



STEFANO GERVASONI

Edizioni Suvini Zerboni

Edizioni Suvini Zerboni
SugarMusic S.p.A.
Galleria del Corso, 4
20122 - Milano (Italia)

tel: + 39 02 770 701
fax: + 39 02 770 70 261
e-mail: suvini.zerboni@sugarmusic.com
website: www.esz.it

Foto di copertina: © Michel Nicolas

STEFANO GERVASONI

Catalogo delle opere

EDIZIONI SUVINI ZERBONI

Nato a Bergamo nel 1962, Stefano Gervasoni ha iniziato a studiare la composizione nel 1980 grazie al consiglio di Luigi Nono: questo incontro, così come quello con Brian Ferneyhough, Peter Eötvös e Helmut Lachenmann, è stato decisivo per la sua carriera. Dopo aver studiato presso il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, Stefano Gervasoni ha completato la sua formazione in Ungheria con György Ligeti nel 1990, e successivamente a Parigi, dove nel 1992 ha seguito il Corso di Composizione e di Musica informatica dell'Ircam. I primi tre anni del suo soggiorno in Francia hanno creato le condizioni di una carriera internazionale che l'ha portato a essere "pensionnaire" a Villa Medici nel 1995-1996. Commissionato tra gli altri dalla WDR, dalla SWR, dall'Orchestra Nazionale della RAI, dal Festival d'Automne di Parigi, da Radio France, dall'IRCAM, dalla Casa da Musica di Porto, dal Festival Archipel di Ginevra, dal Divertimento Ensemble di Milano, dall'Ensemble Intercontemporain, dall'Ensemble Modern, dall'Ensemble Contrechamps di Ginevra, dal festival Maerzmusik di Berlino, da Ars Musica Bruxelles, dal Festival Musica di Strasburgo, dal Ministero della Cultura francese, dal Teatro alla Scala di Milano e dalla Suntory Hall di Tokyo, Stefano Gervasoni si è imposto come uno dei più importanti compositori italiani della sua generazione. Il suo catalogo – che comprende musica da camera, vocale, concertante, per orchestra, per ensemble e un'opera (*Limbus-Limbo*), commissionata per il cinquantesimo anniversario delle Percussions de Strasbourg (2012) – è stato pubblicato da Ricordi a partire dal 1987 e, dal 2000, è pubblicato da Suvini Zerboni. Un CD monografico intitolato *Antiterra*, comprendente i pezzi *An*, *Animato*, *Antiterra*, *Least Bee*, *Godspell*, *Epicadenza*, è stato pubblicato in Francia da Aeon e testimonia di «un mondo sonoro di una grande ricchezza, sottigliezza, raffinatezza, espressivo ma anche organico, che cattura immediatamente l'attenzione» (Philippe Albèra). Della sua discografia ricordiamo ancora i CD monografici Harmonia Mundi della serie *Musique Française d'Aujourd'hui*, (Ensemble Contrechamps), *Stradivarius* (Divertimento Ensemble) e il recente *Dir - In dir* pubblicato in Germania da Winter und Winter. Coronato di numerosi premi, tra cui il Premio della Critica Musicale "Franco Abbiati" (2010), il suo lavoro gli ha consentito di essere borsista della Fondation des Treilles a Parigi (1994) e del DAAD a Berlino (2006) e compositore in residence al Domaine de Kerguéhennec per il triennio 2008-2010. È stato anche invitato come professore ai Darmstadt Ferienkurse, ai corsi della Fondazione Royaumont (Parigi), della Toho University di Tokyo, del Festival International di Campos do Jordão in Brasile, del Conservatorio di Shanghai, della Columbia University (New York) e della Harvard University (Boston). È stato composer in residence al Conservatorio di Losanna (2005) e visiting professor all'ESMUC di Barcellona per l'anno accademico 2012-13. Dal 2006 Stefano Gervasoni è professore titolare di composizione al Conservatorio Nazionale Superiore di Musica e di Danza di Parigi.

Website: <http://www.stefanogervasoni.net>

Stefano Gervasoni, il mago

Nel panorama della musica attuale, che offre tanti aspetti divergenti, Stefano Gervasoni occupa un posto a parte: egli persevera nel proprio lavoro lontano dalle correnti e dalle mode, in una posizione solitaria che si riflette all'interno della sua musica. Così la sua prima opera, *Die Aussicht*, si mantiene sulla soglia del silenzio, essendo l'intensità del suo lirismo legata a una fragilità estrema. Nella sua evoluzione stilistica il compositore non rinnegherà mai questo dato iniziale: la sua musica adotta il tono della confidenza, ci immerge in un universo intimo e instabile, apparendoci contemporaneamente come un gioco con il materiale. Proviene da qui la sua dimensione poetica, immediatamente sensibile, e una fisica del suono che rinvia all'espressività pura. La musica di Gervasoni è scossa da spasmi e singulti, slanci e estasi fuggitive, umore e candore, illuminazioni. Non deriva da un soggetto definito e volontario, ma registra le proprie molteplicità devianti, il suo carattere inafferrabile. Dietro al nitore delle sonorità, la dissoluzione delle figure è all'opera: le composizioni giocano su pulsioni contrarie, essendo la scrittura quella di un soggetto frammentato alla ricerca di una configurazione introvabile. Ciò che essa fissa, è condotto in modo spietato a una forma di decomposizione che ne rivela precisamente la fragilità e, al tempo stesso, una bellezza fugace.

L'insieme di queste caratteristiche conferisce alla sua evoluzione una grande omogeneità: le sue composizioni si incatenano le une alle altre come le maglie di una grande Opera i cui antecedenti e conseguenti restano a noi celati. Ognuna di esse gira come un corpo celeste intorno a un focolare che li magnetizza pur senza essere visibile e il cui potere di attrazione proviene da ciò che resta indefinibile, come se rappresentasse l'essenza stessa del musicale. Tutte le opere di Gervasoni presuppongono d'acchito la dimensione fenomenica del suono, che è al contempo fisica e spirituale, al di là di una retorica che condurrebbe a banali forme di rappresentazione o alla semplice ricerca di effetti; l'idea che è al centro della sua musica è l'apparizione improvvisa di una realtà nel suo carattere effimero. Da qui la ripetizione degli stessi motivi, delle stesse figure, con leggere modificazioni, queste forme a spirale che girano su se stesse, queste progressioni infinitesimali, ma anche queste fratture, questi bruschi cambiamenti di tono, questi momenti epifanici. Il compositore si priva certo dei mezzi strutturali che potrebbero consentire alla forma di svilupparsi nel senso tradizionale del termine, poiché il turbinio attorno alla stessa idea contraddice una forma evolutiva, lineare, teleologica, e dà l'impressione che il tempo segni il passo; ma se la durata nega il tempo mentre lo realizza, la forma, richiusa su se stessa, si apparenta a una stessa immagine vista da angoli differenti, l'immediatezza si ritorce nel suo contrario. La musica, immergendoci nel cuore della contraddizione, si apparenta al movimento stesso. Essa non mira a

una via d'uscita, non ricerca l'origine, ma è radiosa senza svelare la sua fonte né la sua meta.

Perché la luminosità e la chiarezza del fenomeno sonoro — si dovrebbe dire più semplicemente: la sua bellezza avvincente — sono una caratteristica della musica di Gervasoni. È tuttavia un'illusione. Spostamenti minimi, trasformazioni appena percettibili operano sotto la superficie. Così ogni sua composizione è attraversata da sospiri, ansiti, grida soffocate, gemiti ed esclamazioni che la turbano e la esacerbano allo stesso tempo. Tutto si concede nell'istante, nella successione di momenti percepiti per se stessi. Per il compositore non si tratta tanto di trascinarci all'interno di una narrazione, con i suoi episodi contrastati, quanto di attirarci all'interno del suono, dove si riflette un mondo di sensazioni complesse che include i ricordi e le proiezioni utopiche. Le peripezie formali non sono che delle mediazioni. Le voci formano una costellazione nella quale le rotazioni, le aperture e gli spostamenti si organizzano attorno a un centro invisibile. I differenti timbri non sono che le variabili di uno stesso organismo. È all'interno di questa unità primordiale che delle briciole del reale, dei frammenti narrativi possono intervenire, simili alle figure che percorrono i monologhi beckettiani. In *Godspell*, ad esempio, la poesia del quotidiano propria a Philip Levine genera alcune citazioni, così come una certa aria di derisione che nasconde una dimensione tragica dell'esistenza. In un orizzonte opposto e complementare, Gervasoni ama incastonare un'opera del passato, attenendosi alla pratica della polifonia antica, come avviene, ad esempio, nel caso di *An*. Spesso le tessiture sono rischiarate da sonorità primarie venute da un tempo lontano, astri per noi ancora brillanti, sebbene siano morti da molto tempo: sono degli intervalli puri, un accordo perfetto, una piega tonale o modale che sorge dall'interno. Ciò che sfugge alla logica dell'opera non appare che sotto forma di memoria, di distanza ironica o nostalgica, e finisce per essere assorbito da essa, come è il caso delle citazioni di Stravinsky nel *Concerto pour alto*, una delle sue opere magistrali.

La musica di Stefano Gervasoni si innalza in un cielo immaginario dove può incontrare figure complici quali Silesio, Hölderlin, Beckett, Ungaretti e tanti altri ancora. La sua musica, leggera e grave, resta in sospensione, la testa nelle stelle. Una delle sue caratteristiche è quella di privilegiare il registro acuto, che è “senza piedi” come diceva Debussy. Gli si possono trovare degli antecedenti, per esempio in quest'altra meccanica celeste che è la musica di Niccolò Castiglioni, uno dei suoi insegnanti, o nella purezza cristallina di Webern, sicuramente un modello per i suoi inizi. Ma essa è così profondamente se stessa, così singolare in tutte le sue fibre, tanto da cancellare l'idea di una sua genealogia. La sonorità parla di se stessa. Ogni influenza è filtrata dalle caratteristiche di una scrittura che privilegia lo spirito della miniatura, il carattere intimo, la trasparenza, lontano dagli effetti magniloquenti e da una certa

enfasi espressiva o tecnica, lontano anche da un facile virtuosismo, o da uno sfoggio di tecniche. L'ambivalenza tra sonorità di grande purezza e un processo compositivo che, a causa delle sue mutazioni, offusca la percezione, mira in realtà a cogliere l'essenza delle cose nella loro trasformazione piuttosto che in una posizione fossilizzata. Ciò si può ritrovare nel rapporto tra una scrittura esoterica che rinvia a nuove tecniche strumentali o vocali, e un risultato sonoro evidente. Ecco perché Gervasoni si mantiene sulla soglia di una scrittura tematica; le figurazioni, nella sua musica, non sono che mezzi per far vivere il fenomeno, per animarlo dall'interno. Questa palpitazione del suono rinvia direttamente alla dimensione espressiva, essendo la scrittura, come la pelle, senza mediazione. In questo la musica di Gervasoni fa pensare a quella di Debussy, il suo equilibrio da funambolo tra sonorità come segno di una sensibilità esacerbata, capace di reagire alle minime variazioni della pressione atmosferica, e la figura che rinvia alla narrazione, alla strutturazione, all'idea di una forma composta. Come per il suo illustre predecessore, le progressioni acquisiscono solo eccezionalmente un'andatura drammatica o psicologica: la forma riposa su evoluzioni lente, su complementarità divergenti che operano una torsione rinviando alla molteplicità dei movimenti fisiologici e psichici dell'individuo. Se l'ascolto avviene attraverso una sorta di microscopio immaginario, che obbliga a penetrare nella struttura stessa del suono, l'opera amplifica e ingrandisce, peraltro, delle sensazioni minime, a cui in condizioni normali non si presterebbe molta attenzione. Da qui scaturisce l'ambiguità tra trasparenza e complessità, che un ascolto superficiale ridurrebbe a una forma di minimalismo. Ma da qui nasce anche l'aporia dell'opera, il cui destino è di girare su se stessa senza trovare il suo momento di apoteosi, e dove il sublime dev'essere sacrificato.

Quello che può apparire puro gioco con la materia, fatto di uno stupore e di un'innocenza che rimandano direttamente all'infanzia, è in realtà la dura condizione del compositore moderno, qui pienamente assunta. L'opera si rifiuta l'armonia prestabilita e, nel suo svolgimento, mette in atto la propria perdita, come se rifiutasse il superamento metafisico in una dimensione superiore, l'accordo perfetto delle risoluzioni felici. Ma nell'autoriflettersi e autoanalizzarsi, o analizzando e riflettendo degli oggetti storici, essa intreccia l'immediatezza sensibile e la mediazione del pensiero nello spirito di una ricerca infinita che costituisce precisamente il proprio contenuto di verità. Non è un caso se Gervasoni in *In Dir* si sia rivolto alla poesia ambigua di Silesio, di cui potrebbe far propri i seguenti versi, musicati nelle due estremità della composizione: «Dove ha luogo il mio soggiorno? Dove io e te non siamo. Dov'è il fine ultimo cui devo arrivare? Dove non si trova nulla. Verso cosa devo tendere allora? Verso un deserto, al di là dello stesso Dio» [«Wo ist mein Aufenthalt? Wo ich und du nicht stehen. Wo ist mein letztes End, in welches ich soll

gehen? Da, wo man keines findt. Wo soll ich denn nun hin? Ich muss noch über Gott in eine Wüste ziehn»].

Spetta sia al musicista, sia all'ascoltatore dare un senso alle domande poste dalla musica, nell'idea che il senso, lungi dall'essere prestabilito, sia legato alla sua propria ricerca. Da questo punto di vista la musica di Gervasoni giustifica la sua apparenza fragile e la sua dimensione intimista respingendo tutte le figure di autorità, queste forme eroiche che Schönberg assimilava alle "sonorità piene" della musica postromantica, così apprezzate al giorno d'oggi, e che non sono nient'altro che un riflesso del principio di dominazione. Il suo dominio è precisamente lo spazio aperto evocato da Silesio e già indicato dal compositore di *Moses und Aron* come luogo della libertà. Lontano dall'imporre una visione univoca, la musica di Stefano Gervasoni è aperta all'interpretazione; i suoi elementi, costantemente ridisposti in una forma caleidoscopica dove la ripetizione dello stesso fa apparire l'inadeguatezza dell'originale e del doppio, offrono un gioco di prospettive che cambiano continuamente. L'immagine del tutto appartiene meno all'autore, in quanto Idea, che non a coloro ai quali è destinata. Ma è un tutto frammentato.

La padronanza della scrittura, donando a ogni nota, a ogni sfumatura e a ogni gesto una tale densità di presenza, rovescia il tessuto musicale, disponendo in qualche modo la sua essenza sulla superficie. Ciò che si provoca è la vertigine del senso. Gervasoni immobilizza o rallenta il corso del tempo: noi non siamo condotti verso una fine dell'opera che costituirebbe la chiave della sua comprensione, non meno del resto che verso un apice drammatico che permetterebbe una prospettiva d'ascolto unilaterale; la musica ci porta da subito al cuore della sua vibrazione al tempo stesso fragile e potente, come in Schubert. Ci aspira nelle sue rotazioni enigmatiche dove la materia si differenzia poco a poco, in modo sovente impercettibile. Si presenta in un'evidenza sonora dove tutto appare in piena luce: l'estrema precisione della scrittura, anche partendo da sonorità sconosciute, suggella un rapporto di verità con l'ascoltatore. Il mistero, nell'opera di Gervasoni, nasce da questa evidenza sonora dove nulla sembra nascosto, dove nulla è artificialmente ingrandito; si trova nella presenza effimera che si vorrebbe trattenere e di cui si desidera scoprire il segreto. È il mistero della musica stessa, la cui essenza non può che trascorrere: l'opera non smette di interrogarla e di celebrarla in quanto tale. Vi è qui un piacere che si annoda alla scrittura attraverso la tensione tra l'individualizzazione delle sonorità, sovente inaudite, e la funzione delle note a partire dalla quale si tesse una forma organica.

Philippe Albèra

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 Conservatorio Giuseppe Verdi in Milan, Stefano Gervasoni went on to study with György Ligeti in Hungary in 1990, and then, in 1992, he attended the Course in Composition and in Computer Music organised by Ircam in Paris. His first three years in France laid the foundations for an international career that eventually led him to be “pensionnaire” at Villa Medici in 1995-1996. With commissions from such prestigious institutions as the WDR, the SWR, the Orchestra Nazionale della RAI, the Festival d'Automne in Paris, Radio France, Ircam, the Casa da Música in Porto, the Festival Archipel in Geneva, the Divertimento Ensemble in Milan, the Ensemble Intercontemporain, the Ensemble Modern, the Ensemble Contrechamps in Geneva, the Maerzmusik Festival in Berlin, the Ars Musica Bruxelles, the Festival Musica in Strasbourg, the French Ministry of Culture, Teatro alla Scala in Milan and Suntory Hall in Tokyo, 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 and an opera (*Limbus-Limbo*), commissioned for the 50th anniversary of the Percussions de Strasbourg (2012) – was first published by Ricordi, from 1987, and then, from 2000, by Suvini Zerboni. A monographic CD entitled *Antiterra*, which features the pieces *An*, *Animato*, *Antiterra*, *Least Bee*, *Godspell*, and *Epicadenza*, was recently released in France by Aeon and bears witness to «a sonic world of great wealth, subtlety, refinement, expressive but also organic, that immediately captures one's attention» (Philippe Albèra). Other monographic recordings include the *Harmonia Mundi* CD in the series *Musique Française d'Aujourd'hui* (Ensemble Contrechamps), the *Stradivarius* CD by *Divertimento Ensemble* and the recent CD *Dir - In dir* released in Germany by *Winter und Winter*. Winner of numerous prizes, including the *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) and composer in residence at the *Domaine de Kerguéhennec* during the period 2008-2010. He has also been invited to teach at the *Darmstadt Ferienkurse*, on the courses organised by the *Fondazione Royaumont* (Paris), at *Toho University* in Tokyo, at the *Festival International di Campos do Jordão* in Brazil, at the *Conservatory in Shanghai*, at *Columbia University* (New York) and at *Harvard University* (Boston). He has been composer in residence at *Lausanne Conservatoire* (2005), and visiting professor at *ESMUC* in Barcelona for 2012-13 academic year. Since 2006 Stefano Gervasoni has held a regular teaching post as professor of composition at the *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse* in Paris.

Website: <http://www.stefanogervasoni.net>

Stefano Gervasoni, the magician

Within the multifaceted world of contemporary music, Stefano Gervasoni occupies a unique space: he keeps his work far from current trends and fashions, in a solitary stance that is clearly reflected in his music. Right from his first work, Die Aussicht, he hovers on the threshold of silence, his intense lyricism being linked to an extreme fragility. Throughout the course of his stylistic development this initial approach has never really been forsaken: his music takes on a tone of confidence, yet immerses us in an intimate and unstable world, and at the same time seems to be toying with the material. And it is from here that his poetic dimension is born, immediately perceptible, but also a physical element that verges on pure expressivity. Gervasoni's music is made up of sobs and sighs, brief moments of abandon and ecstasy, humour and candour, illuminations. The music has no defined or deliberate subject, it follows its own deviant multiplicities, its own elusive character. Behind the clarity of sound lies the utter dissolution of the notes: his compositions play on conflicting drives, for his writing is like a fragmented subject in search of an unfindable configuration. Whatever becomes fixed is soon led relentlessly along a path of decomposition that serves to highlight its fragility and, at the same time, its fleeting beauty.

All of these characteristics combine to endow his output with a great sense of homogeneity: his compositions fit one against the other like the threads of a grand Work whose ins and outs are hidden from us. His pieces circle like a heavenly body around a focal point that, though invisible, magnetises them with a power of attraction that derives from something beyond definition, as if it were the very essence of music itself. All of Gervasoni's works presuppose, from the outset, the phenomenal dimension of sound, which is at once physical and spiritual, over and above any rhetoric that simply pursues certain forms of representation or particular effects; the idea that lies at heart of his music is the sudden appearance of something substantial within its transient character. Hence the repetition of the same motifs, the same patterns, with slight modifications, the spiral forms that turn around themselves, the infinitesimal progressions, but also the fractures, the sudden changes of tone, the epiphanic moments. The composer goes out of his way to deprive himself of any structural means that would allow the form to develop in the traditional sense of the word, since the spinning around the same idea rules out any evolutive, linear or teleological form and gives the impression that time is standing still; but if the duration denies the time while at the same time realising it – the form, closed in on itself, is like the same image seen from different angles – the immediacy revolves around its contrary. By plunging us into the heart of contradiction, the music forms a pact with the movement itself. It does not search for a way out, nor an origin, but shines without revealing its source or goal.

The luminosity and clarity of the sound phenomenon — or one should simply say its engaging beauty — are in fact characteristic of the music of Gervasoni. And yet this is nothing but an illusion. Minute shifts, transformations that are barely perceptible are at work beneath the surface. Thus all of his works are replete with sighs, moans, suffocated cries, groans and exclamations that trouble and at the same time exacerbate the music. The instant reigns supreme, each moment lives for itself. The composer is not trying to involve us in a narration, with contrasting episodes, but rather to draw us into the interior of the sound, where we find a world of complex sensations made up of memories and utopic dreams. The formal allusions are nothing but mediations. The various voices form a constellation in which the rotations, breaches and shifts are arranged around an invisible centre. The different timbres all belong to the same organism. And it is within this primordial unit that the crumbs of reality, the narrative fragments begin to make sense, similar to the figures that pervade the monologues of Beckett. In Godspell, for example, the everyday poetry of Philip Levine generates certain references, like a derisive tone that hides the tragic dimension of existence. On an opposite and complementary horizon, Gervasoni loves to insert a reference to the past, following the practice of ancient polyphony, as happens for instance in An. His textures are often illuminated by primary sounds from a distant era, stars that still sparkle for us, though long since dead: pure intervals, a perfect harmony, a hint of tonality or modality that arises from within. That which escapes the logic of the work simply appears under the form of memory, of ironic or nostalgic distance, until it is absorbed into the music, as is the case with the quotations from Stravinsky in the Concerto pour alto, one of his most masterful works.

The music of Stefano Gervasoni soars up into an imaginary heaven where we can meet accomplices such as Silesio, Hölderlin, Beckett, Ungaretti and many others. His music, light and yet profound, remains suspended, its head in the stars. A typical feature is in fact his predilection for the upper register, which in the words of Debussy “has no feet”. The use of such effects can be found, for example, in the other celestial workings that make up the music of Niccolò Castiglioni, one of his teachers, or in the crystalline purity of Webern, who was certainly one of his first models. But his music is so deeply individual, so unique in all its fibres, that any idea of a genealogy is removed. The sonority speaks for itself. Any influence is filtered by the characteristics of a style that favours the spirit of the miniature, the intimate nature, the transparency, far from the magiloquent effects and from any expressive or technical emphasis, and far too from any easy virtuosity or display of technique. The ambivalence between sonorities of extreme purity and a compositional process which, on account of its mutations, veils the perception, aims in reality to capture the essence of things in a state of transformation rather than of fossilisation. This is evident in the relation

between the esoteric writing tending towards new instrumental or vocal techniques, and the clear sonority that results. And this is why Gervasoni remains on the threshold of thematic writing; the figurations in his music merely serve to breathe life into the phenomenon, to animate it from within. This palpitation of the sound leads directly to the expression, the writing being skin-deep and in need of no mediation. From this point of view Gervasoni's music recalls that of Debussy, with its delicate balance between sonority as a sign of extreme sensitivity, capable of reacting to the smallest of variations in the atmospheric pressure, and the figure that tends towards narration, structure, the idea of a composed form. Just like his illustrious predecessor, his progressions only rarely take a dramatic or psychological turn: the form rests on slow evolutions, on divergent complementarities that distort the multiplicity of physiological and psychological workings of the individual. Though we listen through a sort of imaginary microscope that forces us to penetrate the actual structure of the sound, the work, on the other hand, amplifies and enlarges the smallest of sensations, to which under normal circumstances we would not pay much heed. Thence the ambiguity between its transparency and complexity, which a superficial listening would dismiss as a sort of minimalism. But it is exactly from here that the perplexity arises within the work, whose destiny is to spin around itself without ever reaching a point of apotheosis, and where the sublime must be sacrificed.

*What may seem to be a game with the material, like a child's play, full of wonder and innocence, in reality represents the hard condition of the modern composer, captured perfectly here. His work refuses pre-established harmony and, during its course, plays with its loss, as it refuses metaphysical solutions at a higher level, the perfect agreement of happy resolutions. But in the self-reflection and self-analysis, or in analyzing and reflecting upon historical objects, it unites a sensitive immediacy with the mediation of thought as in an infinite quest where the truth lies within the search itself. It is no chance that in *In Dir* Gervasoni has turned to the ambiguous poetry of Silesio, whose lines, set in the two extremes of the composition, he could well make his own: «Where lies my resting place? Where you and I are not. Where lies my ultimate goal? Where nothing is found. Whence should I venture then? Towards a desert, beyond God himself» [*«Wo ist mein Aufenthalt? Wo ich und du nicht stehen. Wo ist mein letztes End, in welches ich soll gehen? Da, wo man keines findet. Wo soll ich denn nun hin? Ich muss noch über Gott in eine Wüste ziehn»*].*

It is the task of both the musician and the listener to give meaning to the questions asked in the music, bearing in mind that the meaning, far from being pre-established, is strictly linked to the search itself. This explains the apparent fragility and intimate nature of Gervasoni's music where all authoritative figures are rejected, those heroic forms that Schönberg likened to the "full sonorities" of post-romantic music, though much loved today represent nothing more than the

reflection of the principle of domination. His domain is precisely that evoked by Silesio and already indicated by the composer of Moses und Aron as the dwelling-place of liberty. Far from imposing its own single vision, Stefano Gervasoni's music is open to interpretation; its elements, constantly rearranged in a kaleidoscopic form where the repetition highlights the inadequacy of the original and of its double, offering a play of ever-changing perspectives. The image of the whole belongs less to the author, as an Idea, than to those for whom it is destined. But it is a fragmented whole.

By providing each note, each nuance and each gesture with such a density of presence, the masterly writing upturns the musical texture, so that the essence somehow finds its way to the surface. The result of all this is a vertigo of the meaning. Gervasoni immobilises or slows down the course of time: we are not led towards an ending of the piece that would supply the key to its understanding, nor to a dramatic peak that would offer a unilateral prospective to the listening; his music takes us straight to the heart of its vibration, which is both fragile and powerful, as in Schubert. It sucks us into its enigmatic rotations where the material gradually, and often imperceptibly, starts to differentiate. We are introduced to a stark sonority where everything appears in full light: the extreme precision of the writing, even when based on unknown sonorities, seals a relationship of truth with the listener. The mystery, in the work of Gervasoni, arises from this frankness of sound where nothing seems to be hidden, nothing is artificially enlarged; we find ourselves before a transient presence that we would like to detain and whose secret we would like to pierce. It is the mystery of music itself, which in essence can only pass onwards: the work never ceases to interrogate and celebrate music for what it is. Here a bond of pleasure is formed through the tension between the individualisation of the sonorities, often unprecedented, and the function of the notes by means of which an organic form is woven.

Philippe Albèra

(Translation by Mike Webb)

Stefano Gervasoni le magicien

Dans le paysage de la musique actuelle, qui offre tant d'aspects divergents, Stefano Gervasoni occupe une place à part: il creuse son sillon loin des courants et des modes, dans une posture solitaire qui se reflète à l'intérieur même de sa musique. Ainsi sa première œuvre, *Die Aussicht*, se tient-elle au bord du mutisme, l'intensité de son lyrisme étant liée à une fragilité extrême. Dans son évolution stylistique, le compositeur ne reniera jamais cette donnée initiale: sa musique adopte le ton de la confiance, elle nous plonge dans un univers intime et instable, tout en apparaissant comme un jeu avec le matériau. De là provient sa dimension poétique, immédiatement sensible, et une physique du son qui renvoie à l'expressivité pure. La musique gervasonienne est secouée de spasmes et de sanglots, d'élan, d'extases fugitives, d'humour et de candeur, d'illuminations. Elle ne procède pas d'un sujet défini et volontaire, mais enregistre ses multiplicités déroutantes, son caractère insaisissable. Derrière la netteté des sonorités, la dissolution des figures est à l'œuvre: les pièces jouent sur des pulsions contraires, l'écriture étant celle d'un sujet fragmenté à la recherche d'une configuration introuvable. Ce qu'elle fixe, elle le conduit de façon impitoyable à une forme de décomposition qui en révèle précisément la fragilité, en même temps qu'une beauté fugace.

L'ensemble de ces traits confère à son évolution une grande homogénéité: les pièces s'enchaînent les unes aux autres comme les maillons d'un grand Œuvre dont les tenants et les aboutissants nous restent cachés. Chacune tourne comme un corps céleste autour d'un foyer qui les aime, mais celui-ci n'est pas visible, et son pouvoir d'attraction provient de ce qu'il reste indéfinissable, comme s'il représentait l'essence même du musical. Toutes les œuvres de Gervasoni posent d'emblée la dimension phénoménale du son, qui est à la fois physique et spirituelle, en deçà d'une rhétorique qui conduirait à de banales formes de représentation ou à la simple recherche d'effets; l'idée qui est au cœur de sa musique, c'est l'apparition soudaine d'une réalité dans son caractère éphémère. D'où la répétition des mêmes motifs, des mêmes configurations, avec de légères modifications, ces formes en spirale qui tournent sur elles-mêmes, ces progressions infinitésimales, mais aussi, ces ruptures, ces brusques changements de ton, ces moments épiphoniques. Le compositeur se prive certes des moyens structurels qui permettraient à la forme de se développer au sens traditionnel du terme, le tournoiement autour de la même idée contredisant une forme évolutive, linéaire, téléologique, et donnant l'impression que le temps piétine; mais si la durée nie le temps tout en l'accomplissant – la forme, refermée sur elle-même, s'apparente à une même image vue sous des angles différents –, l'immédiateté se retourne en son contraire. La musique, en nous plongeant au cœur de la contradiction, s'apparente

au mouvement même. Elle ne vise pas une issue, ne recherche pas l'origine, mais rayonne sans dévoiler sa source ni son but.

Car la luminosité et la clarté du phénomène sonore – il faudrait dire tout simplement: sa beauté saisissante – sont un trait de la musique gervasonienne. Il est toutefois trompeur. Des déplacements minimes, des transformations à peine perceptibles opèrent sous la surface. Ainsi les œuvres sont-elles traversées par des souffles, des halètements, des cris étouffés, des gémissements et des exclamations qui la troublent et l'exacerbent tout à la fois. Tout se donne dans l'instant, dans la succession des moments perçus pour eux-mêmes. Il s'agit moins pour le compositeur de nous entraîner dans une narration, avec ses épisodes contrastés, que de nous attirer à l'intérieur même du son, où se reflète un monde de sensations complexes, comprenant aussi les souvenirs et les projections utopiques. Les péripéties formelles ne sont que des médiations. Les voix elles-mêmes dialoguent moins entre elles qu'elles ne forment une constellation dans laquelle les rotations, les percées et les déplacements s'organisent autour d'un centre invisible. Les différents timbres sont alors les variables d'un même organisme. C'est seulement à l'intérieur de cette unité primordiale que des bribes de réel, des fragments narratifs ou stylistiques peuvent intervenir, semblables à ces figures qui parcourent les monologues beckettien. Dans *Godspell* par exemple, la poésie du quotidien propre à Philip Levine engendre des citations, et un certain air de dérision qui cache une dimension tragique de l'existence. Dans un horizon opposé mais complémentaire, Gervasoni aime à enter une œuvre du passé, selon la terminologie de l'ancienne polyphonie, comme c'est le cas dans *An* par exemple. Souvent, les textures sont éclairées par des sonorités premières venues d'un âge lointain, astres encore brillants pour nous bien qu'ils soient morts depuis longtemps: ce sont des intervalles purs, un accord parfait, une tournure tonale ou modale qui surgissent de l'intérieur. Ce qui échappe à la logique propre de l'œuvre n'apparaît que sous la forme de la mémoire, de la distance ironique ou nostalgique, et finit par être absorbé par elle, comme c'est le cas des citations de Stravinsky dans le *Concerto pour alto*, une des pièces magistrales de son auteur.

La musique de Stefano Gervasoni creuse un ciel imaginaire où elle rencontre des figures complices comme celles de Silesius, Hölderlin, Rilke, Beckett, Ungaretti, et bien d'autres encore. Sa musique, légère et grave, reste en suspension, la tête dans les étoiles. Une de ses caractéristiques est qu'elle privilégie le registre aigu, qu'elle est «sans pieds» comme disait Debussy. On peut lui trouver des antécédents, et en particulier cette autre mécanique céleste qu'est la musique de Niccolò Castiglioni, l'un de ses professeurs, ou la pureté cristalline de Webern, assurément un modèle à ses débuts. Mais elle est si profondément elle-même, si singulière dans toutes ses fibres, qu'elle efface l'idée même de généalogie. La sonorité parle d'elle-même. Les influences sont filtrées

par les caractéristiques d'une écriture qui privilégie l'esprit de la miniature, le caractère intime, la transparence, loin des effets grandiloquents et de toute emphase expressive ou technique, loin aussi d'une virtuosité facile, de l'étalage des moyens. L'ambivalence entre des sonorités d'une grande clarté et un processus compositionnel qui, par ses mutations, brouille la perception, vise en réalité à saisir l'essence des choses dans leur transformation plutôt que dans une position figée. On retrouve cela dans le rapport entre une écriture ésotérique qui renvoie à de nouvelles techniques instrumentales ou vocales et un résultat sonore évident. C'est pourquoi Gervasoni se tient à la lisière de l'écriture thématique, les figurations, chez lui, n'étant que des moyens pour faire vivre le phénomène, pour l'animer de l'intérieur. Cette palpitation du son renvoie directement à la dimension expressive, l'écriture étant à même la peau, sans médiation. En cela, la musique de Gervasoni évoque celle de Debussy, son équilibre de funambule entre la sonorité comme signe d'une sensibilité exacerbée, capable de réagir aux moindres variations de la pression atmosphérique, et la figure qui renvoie au récit, à la structuration, à l'idée d'une forme composée. Comme chez son illustre prédécesseur, les progressions ne prennent qu'exceptionnellement une allure dramatique ou psychologique: la forme repose sur des évolutions lentes, des complémentarités divergentes qui opèrent une torsion renvoyant à la multiplicité des mouvements physiologiques et psychiques de l'individu. Si l'écoute se fait à travers une sorte de microscope imaginaire, qui oblige à pénétrer dans la structure même du son, l'œuvre amplifie et agrandit par ailleurs des sensations minimes, auxquelles on ne fait guère attention en temps normal. De là provient l'ambiguïté entre transparence et complexité, qu'une écoute superficielle réduit à une forme de minimalisme. Mais de là aussi naît l'aporie de l'œuvre, dont le destin est de tourner sur elle-même sans trouver son moment d'apothéose, et où le sublime doit être sacrifié.

Ce qui peut apparaître comme pur jeu avec la matière, fait d'un émerveillement et d'une innocence qui renvoient directement à l'enfance, est en réalité la dure condition du compositeur moderne, ici pleinement assumée. L'œuvre se refuse à l'harmonie préétablie, elle qui dans son déploiement joue de sa perte, comme elle refuse le dépassement métaphysique dans une dimension supérieure, l'accord parfait des résolutions heureuses. Mais en s'autoréfléchissant, en s'autoanalysant, ou en analysant et en réfléchissant des objets historiques, elle entrelace l'immédiateté sensible et la médiation de la pensée dans l'esprit d'une quête infinie qui constitue précisément son contenu de vérité. Ce n'est pas un hasard si Gervasoni s'est tourné dans *In Dir* vers la poésie ambiguë de Silesius, dont il pourrait faire siens les vers suivants, traités dans les deux chants extrêmes: «Où se tient mon séjour? Où moi et toi ne sommes. Où est ma fin ultime à quoi je dois atteindre? Où l'on n'en trouve

point. Où dois-je tendre alors? Jusque dans un désert, au-delà de Dieu même» [«Wo ist mein Aufenthalt? Wo ich und du nicht stehen. Wo ist mein letztes End, in welches ich soll gehen? Da, wo man keines findt. Wo soll ich denn nun hin? Ich muss noch über Gott in eine Wüste ziehn»].

C'est au musicien comme à l'auditeur de fixer un sens aux questions posées par la musique, dans cette idée que celui-ci, loin d'être donné, s'apparente à sa propre recherche. De ce point de vue, la musique de Gervasoni justifie son apparence fragile et sa dimension intimiste en repoussant toutes les figures d'autorité, ces formes héroïques que Schoenberg assimilait aux «sonorités pleines» de la musique postromantique, si prisées à nouveau aujourd'hui, et qui ne sont rien d'autre qu'un reflet du principe de domination. Son domaine est précisément l'espace ouvert évoqué par Silesius, et déjà désigné par le compositeur de *Moïse et Aaron* comme lieu de la liberté. Loin d'imposer une vision univoque, la musique de Stefano Gervasoni est ouverte à l'interprétation, ses éléments constamment redispuestos dans une forme kaléidoscopique, où la répétition du même fait apparaître la non-adéquation de l'originel et du double, offrant un jeu de perspectives toujours changeantes. L'image du tout appartient moins à l'auteur, en tant qu'Idée, qu'à ceux auxquels elle est destinée. Mais c'est un tout fragmenté.

La maîtrise de l'écriture, en donnant à chaque note, à chaque nuance et à chaque geste une telle densité de présence, retourne le tissu musical, plaçant en quelque sorte son essence à la surface. Ce qui se creuse alors, c'est le vertige du sens. Voilà pourquoi Gervasoni immobilise ou ralentit le cours du temps: nous ne sommes pas conduits vers une fin de l'œuvre qui serait la clé de sa compréhension, non moins d'ailleurs que vers un sommet dramatique qui permettrait une perspective d'écoute unilatérale; la musique nous jette d'emblée au cœur de sa vibration à la fois fragile et puissante, comme chez Schubert. Elle nous aspire dans ses rotations énigmatiques où la matière se différencie peu à peu, de façon souvent imperceptible. Elle se présente dans une évidence sonore où tout apparaît en pleine lumière: l'extrême précision de la mise en place, fût-ce à partir de sonorités étranges, scelle un rapport de vérité avec l'auditeur. Le mystère, dans l'œuvre gervasonienne, naît de cette évidence sonore où rien ne semble caché, où rien n'est artificiellement grossi; il est dans la présence éphémère que l'on voudrait retenir, et dont on désire percer le secret. C'est celui de la musique même, qui par essence ne peut que passer; l'œuvre n'en finit pas de l'interroger et de la célébrer en tant que telle. Il y a là un plaisir qui se noue dans l'écriture à travers la tension entre l'individualisation des sonorités, souvent inouïes, et la fonction des notes à partir de laquelle se tisse une forme organique.

Philippe Albèra

OPERE DI STEFANO GERVASONI PUBBLICATE DALLE EDIZIONI SUVINI ZERBONI

TEATRO MUSICALE

LIMBUS-LIMBO (2011/12). “Apéro bouffe” in sette scene per tre cantanti, tre attori, tre solisti strumentali, sei percussionisti e elettronica in tempo reale. Libretto di Patrick Hahn (90' ca.)
(Fl. - Cimbalom - Cr. e Cr. delle Alpi - 6 Perc.)
(1 soprano, 1 controttenore, 1 baritono, 3 attori)
Computer music designer: Carmine Emanuele Cella
Strasbourg, Festival Musica, Théâtre National de Strasbourg, 22.9.2012 - sopr. J. Fraser, controttenore C. Field, bar. G. John, fl. A. Politano, cimbalom L. Gaggero, cr. O. Darbellay, Les Percussions de Strasbourg, live electronics C.E. Cella

14162 P.
14163 Mat. N.
14164 Libretto

ORCHESTRA E ORCHESTRA D'ARCHI

METÀ DELLA RIPÀ (2002-2003) per orchestra (17')

(2.2.2.2. - 2.2.2.0. - 4 Perc. [Perc. I: Glock., Mokubio, Conga, Talking-drum, Tp., Gc., Tt., Lastra del Tuono - Perc. II: Crot., Mr., Mokubio, Guiro, Talking-drum, Water-gong - Perc. III: Crot., Vibr., 2 Mokubio, Talking-drum, Tp., Water-gong, Lastra del Tuono - Perc. IV: Xyl., 2 Mokubio, Cp., 4 Trg., Talking-drum, Gc.] - Cel. - Ar. - A: 12.10.8.6.4.)
Milano, Milano Musica, Sala Verdi del Conservatorio, 4.11.2006 - Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, dir. L. Königs

12322 P.
12323 Mat. N.

UN LEGGERO RITORNO DI CIELO (2003) per ventidue archi (13')

(A.: 6.6.4.4.2.)
Zürich, 4.7.2003 - Zürcher Kammerorchester, dir. H. Griffiths

12198 P.
12199 Mat. N.

SOLISTI E ORCHESTRA

CHHAMP (2001) per flauto e undici coppie di musicisti (24')

(2.2.0.0. - 2.2.2.0. - 2 Perc. [Cr., Mr., Xyl., Vibr., Cp., Gc., Log-drum, Steel Drum, Lion's Roar, Guiro, Vibraslap, Reco-reco, Flex., Ps., Lastra del Tuono, tt.] - Pf. - Pf. Verticale - A.: 2.0.2.2.2.)
[v. anche: Solisti e Ensemble]
Genève, Salle T. Turrettini, 11.12.2001 - fl. M. Caroli; Ensemble Contrechamps, dir. H. Holliger

11974 P.
11975 Mat. N.

FANTASIA (2005). Invenzione a una voce per pianoforte e orchestra (14')

(2.2.2.2. - 2.2.2.0. - 4 Perc. [Perc. I: Crot., Trg., Tab., Tp., 3 Wbl., Sand-blocks, Waldteufel - Perc. II: Vibr., Campanacci, Trg., 3 Wbl., Waldteufel, Bg., Gc., Udu - Perc. III: Mr., Trg., Crot., G., Reco-reco, Sand-blocks, Tt., Waldteufel - Perc. IV: Glock., Xyl., Cp., Ps., Sand-block, Caisse-claire, Fr.] - Ar. - A.: 12.10.8.6.4.)

Bolzano, Bolzano Festival, Concorso Pianistico Internazionale Ferruccio Busoni, 24.8.2005 - pf. M. Damerini, Orchestra Haydn e Accademia Haydn, dir. O. Rudner

12623 P.

12624 Mat. N.

HEUR, LEURRE, LUEUR (2013) per violoncello e orchestra (20' ca.)

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - Cel. - 4 Perc. [I: Vibr., Mr., Trg., 5 Mokusho, Guiro, Waldteufel - II: Crot., Glock., Trg., Ps., 5 Wbl., Waldteufel - III: Mr., Trg., 5 Tbl., Tp., Waldteufel - IV : Cp., 4 G., Trg., Tt., Caisse claire, Gc., Waldteufel]- Ar. - A.: 14.12.10.8.6. minimo)

Milano, Teatro alla Scala, 20.1.2014 - vc. F. Dillon, Filarmonica della Scala, dir. S. Mälkki

14409 P.

14410 Mat. N.

IRRENE STIMME (2006). Inizio di Partita per pianoforte e orchestra (17')

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - 4 Perc. [Perc. I: Glock., Crot., Mr., Steel Drum, 5 Mokubio, Guiro, Polistirolo - Perc. II: Xyl., 3 Crot., Campanacci, 3 Ps., Trg., Mokubio, Holzkannte, Guiro, Lastra di Pietra, Wind Pipe - Perc. III: Cp., 2 Ps., Trg., Mokubio, 3 Wbl., Caisse-claire, 3 Bg., Log Drum, Frame Drum - Perc. IV: Tt., 3 Bg., 5 Tot., Tp. Medio, Gc., Lastra di Pietra] - Cimbalom - 2 Ar. - A.: 14.12.10.8.6.)

Torino, Auditorium Rai, 26.10.2006 - pf. J. Lin, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, dir. L. Zagrosek

12874 P.

12875 Mat. N.

ENSEMBLE

FRWARD (2011) per percussione solista e doppio trio (14' ca.)

(Cr. - Tr. - Tb. - Perc. [Vibr., Cow Bells, G., Trg., Snare Drum, 5 Boo-bams, 2 M., 2 Caxixis, Guiro] - V. - Va. - Vc.)

Weimar, Kunstfest Weimar, Festival Pèlerinages, Weimarahalle, 27.8.2011 - Klangforum Wien, dir. S. Cambreling

13836 P.

13837 Mat. N.

FRWARD (2011-2014) per percussione e doppio trio (versione per due percussionisti) (14' ca.)

(Cr. - Tr. - Tb. - 2 Perc. [I: Vibr., Cow Bells, Snare Drum - II: G., Trg., Snare Drum, 5 Boo-bams, 2 Egg shakers, Guiro] - V. - Va. - Vc.)

14545 P.

14546 Mat. N.

IN NOMINE R. (2001) per otto strumenti (5')

(Fl. - Ci. - Cl. - Perc. - Pf. - V. - Va. - Vc.)

Paris, Festival d'Automne, 15.11.2001 - Ensemble Recherche

11956 P.

11957 Mat. N.

PRATO PRIMA PRESENTE (2009) per ensemble (20' ca.)
(1.1.1.0. - Perc. [Crot., Vibr., Trg., Spring Coil, Hi-Hat, Thunder Sheet, Snare Drum, Bass
Drum, Waldteufel, 2 Kagel Stone Machines] - Pf. - A.: 1.0.1.1.0.)
*Monza, Rondò 2009, Teatrino di Corte della Villa Reale, 13.6.2009 - Divertimento
Ensemble, dir. S. Gorli*

13398 P.

13399 Mat. N.

SOLISTI E ENSEMBLE

CHHAMP (2001) per flauto e undici coppie di musicisti (24')
(2.2.0.0. - 2.2.2.0. - 2 Perc. [Crot., Mr., Xyl., Vibr., Cp., Gc., Log-drum, Steel Drum,
Lion's Roar, Guiro, Vibraslap, Reco-reco, Flexatone, Ps., Lastra del Tuono, Tt.] - Pf. - Pf.
Verticale - A.: 2.2.2.2.2.)
[v. anche: Solisti e Orchestra]
*Genève, Salle T. Turrettini, 11.12.2001 - fl. M. Caroli; Ensemble Contrechamps,
dir. H. Holliger*

11974 P.

11975 Mat. N.

EPICADENZA (2004) per percussione solista, doppio trio e cimbalom (23')
(Fl. - Cl. - Cr. - Va. - Vc. - Cb. - Cimbalom)
*Genève, Contrechamps, Salle Communale de Plainpalais, 7.12.2004 - perc. F. Volpé,
Ensemble Contrechamps, dir. J. Hempel*

12530 P.

12531 Mat. N.

GRAMIGNA (2009) per cimbalom e ensemble (12')
(Fl. - Ob. - Cl. - Perc. [Crot., Vibr., Trg., Spring coil, Thunder sheet, Snare drum,
Waldteufel, Thunder tube, Tt.] - Pf. - V. - Va. - Vc.)
*Venezia, Biennale, Teatro Piccolo Arsenale, 28.9.2009 - cimbalom L. Gaggero, Spectra
Ensemble, dir. F. Rathé (es. parziale)*

13448 P.

13449 Mat. N.

NUBE OBBEDIENTE (2011). Versione concertante per trombone, percussione e ensemble (16')
(Fl. - Cl. - Fg. - Cr. - Perc. - Ar. - Pf. - V. - Va. - Vc. - Cb)
*Genève, Contrechamps, Studio Ernest Ansermet, 10.5.2010 - tb. J.M. Daviet,
perc. F. Volpé, Ensemble Contrechamps, dir. M. Wendenberg*

13755 P.

13756 Mat. N.

MUSICA VOCALE

14496 DI DOLCI ASPRE CATENE (2013/14). Tre Madrigali a cinque voci su testi di Torquato
Tasso (15' ca.)
London, Wigmore Hall, 6.11.2013 - Exaudi, dir. J. Weeks (es. parziale)

- FUGA ANTE MORTEM (2013) per sei voci (3')
Venezia, Festival Pas-E, 8.5.2013 - La Dolce Maniera, dir. L. Gaggero
- 14313 P. e Mat. N.
- HORRIDO (2008/11) per sette voci soliste (10' ca.)
 (2 soprani, contralto, 2 tenori, baritono, basso)
Witten, Wittener Tage für Neue Kammermusik, 7.5.2011 - Schola Heidelberg, dir. W. Nußbaum
- 13723 P. e Mat. N.
- IN DIR (2003). Tredici distici di Angelus Silesius per ensemble vocale (21')
Strasbourg, Festival Musica, 2.10.2003 - Neue Vocalsolisten Stuttgart
Prima es. della versione definitiva: Milano, Musica e Poesia a San Maurizio, 13.11.2004 - Neue Vocalsolisten Stuttgart
- 12245 P. e Mat. N.

MUSICA VOCALE CON STRUMENTI

- 13022 ASTER LIEDER (2007/11) per voce, violino, viola e violoncello (18' ca.)
Paris, Ircam, Festival Agora, 17.6.2007 - sopr. M. Louledjian, L'Instant Donné; versione definitiva: Witten, Wittener Tage für Neue Kammermusik, Festsaal, 7.5.2011 - sopr. N. Raybould, L'Instant Donné
- BUSQUE AMOR NOVAS ARTES, NOVO ENGENHO (2007) per controtenore, oboe e trombone su un sonetto di Luís de Camões (8'30")
Strasbourg, Festival Musica, 3.10.2007 - controtenore K. Wessel, Solisti dell'Ensemble Contrechamps
- 13062 P. e Mat.
- 13793 ÇË M'PE TI ZOG SOD (2011) per soprano e pianoforte su un canto tradizionale arbëreshë della Basilicata (4')
Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Goldoni, 19.5.2011 - sopr. A. Caiello, pf. M.G. Bellocchio
- COM QUE VOZ (2007/08). A song concert upon sonnets by Luís Vaz de Camões and fados by Amália Rodrigues, per voce femminile, baritono, venti strumenti e live electronics (80' ca.)
 (1. Aqueles claros olhos - 2. É noite na Mouraria - 3. Amor é um fogo - 4. Barco Negro - 5. Correm turvas - 6. Fria Claridade - 7. O dia em que eu nasci - 8. Foi Deus - 9. Busque Amor - 10. Meu amor - 11. Pede o desejo - 12. Com que voz - 13. Um mover de olhos - 14. Maria Lisboa - 15. Nunca em amor - 16. Gaivota - 17. Vós outros - 18. Medo - 19. Mudam-se os tempos - 20. Lágrima - 21. Verdade, Amor - 22. Primavera - 23. Cara minha inimiga - 24. Fado Português)
 (1.1.1.1. - 1.1.1.0. - 3 Perc. [Perc. I: Crot., Vibr., Steel Drum, Cow Bells, 2 Tp., Gc., Thunder Tube, Thunder Sheet, Guiro, Sand Blocks - Perc. II: Mr., G., C., Gc., Cow Bell, Trg., Ps., Thunder Tube, Tunder Sheet, 4 Tbl., Vibraslap, Siren Whistle - Perc. III: Cymbalom, Vibr., Thunder Tube, Cow Bell, 5 Cv., Polystyrene Blocks] - Ch. Portuguese - Ch. Spagnola - Ar. - Fis. - Pf. e Cel. [1 es.] - A.: 1.1.1.1.1.)
Porto, Casa da Música, 17.2.2008 - voce C. Branco, bar. F. Wörner, Ensemble Modern, dir. F. Ollu, computermusic design T. Goepfer (Ircam)
- 13151 P.
 13152 Mat.

COM QUE VOZ (Second Version) (2007/08). A song concert upon sonnets by Luís Vaz de Camões and fados by Amália Rodrigues, per voce femminile, baritono, venti strumenti e live electronics (80' ca.)

Utrecht, Leidische Rijn, 10.2.2010 - voce C. Branco, bar. F. Wörner, Nieuw Ensemble, dir. E. Siebens, computermusic design T. Goepfer (Ircam)

13511 P.

13512 Mat.

DIE AUSSICHT (1985-2003) per voce, clarinetto, viola e tre percussionisti (13')

Genève, Salle Communale de Plainpalais, 12.2.2004 - sopr. R. Hardy, Ens. Contrechamps, dir. S. Asbury

12209 P.

12210 Mat. N.

DIR IN DIR (2004-11) per sestetto vocale e sestetto d'archi (45' ca.)

Witten, Wittener Tage für Neue Kammermusik, Johanniskirche, 6.5.2011- Exaudi, L'Instant Donné, dir. J. Weeks

13757 P.

13758 Mat.N.

DODICI SONETTI DI CAMÕES da "Com que voz" (2007/09) per baritono e venti strumenti (40' ca.)

(1.1.1.1. - 1.1.1.0. - 3 Perc. - Ch. Portoghese - Ch. Spagnola - Ar. - Fis. - Pf. E Cel. [1 es.] - A.: 1.1.1.1.1.)

13347 P.

13348 Mat. N.

DUE POESIE FRANCESI DI LUCA (2010) per voce femminile e ensemble su poesie di Ghérasim Luca (8')

(Fl. - Cl. - Perc. [Vibr., Snare Drum, Guiro, Ratchet, Cuica, Flexatone, Steel Metal Sheet, Scissors, 2 Violin bows] - Ar. - Pf. - V. - Vc.)

Strasbourg, Festival Musica, Salle de la Bourse, 6.10.2011 - sopr. F. Kubler, Accroche Note

13513 P.

13514 Mat. N.

GODSPELL (2002) per mezzosoprano e nove strumenti (10')

(Fl. - Cl. - Pf. - Perc. - Cel. - A.: 1.1.1.1.)

Witten, Wittener Tage für neue Kammermusik, 28.4.2002 - ms. L. Lixenberg, Cikada Ensemble, dir. C. Eggen

12037 P.

12038 Mat. N.

13698 LOVES GROWTH (2010) per baritono e pianoforte su una poesia di John Donne (3' ca.)

Abbaye de Fontevraud, 15.12.2010 - bar. B. Taddia, pf. A. Corazziari

14583 ROMPER DEL DÍA (2014) per controtenore e corno su testi di José Ángel Valente (13' ca.)

La Charité sur Loire, Prieuré, Festival Format Raisins, 5.7.2014 - controtenore K. Wessel, cr. O. Darbellay

SE TACCIO, IL DUOL S'AVANZA (2011). Madrigali per dodici voci soliste e violino su testi di Torquato Tasso (12')

Milano, Festival di Milano Musica, Teatro Elfo Puccini, 24.10.2011 - v. L. Uinskyte, Schola Heidelberg, dir. Walter Nussbaum

13901 P. e Mat. N.

14564 TRE CANZONI POPOLARI (2011-14) per voce femminile e pianoforte (9' ca.)
Trieste, Risuonanze, Casa della Musica, 31.5.2014 - voce A. Kozato, pf. A. D'Aronzo

VOI CHE SAP(R)ETE (2006). Canzona ricercata dalle Nozze di Figaro per controtenore, clarinetto, percussione, fisarmonica, chitarra e quartetto d'archi (5' ca.)
Riva San Vitale (Canton Ticino, Svizzera), Tempio di Santa Croce, La Via Lattea, 18.8.2006 - controtenore R. Balconi, cl. S. Tsujimoto, perc. A. Antognini, fis. C. Jacomucci, chit. B. Moscovitz, Quartetto Borromini

12857 P.

12858 Mat. N.

MUSICA DA CAMERA

14285 ADAGIO GHIACCIATO (2012) per toy-piano (o celesta) e violino ammutolito da Mozart, KV 356 (2'50" ca.)
Venezia, Ex Novo Musica, Sale Apollinee del Gran Teatro La Fenice, 16.12.2012 - v. L. Uinskyte, toy-piano A. Orvieto

CLAMOUR (2014). Terzo quartetto per archi (20' ca.)
Bludenz, Bludenzener Tage zeitgemäßer Musik, 21.11.2014 - Quatuor Diotima

14584 P.

14585 Mat.

DIR (2003/04). Commento a 'In dir' per doppio trio d'archi (22')
(2 V. - 2 Va. - 2 Vc.)
Witten, Wittener Tage für neue Kammermusik, 24.4.2004 - Arditti Quartet, Ensemble Recherche

12361 P.

12362 Mat. N.

13380 MASQUES ET BERG (2009). Tre duetti per violino e viola (11')
Bignan, Domaine de Kerguéhennec, 31.5.2009 - v. M. Cantoreggi, va. G. Strosser

13572 NUBE OBBEDIENTE (2010/11) per trombone e percussione (12')
Genève, Contrechamps, Théâtre Am Stram Gram, 5.5.2010 - tb. J.M. Daviet, perc. F. Volpé; vers. definitiva: Genève, Contrechamps, Studio Ernest Ansermet, 10.5.2011 - tb. J.M. Daviet, perc. F. Volpé

RECERCAR CROMATICO POST IL CREDO (2005) per quartetto d'archi (7'30")
Bologna, Accademia Filarmonica, 8.10.2005 - Quartetto Prometeo

12703 P.

12704 Mat.

SIX LETTRES A L'OBSCURITÉ (UND ZWEI NACHRICHTEN) (2005-06) per quartetto d'archi (27')
Witten, Wittener Tage für neue Kammermusik, 7.5.2006 - Arditti String Quartet

12797 P.

12798 Mat. V.

14275 SONATINEXPRESSIVE (2012) per violino e pianoforte (12' ca.)
Venezia, Ex Novo Musica, Sale Apollinee del Gran Teatro La Fenice, 16.12.2012 - v. L. Uinskyte, pf. A. Orvieto

STRADA NON PRESA (2001) per quartetto d'archi (23')

Asnières-sur-Oise, Fondation Royaumont, 15.9.2001 - Quartetto Prometeo

11920 P.

11921 Mat. N.

SVIETE TIHI. CAPRICCIO DOPO LA FANTASIA (2005-06) per due pianoforti e due percussionisti (14')

Genève, Contrechamps, Radio Suisse Romande, Studio Ernest-Ansermet, 20.5.2006 - Quatuor Makrokosmos

12808 P.

12809 Mat. V.

VIA CRUCIS (2011). Tre stazioni bibliche da un libro di Carlo Maria Martini per clarinetto, violino, violoncello e pianoforte (6')

Milano, Auditorium San Fedele, 19.3.2011 - cl. J. Voisin, v. S. Khochafian, vc. P. Strauch, pf. S. Vaillant

13741 P. e Mat.

PIANOFORTE

14053 PRÉCIEUX (2011) per toy piano (o pianoforte) (2')

Milano, Rondò, Auditorium Gruppo 24 Ore, 14.2.2012 - pf. M.G. Bellocchio

13479 PRÉS (I-VI) (2008/10) per pianoforte (12' ca.)

(I. Pré ludique - II. Pré lubrique - III. Pré public - IV. Prémisses - V. Précipice - VI. Prémices)

Rouffach, Alsace, Festival Musicalta, Auditorium du LEGTA, 27.7.2009 - pf. A. Corazziari; prima es. integrale: Milano, Amici di Musica/Realtà, Spazio Tadini, 9.6.2011 - pf. A. Alberti

14398 PRÉS (VII-XII) (2011/13) per pianoforte e toy piano (12' ca.)

(VII. Précieux - VIII. Prétentieux - IX. Pernicieux - X. Pré épuré - XI. Pré carré - XI. Pré paré)

14582 PRÉS (XIII-XVIII) (2014) per pianoforte (12' ca.)

(XIII. Prétérit - XIV. Pressenti - XV. Prédit - XV. - XVII. - XVIII.)

STRUMENTI SOLISTI (ANCHE CON ELETTRONICA)

14586 ALBUM DI FIGURINE DOPPIE (2014) per fisarmonica (16' ca.)

Napoli, Fondazione Pietà dei Turchini, Chiesa di Santa Caterina da Siena, 21.3.2014 - fis. F. Gesualdi

12154 ANADROMOUS CODA (2003) per un percussionista (16')

Berlin, Festival UltraSchall, 23.1.2003 - perc. C. Dierstein

14236 FOLIA (Omaggio a Aldo Clementi) (2011/12) per violino solo (6' ca.)

Latina, Festival Pontino di Musica, Palazzo della Cultura, Teatro Cafaro, 25.10.2012 - v. L. Uinskyte

- 13354 PHANES (2009) per flauto (9' ca.)
Bignan, Domaine de Kerguéhennec, 31.5.2009 - fl. M. Caroli
- 14534 PHANES II (2009-10/2013). Versione per saxofono soprano (9' ca.)
Les Rencontres Musicales du Kreiz Breizh, 2.8.2014 - sax. A. Souillart
- 11919 RAVINE (2000) per flauto solo (15')
Strasbourg, Festival Musica, 25.9.2000 - fl. M. Caroli
- WHISPER NOT (2006). Tre studi per viola e live electronics (13')
 (1. Étude d'altitude - 2. Étude de solitude - 3. Étude de similitude)
 Realizzazione informatica musicale: Thomas Goepfer - IRCAM
Principato di Monaco, Printemps des Arts de Monte-Carlo, 15.4.2007 - va. G. Strosser
- 12924 P.
 12925 NS. N.
- WHISPER NOT - bis (2006-07/2013). Due studi sintetici per viola e live electronics (11' ca.)
Paris, Ircam, Festival Agora, 17.6.2007, va. G. Strosser; versione rivista: Milano, Rondò, Auditorium Gruppo 24 Ore, 20.3.2013 - va. M. Ronchini
- 14236 P.
 14237 NS. N.

TRASCRIZIONI

BACH JOHANN SEBASTIAN

- 13418 QUINDICI INVENZIONI A DUE VOCI (BWV 772-786)
 Trascrizione per flauto, violino e viola di Stefano Gervasoni
*Bignan, Domaine de Kerguéhennec, 31.5.2009 - fl. M. Caroli, v. M. Cantoreggi,
 va. G. Strosser*

VIVALDI ANTONIO

- 13708 LE QUATTRO STAGIONI
 (I. La primavera - II. L'estate - III. L'autunno - IV. L'inverno)
Trascrizione per violino e organo di Stefano Gervasoni

Opere di Stefano Gervasoni pubblicate da Casa Ricordi, Milano

ORCHESTRA

RECONNAISSANCE (2008) per orchestra sinfonica
ADAGIO FÜR GLASORCHESTER (1a versione 1990, 2a versione 1990-92) per orchestra
SONATA SOPRA SANCTA MARIA (1999-2000). Ricreazione da Claudio Monteverdi per orchestra
IN EILE ZÖGERND III (1987) per orchestra sinfonica
SENSIBILE (1989) per orchestra sinfonica

ENSEMBLE

ANIMATO (1992) per otto strumenti
ANTITERRA (1999) per dodici strumenti
ATEMSEILE (1997). Hommage à Schumann-Celan per trio d'archi e tre trii in eco
BLEU JUSQU'AU BLANC (1995) per sei percussionisti
CONCERTINO PER CONTRABBASSO (1989-90) per contrabbasso e ensemble
CONCERTO POUR ALTO (1994-95) per viola e quindici strumenti
DAL BELVEDERE DI NON RITORNO (1993) per ensemble
DIALOGO DEL FISCHIO NELL'ORECCHIO E DI UN ROSPO (1989-90) per flauto, voce,
ensemble e nastro magnetico. Testo di Toti Scialoja
EYEING (1999-00) per sette strumenti
FAR NIENTE (1998) per contrabbasso e diciassette strumenti
LILOLELA (1994). Vagabonderia severa per ventitré musicisti
MACCHINA DEL BACCANO SENTITO (1991) per sei percussionisti
PAROLA (1996) per sedici strumenti
SU UN ARCO DI BIANCO (1991). Sinfonietta per flauto e violino concertanti

MUSICA DA CAMERA

AN (1989). Quasi una serenata con la complicità di Schubert per flauto contralto, clarinetto e trio
d'archi
DESCDESESASF (1995). Trio-rito per violino, viola e violoncello
DUE VOCI (1991) per flauto e violino
EQUALE (nuova versione: 1989) per quattro clarinetti
RIGIRIO (2000) per saxofono baritono, percussionione e pianoforte
STUDIO DI DISABITUDINE (1998-99) per pianoforte
TRE INTERMEZZI (1991-92) per flauto dolce, flauto traverso, arpa e clavicembalo
TRITTICO GRAVE (1988-94): Tornasole (1992-93) per viola - Vigilia (1988-94) per violoncello -
Terzo paesaggio senza peso (1989-94) per contrabbasso

MUSICA VOCALE

CONCERTINO PER VOCE E FISCHIETTI (1989-93) per voce e dieci strumenti.

Testo di Toti Scialoja

DUE POESIE FRANCESI DI BECKETT (1995) per voce, flauto basso, viola e percussione.

Testo di Samuel Beckett

DUE POESIE FRANCESI DI RILKE (1995-96) per voce, flauto, clarinetto, percussione, pianoforte e quartetto d'archi. Testo di Rainer Maria Rilke

DUE POESIE FRANCESI D'UNGARETTI (1994) per voce, flauto, clarinetto, pianoforte, violino e violoncello. Testo di Giuseppe Ungaretti

LEAST BEE (1991-92) per voce e ensemble. Testo di Emily Dickinson

L'INGENUO (1992-1994/2005) per soprano, euphonium, corno e live electronics.

Testo di Toti Scialoja

QUATTRO VOCI (1988) per soprano, flauto, clarinetto e pianoforte. Testi di V. Sereni, M. Luzi, E. Sanguineti, G. Caproni

UN RECITATIVO (1988) per voce e nove strumenti. Testo di Franco Fortini

TEATRO MUSICALE

PAS SI (1998-99). Teatrino ambulante per due attori e un fisarmonicista. Testo di Samuel Beckett

SI(X) PAS (2007) per baritono, violista-cantante e un fisarmonicista. Testo di Samuel Beckett

DISCOGRAFIA

DISCHI MONOGRAFICI

- LEAST BEE *per voce e ensemble* Æon AECD 0866
AN *per cinque strumenti*
ANIMATO *per otto strumenti*
ANTITERRA *per dodici strumenti*
EPICADENZA *per percussione solista, doppio
trio e cimbalom*
GODSPELL *per mezzosoprano e nove
strumenti*
sopr. B. Zanichelli, msopr. S. Torto,
perc. F. Volpé, cimbalom L. Gaggero,
Mdi Ensemble, dir. Y. Sugiyama
- LEAST BEE *per soprano e cinque strumenti* Stradivarius STR 33780
EYEING *per sette strumenti*
IN NOMINE R. *per otto strumenti*
GODSPELL *per mezzosoprano e nove strumenti*
DAL BELVEDERE DI NON
RITORNO *per ensemble*
sopr. M. Chiminelli,
mezzosopr. S. Turchetta,
Divertimento Ensemble,
dir. S. Gorli
- DIR - IN DIR *per sestetto vocale e sestetto d'archi* Winter & Winter 910 208-2
DESCDESESASF *per violino, viola e violoncello*
Exaudi, dir. J. Weeks,
L'Instant Donné

DISCHI ANTOLOGICI

- DIR - Commento a "In Dir" *per doppio trio d'archi* WDR 3 Wittener Tage für
Arditti Quartet, Ensemble Recherche neue Kammermusik 2004
- GODSPELL *per mezzosoprano e nove strumenti* WDR 3 Wittener Tage für
ms. L. Lixenberg, Cikada Ensemble, neue Kammermusik 2002
dir. C. Eggen
- IN NOMINE R. *per otto strumenti* Kairos 0012442 KAI
Ensemble Recherche
- RAVINE *per flauto solo* Svana SVN001
fl. M. Caroli

SIX LETTRES À L'OBSCURITÉ (UND ZWEI NACHRICHTEN)	<i>per quartetto d'archi</i> <i>Arditti String Quartet</i>	WDR 3 Wittener Tage für neue Kammermusik 2006
SVIETE TIHI - CAPRICCIO DOPO LA FANTASIA	<i>per due pianoforti e due</i> <i>percussionisti</i> <i>Makrokosmos Quartet</i>	HAT HUT Records hat[now]ART 170
UN LEGGERO RITORNO DI CIELO	<i>per ventidue archi</i> <i>Zürcher Kammerorchester</i> <i>dir. H. Griffiths</i>	International Balzan Foundation
METÀ DELLA RIPA	<i>per orchestra</i> <i>Orchestra Sinfonica Nazionale</i> <i>della Rai, dir. L. Koenigs</i>	Stradivarius STR 33872
HORRIDO	<i>per sette voci soliste</i> <i>Schola Heidelberg</i> <i>dir. W. Nußbaum</i>	WDR 3 Wittener Tage für neue Kammermusik 2011

Discografia complementare

MFA-Radio France, Ensemble Contrechamps, Luisa Castellani, Isabelle Magnenat, Emilio Pomarico, MFA 216016, 1997. Contiene: *Concerto pour alto, Parola, Due poesie francesi d'Ungaretti, Due poesie francesi di Rilke, Due poesie francesi di Beckett*

Animato, in *Nuove Sincronie '92*, Ensemble L'Itinéraire, Edizioni Sincronie - Sipario Dischi SIN 1013, 1993

Equale, in *Quartetto Claravoce*, Edizioni Discografiche Quadrivium SCA 007, 1989

Far niente, in *Schattenspiele*, Michael Tiepold, musikFabrik Ensemble, Etienne Siebens, Wergo, WER 6854 2, 2010

Rigirio, in *Donaueschinger MusikTage 2000*, Trio Accanto, col legno WWE 4CD 20201, 2001

Rigirio, in *Mauricio Sotelo Toshio Hosokawa Stefano Gervasoni Brice Pauset*, Trio Accanto, Assai 222502-MU750, 2003

Studio di disabitudine, in *The 11th Finger*, Jenny Lin, KOCH International Classics, 2006

Su un arco di bianco, in *Forum '91*, Le Nouvel Ensemble Moderne, UM MUS 106, 1993

Tre Intermezzi, in *'900 Musica Classica Contemporanea*, Alter Ego, BMG 74321-16229-2, 1993

EDIZIONI SUVINI ZERBONI *on line*

All'indirizzo internet **www.esz.it** avrete la possibilità di consultare il nostro catalogo e reperire, attraverso un avanzato motore di ricerca, tutte le notizie che riguardano le nostre pubblicazioni.

Inoltre potrete leggere le biografie dei compositori, consultare il calendario sempre aggiornato delle nostre esecuzioni ed essere costantemente informati sull'attività della casa editrice.

*At the website **www.esz.it** you will have the possibility to read our catalogue and, with an advanced research motor, collect all the available information on our publications.*

You will also be able to read the composers' biographies, to see the complete performance list of our composers and be constantly updated on our activities.

SUGARMUSIC SPA

EDIZIONI SUVINI ZERBONI
Galleria del Corso 4 - 20122 Milano

Tel. ++39 02 770701 - fax ++39 02 77070261
email: suvini.zerboni@sugarmusic.com
www.esz.it

NOLEGGIO / *RENTAL*

i nostri rappresentanti / *our agents*

ARGENTINA:	Organizacion Musical Sudamericana Larrea 1106 (5A) - 1117 Buenos Aires
AUSTRALIA:	Ampd All Music Publishing & Distribution Pty. Ltd. 4 Lentara Court, Cheltenham, Victoria 3192 Australia
AUSTRIA:	Universal Edition Postfach 3 - A-1015 Wien 1 [da giugno 2014 / from June 2014: Schott Music International]
CANADA:	Counterpoint Music Library Services Inc. 644 Millway Ave., Unit 4 - Vaughan, ON - L4K 4H4 - ph/fax 905 761-8217
CINA:	People's Music Publishing House Room 616, Jia 55, Chaoyangmen Neidajie - Beijing 100010, China
COREA DEL SUD:	Eumaksekye Music Publishing 521-1 Paju Bookcity - Gyoha, Paju, Gyeonggi, 413-756 (South Korea)
DANIMARCA, SVEZIA, NORVEGIA, FINLANDIA, ISLANDA, ESTONIA, LITUANIA e LETTONIA:	LM Edition AB Birger Jarlsgatan 58 vpl - SE - 11429 Stockholm
FEDERAZIONE RUSSA:	Schott Music International c/o Moscow Composers Union - Bryusov per. 8-10-2 - 125009 Moscow
FRANCIA e BELGIO:	Schott Music International Postfach 3640 - D-55026 Mainz
GERMANIA:	Schott Music International Postfach 3640 - D-55026 Mainz
GIAPPONE:	Yamaha Music Media Corp., Publishing Division Sales Department - 5F, 3-19-10, Takada, Toshima-ku - Tokyo 171-0033 Japan
GRAN BRETAGNA e IRLANDA:	Schott Music Limited 48, Great Marlborough Street - London W1F 7BB
OLANDA:	Albersen & Co. Fijnjekade 160 - NL-2521 DS Den Haag
REP. CECA e SLOVACCA:	Schott Music Panton s.r.o. Radlická 99 - CZ-15000 PRAHA 5
SPAGNA:	Seem S.A. Alcalá 70, E-28009 Madrid
SVIZZERA:	Jecklin Musikhaus - Postfach CH-8024 Zurich
U.S.A.:	European American Music Distributors Company 254 West 31st Street, 15th Floor - New York, NY 10001-2813

VENDITA / SALE

Distributori per tutto il mondo / *Distributor all over the world*

MGB Hal Leonard S.r.l.
Via Liguria, 8 - Fr. Sesto Ulteriano
I - 20098 S. Giuliano M.se (Mi)
e-mail: sales@halleonardmgb.it
fax: +39 02 98813 4317
tel.: +39 02 98813 4315

www.mgbhalleonard.com
www.musicshopeurope.com

