessariamente anteriore al suo rampollo. Niente a che fare, ad esempio, con l'idea del *double* della suite barocca, che impreziosisce e trasfigura la melodia di partenza. Almeno concettualmente, poiché la pletora dell'addobbo rischia di appesantire e intorbidare l'idea originaria. L'impressione, qui, è piuttosto un'altra, più diretta e lineare. Ciascuna *Stanza*, posta in apertura del brano da cui prende vita, riveste un'ideale funzione di preludio, di introduzione. O, ancor meglio, di annuncio. All'ascolto, disseminati fra i pentagrammi delle *Stanze* non sono "echi" di Ravel. Sono semmai premonizioni di ciò che poi si chiarirà e si rivelerà trionfalmente. Giocando con le parole, si potrebbe dire che ciascuna *Stanza* è in realtà un atrio, un'anticamera, dove Montalbeti ci prende per mano e ci guida alla scoperta dei *Miroirs*.

A distanza di oltre un secolo, naturalmente – quasi non servirebbe segnalarlo – le armonie sono come lievitate, rompono liberissime gli argini, ma conservano integra una loro ratio squisitamente accordale. Conservata – e proprio qui sta quella già citata schiettezza dell'omaggio – è anche l'ineguagliabile pienezza e rotondità del gusto pianistico raveliano: l'andamento generale, l'ampiezza elegante del gesto, il colorito, l'onda ritmica quietamente arpeggiante, così come le folate rapinose e abbaglianti.

Ravel dedicò i cinque *Miroirs* ad altrettanti amici e compagni di vagabondaggi intellettuali, raccolti in quell'impagabile congrega di spiriti liberi che furono gli Apaches. Come si usava in quegli anni, ogni brano ebbe il suo immancabile titolo evocativo, nell'ordine: *Noctuelles*, dedicato a Léon Paul-Fargue; *Oiseaux tristes*, dedicato a Ricardo Viñes; *Une barque sur l'océan*, a Paul Sordes; *Alborada del Gracioso*, a Michel-Dimitri Calvocoressi e, infine, *La vallée des cloches*, dedicato a Maurice Delage.

A loro volta, *Stanze*, pur vivendo di vita propria come composizione autonoma, nell'accoppiarsi alla loro sorgente, hanno anch'esse ciascuna un titolo, parimenti evocativo, e un dedicatario.

In queste *Stanze* non opera nessuno di quei sistemi, teoremi, algoritmi o cabale numeriche che per lunghi anni hanno scientemente incaprettato tanta musica del XX secolo. C'è però un nucleo, una matrice originaria che informa di sé la condotta compositiva dell'intero ciclo. È un nucleo essenzialmente poetico che emerge dichiaratamente nel lieve ermetismo dei cinque titoli: *Perdere e ritrovare ogni alba*; *Guardare l'erba e il sole*; *Specchiarsi come*

restituiti; Osservare riflessi; Occhi stupiti e silenzio.

Il modo in cui sono nate queste micropoesie riassume in piccolo il procedimento con il quale la musica stessa è stata composta, ossia la cosiddetta *cancellatura*, un artificio ideato da Emilio Isgrò, l'artista le cui creazioni – è lo stesso Montalbetti a svelarcelo – hanno suggerito al compositore il modo, la via attraverso la quale incorporare nelle cinque *Stanze* il suo personalissimo distillato dei *Miroirs*.

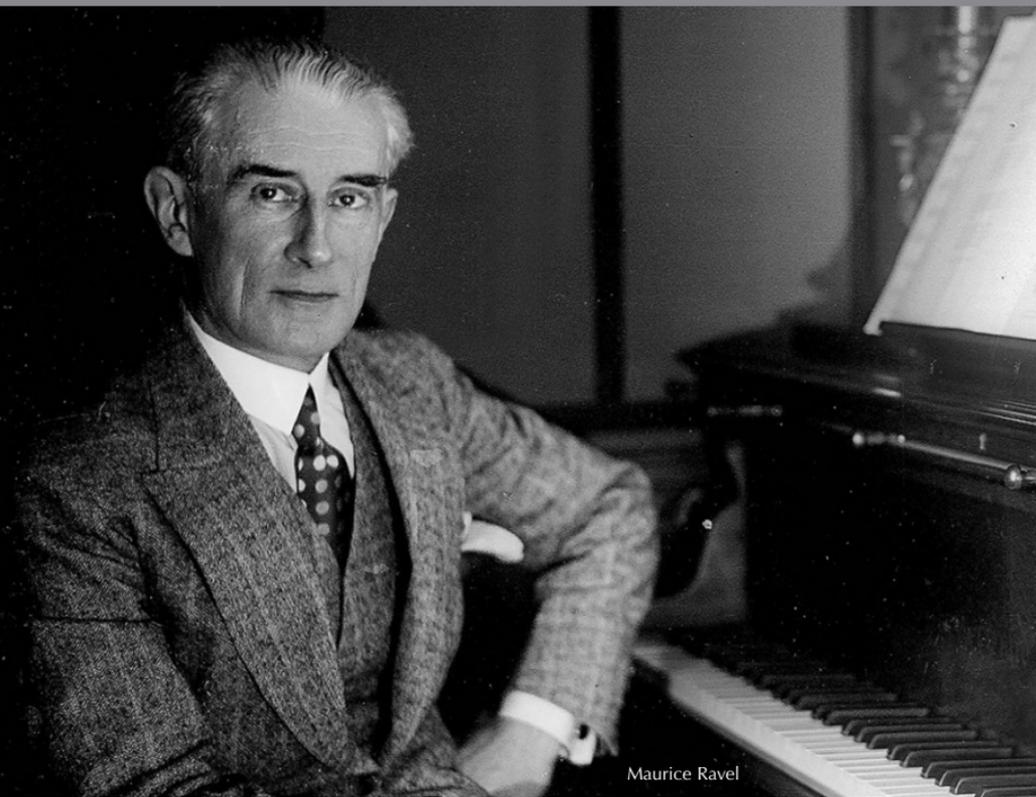
In arte, comporre, creare implica sempre una scelta. La cancellatura è in un certo senso il negativo del sottolineare: in un testo scegliere parole, fra tante altre, illuminarle, liberarle e trarre da esse un'essenza o un nuovo senso inimmaginato.

Analogamente, da ogni brano dei *Miroirs*, Montalbetti ha individuato i frammenti, i microorganismi sonori e ritmici, quasi fossero un lievito, coi quali impastare e creare le proprie pagine. Per lo più sfuggente, ma a volte come lampo repentino, la linfa raveliana aleggia e profuma per ogni dove. E i titoli? L'idea è nata di conseguenza: chiedere a Massimo Migliorati, l'amico poeta, cinque brevi componimenti ispirati ai *Miroirs*. E fra le parole del poeta, mediante la cancellatura, individuarne alcune, sceglierle ed eleggerle a titolo.

Tre artisti-sorgente, Ravel, Isgrò, Migliorati, si fondono così in Montalbetti. Ma ad essi va aggiunto il dedicatario della prima *Stanza*, Andrea Rebaudengo, che nel 2017 ha tenuto a battesimo l'opera e la cui condivisa passione per Ravel ha ispirato e alimentato questa avventura compositiva. Con lui sono cinque i responsabili di questo connubio *Stanze-Miroirs*. E non poteva essere altrimenti.

Giordano Montecchi

Andrea Rebaudengo



Maurice Ravel

For around a century, but already long before, though less traumatically, the idea that the composer and listener “think” music in a radically different, if not antithetical or even conflictual way, has become so deeply ingrained as to be obvious. It is now taken for granted that the listener prefers an affective, emotional approach, while the composer, in the majority of cases, adopts a more intellectual and cerebral attitude. This is largely true of the field of music inherited from the historical and academic tradition, since in alternative areas of music, whether popular, jazz, folk or other, the scenario is very different.

Generally speaking, “to love music” has more or less the same meaning for those who frequent the concert hall in the 21st century, as it had for the public that enthused over Chopin, turned their noses up at Brahms or were stunned by Stravinsky. Chopin, Brahms and Stravinsky themselves would have had no qualms about using word “love” to describe their relation with music.

But not so many years later, the two great tragedies of the 20th century changed the world. Ever since the period following the Second World War, for a composer to use an expression like “to love music” sounds out of place in a lexicon crammed with concepts like *structure*, *analysis*, *parameters*, *materials*, *experimentation*, etc.

The mere fact of opening a comment on a disk dedicated, as in our case, to music of the 20th and 21st century, with a focus on the verb “to love”, has something anachronistic or bizarre about it. In effect, in the second half of the last century, for many years, the prevailing tendency among composers was aimed at shaking off all remnants of sentiment and emotion, as if these were a polluting element, an incrustation to be removed in the name of an art of sounds finally free to shape its own constructive perfection in a totally new and objective way, owing nothing to the past and without yielding to any outdated romantic or aesthetic notions.

It is a familiar and controversial story. Certainly, the outlook has changed considerably over the last decades. But the tendency for composers to consider themselves more as scientists than poets is still very widespread. Rather than offering the public new masterpieces (or at least trying), the category, taken as a whole, seems to concentrate more especially on the solution of compositional “problems”, similar to what happens in Thomas Kuhn’s so-called “normal science”, which is more concerned with epistemology than making new discoveries.

This long, perhaps excessive, introduction serves to underline what this CD tells us. There is certainly nothing new about a composer writing a work as an act of love towards a master of the past, explicitly modeled on one of his masterpieces and nourished by it. And in fact, the postmodern generations have for some time now readily given their assent to all passages between the past and present, despite the age-old adage that “there’s no turning back”. In our case, though, there is something atypical, namely “how” this relation between two composers is materialized. Besides the fact that Mauro Montalbetti’s object of love and source of inspiration is Maurice Ravel. A circumstance that is both singular and illuminating, given that the French composer, so loved by the public, is generally judged marginal by historians and composers, placed in the second row. A great musician, surely, but without whom, obviously unlike Debussy, the history of music would not have minimally suffered, as the historian Jean-Noël von der Weid clearly states in “La musique du XX^e siècle”.

In his five *Stanze*, composed in 2016, Mauro Montalbetti openly declares his special affinity with the author of *Boléro*, placing him within the select circle of his greatest loves. What strikes one most is the refined and yet frank way in which this devotion is expressed in the music and is revealed in the writing, in the way it unfolds majestically, so to speak, across the staves and the pages. In other words one is struck not only audibly but also visually by the limpidity with which the five pieces pay homage to their source, namely Maurice Ravel’s *Miroirs*.

Miroirs, that is mirrors. A title that at the time – we are in 1905 – encapsulated the genius with which the composer played with the ambiguities of symbolist and impressionist poetics, of the eternal torments concerning the expressive and semantic qualities of music. Because the mirror reflects, represents, but also deceives, creates illusions.

As in a virtual *mise en abîme*, Montalbetti replicates, multiplies the mirrors, makes their sonic and poetic images his own and projects them into his own dimension. The expressive climate, as well as the musical fabric imagined by Ravel, remain evident and genuinely seductive: totally in line with the capacity for charm that was the virtue and supreme vocation of the French master, equalled by very few, or perhaps by none.

The five *Stanze* are inserted within the five *Miroirs*, but precede them, contrary to what the logic of intertextuality would suggest, since the original source should necessarily come

before its offspring. There is no comparison, for example, with the idea of the *double* in the Baroque suite, which embellishes and transfigures the opening melody. At least in theory, since the excess of decoration risks making the original idea heavy and muddy.

The impression here, instead, is another, more direct and linear. Each *Stanza*, placed before the piece it is inspired by, acts as a sort of ideal prelude, or introduction. Or, better still, announcement. On listening, we do not hear any “echoes” of Ravel emerging from the staves of *Stanze*. They are rather premonitions of what is to come, of what will reveal itself triumphantly. Playing with words, one might say that each *Stanza* is in reality a lobby, an entrance-hall, where Montalbetti takes us by the hand and guides us toward the discovery of the *Miroirs*.

Obviously, at a distance of more than a century, the harmonies – it goes without saying – have been extended, they freely break the barriers, but maintain intact their exquisitely chordal principle. Similarly preserved – and it is precisely here that the above mentioned frankness of the homage lies – is the unparalleled fullness and roundness of Ravel’s pianistic palette: the general gait, the elegant breadth of the gesture, the colouring, the gently arpeggiating rhythmic waves, and the passionate and dazzling outbursts.

Ravel dedicated the five *Miroirs* to as many friends and fellow intellectual wanderers, gathered in that inimitable group of free spirits that made up the Apaches. As was the custom in those days, each piece had its unflinching evocative title, as follows: *Noctuelles*, dedicated to Léon Paul-Fargue; *Oiseaux tristes*, dedicated to Ricardo Viñes; *Une barque sur l’océan*, to Paul Sordes; *Alborada del Gracioso*, to Michel-Dimitri Calvocoressi and, finally, *La vallée des cloches*, dedicated to Maurice Delage. Likewise, each of the *Stanze*, though existing in their own right as an autonomous composition, when coupled with their source, similarly has a title, equally evocative, and a dedicatee. These *Stanze* are not based on any systems, theorems, algorithms or numerical wizardry, which for many long years consciously stifled much music of the 20th century. There is, however, a core, a fundamental matrix that alone informs the path of the whole cycle. It is an essentially poetic core that clearly emerges in the delicate hermetism of the five titles: *Perdere e ritrovare ogni alba*; *Guardare l’erba e il sole*; *Specchiarsi come restituiti*; *Osservare riflessi*; *Occhi stupiti e silenzio*.

The origin of these micro-poems succinctly sums up the procedure with which the music

was composed, that is through *cancellation*, a mechanism devised by Emilio Isgrò, the artist whose creations – as Montalbetti himself revealed – suggested the means, the way to incorporate his highly personal distillation of the *Miroirs* into the five *Stanze*.

In art, composing and creating always involves a choice. Erasure, in a certain sense, is the negative of underlining: selecting words from among the many others, from a text, throwing light on them, freeing them and extracting an essence or a new unimagined sense.

In the same way, Montalbetti has identified fragments from each piece of the *Miroirs*, the sonic and rhythmic micro-organisms, as if they were a sort of yeast, which he uses to mix and create his own pages. Mostly fleeting, but at times like a sudden flash, the breath and scent of Ravel's *lymph* are pervasive throughout. And the titles? The idea was born as follows: he asked his poet friend Massimo Migliorati to write five short poems inspired by *Miroirs*; and, by means of cancellation, he chose some of the poet's words to form a title.

Three artists/sources, Ravel, Isgrò and Migliorati, are thus blended in Montalbetti. But another name needs to be added, that of the dedicatee of the first *Stanza*, Andrea Rebaudengo, who in 2017 gave the work its first performance and whose shared passion for Ravel inspired and nourished this compositional adventure. So we arrive at five partners in this union of *Stanze-Miroirs*. And it could not have been otherwise.

Giordano Montecchi

translated by *Mike Webb*



Andrea Rebaudengo



Mauro Montalbetti

www.mauromontalbetti.com
www.andrearebaudengo.com

