

Tra il segno e il suono: intervista a Marco Angius¹

Stefano Alessandretti, Conservatorio di Brescia

Ricevuto il 27 Novembre 2018

Revisione del 19 Marzo 2019

Quale è il suo punto di vista riguardo al ruolo della tecnologia nelle esecuzioni musicali?

È un ruolo sempre più essenziale che ovviamente è molto legato al repertorio. Se ci riferiamo alla cosiddetta musica contemporanea colta, abbiamo un versante storico, dagli anni 50 in poi, e uno attuale, quello della performance elettroacustica nel senso più ampio del termine.

Per esempio, ora sto lavorando qui a Cagliari a una produzione lirica dove è previsto un dittico² con *Sancta Susanna* di Hindemith che è un'opera dell'inizio degli anni Venti, lo stesso anno del *Wozzeck*. In essa Hindemith scrive delle didascalie con indicazioni di rumori e di suoni della natura (vento, stormire di foglie, canti di uccelli, etc.) che all'epoca non potevano certo essere realizzati in modo acusticamente soddisfacente e che comunque segnano una fase di passaggio tra l'opera lirica e il cinema.

Questo mi sembra importante perché oggi si possono realizzare quei suoni con nuove tecnologie, appunto: non solo restaurare opere del passato con mezzi elettroacustici, dunque, ma rileggerle e renderle con una maggiore autenticità, renderle cioè più tangibili. Tale aspetto riguarda anche l'apporto della tecnologia nella musica classica, non soltanto in quella di ricerca o sperimentale. Mi sembra un dato che va inteso in maniera molto ampia, sia nel repertorio classico che in quello della ricerca attuale.

Sin dagli esordi del secolo scorso era già chiaramente presente la volontà di includere il mezzo tecnologico nelle esecuzioni musicali, per riprodurre determinati materiali sonori. Penso ad esempio a I Pini di Roma di Ottorino Respighi, dove l'autore chiede la riproduzione di elementi sonori figurativi come il canto di uccelli. Sta quindi riconducendo a queste esigenze il ruolo della tecnologia?

Esattamente, è il sintomo di un passaggio tra quello che sarà poi il mondo tecnologico e un mondo in via di estinzione. Pensiamo anche al Puccini della *Fanciulla del West*, per esempio, dove sono presenti rumori di vento, spari, tutti elementi di film e

¹ Intervista telefonica avvenuta nella mattinata del 29 aprile 2018.

² *Sancta Susanna* (P. Hindemith), *Cavalleria rusticana* (P. Mascagni), Stagione del Teatro Lirico di Cagliari, dal 18 al 27 maggio 2018 [N.d.R.].

musica che sono il segno di una fase storica, comunque inevitabile, che va studiata e compresa a fondo. Abbiamo avuto numerosi esempi di questa interazione nel corso del Novecento, anche di un uso drammaturgico della tecnologia e non soltanto di ricerca sul suono in senso astratto.

In che modo cambia il suo lavoro di direttore nell'interazione con il mezzo tecnologico?

Quando l'apporto tecnologico è previsto espressamente dalla partitura, cioè dal compositore, il mio lavoro con la regia del suono è assolutamente determinante. Non riguarda soltanto una realizzazione tecnica della partitura ma costituisce anche uno stimolo come interprete a sviluppare delle idee che influenzino le scelte musicali. Ci sono ad esempio delle partiture del recente passato che hanno utilizzato la tecnologia del *live electronics*, della trasformazione del suono in tempo reale; siccome questa trasformazione è parzialmente controllata e parzialmente aleatoria, non si sta parlando di qualcosa di tecnologicamente prefabbricato rispetto all'esperienza dell'ascolto e del fare musica, quanto piuttosto di un esito sempre nuovo e sorprendente.

Per cui, il mio lavoro con coloro che si occupano della regia del suono è essenziale per due motivi: da un lato rafforza la lettura interpretativa, dall'altro mi fornisce delle idee e dei punti di vista che altrimenti non avrei con la sola lettura musicale di routine. Anche quando devo interpretare un lavoro del passato che è entrato in repertorio, il mio interesse sussiste se posso darne una nuova lettura; la replica di un passato che ormai non esiste è relativamente interessante a mio avviso.

Quindi possiamo dire che la tecnologia rende più mobile e ampio il suo terreno?

Sì, lo rende più ricco, visibile e sotto una luce inaspettata. Nelle tante volte che mi è capitato di lavorare con esperti elettroacustici, posso dire che è un modo di far incontrare due mondi paralleli, quello acustico e quello elettroacustico, quello musicale e quello tecnologico. La cosa più interessante e più ambiziosa è metterli in relazione, cioè mostrare ciò che hanno di simile o di diverso ma comunque collegarli; questo collegamento presuppone che da una parte e dall'altra ci sia la volontà di esplorare e arricchirsi di altre competenze.

Quali sono le problematiche che entrano in gioco nell'utilizzo dello strumentario elettronico?

Sono problematiche che riguardano lo spazio e il tempo. Riguardano lo spazio in quanto il posizionamento degli altoparlanti e quello della regia del suono presuppongono una trasformazione dello spazio in corso – a differenza dell'acustica oggettiva – e questo è un problema cruciale. L'influenza di uno spazio acustico può essere enorme o relativa. Quando uno spazio viene trasformato con l'apporto dell'elettronica ciò che cambia non è soltanto il punto di vista di chi suona ma soprattutto quello di chi ascolta e questo ha a che fare con le sorgenti sonore e con il movimento del suono nello spazio.

Dall'altra parte ha anche a che fare con il tempo perché l'acustica cambia e influenza i tempi di esecuzione e quindi cambia sostanzialmente il profilo di un brano. Se ci troviamo in una chiesa, ad esempio, abbiamo un'acustica che impone determinati tempi di esecuzione. Sto imparando ad apprezzare di più l'acustica *confusa* delle chie-

se. Chiaramente la presenza di una regia del suono implica che il modo di percepire l'esperienza d'ascolto venga influenzato o cambiato in maniera anche radicale da chi gestisce la regia del suono...

Possiamo quindi riagganciarci al concetto di mobilità di cui parlavamo prima, cioè, le cose che rendono più interessante il suo lavoro sono anche quelle che creano le difficoltà maggiori, ovviamente!

Beh sì. L'esempio più eclatante è quello del *Prometeo* di Nono. Tutto quello che sto facendo ora ha subito dei cambiamenti di direzione proprio perché nel frattempo c'è stata l'esperienza del *Prometeo*! ...ma di questo vorrà parlarne in seguito credo.

Sì esatto, ho in serbo una domanda specifica che vorrei farle in seguito!

Benissimo, allora riprendiamo il nostro filo.

Nell'arco della sua carriera, e parallelamente ad essa, crede che il ruolo della tecnologia si sia evoluto e, casomai, in quale modo?

Non credo molto nel concetto di evoluzione applicato all'arte e alla musica perché all'evoluzione dei mezzi tecnologici non è detto che corrisponda un'evoluzione del gusto e della qualità artistica. Ma questa è una mia opinione personale che potrebbe cambiare nel tempo perché appunto siamo noi a cambiare rispetto alla stessa musica. In altre parole il termine evoluzione nell'arte non è così univoco e credo che ogni interprete cerchi se stesso nell'esperienza musicale: altro che oggettività e rispetto del testo! Sono posizioni apparentemente rigorose di chi non ha molto da aggiungere al discorso musicale e prende le distanze dall'opera come entità organica e mutante.

Nel frattempo i mezzi tecnologici si sono affinati molto ma questo non ha a che fare tanto con il risultato artistico.

Sulla base di quello che suggerisce possiamo però affermare che questa frantumazione sia determinata dal fatto che la trasformazione tecnologica non è andata di pari passo con quella dell'ascolto, giusto?

Assolutamente, questo è il nodo cruciale. C'è una tecnologia che si trasforma e c'è un ascolto che non va alla stessa velocità: questo *gap* determina delle implicazioni – anche dei conflitti o delle differenze – che vanno ricondotte a dei quesiti: che cosa vuole l'uomo oggi? Che cosa vuole ascoltare?

La trasformazione dell'uso e anche del consumo (usiamo questa parola piuttosto sgradevole!) della musica, è diventata decisamente soggettiva. Essa rimane un fenomeno di massa ma è diventata anche di consumo personale; questo comporta delle trasformazioni che secondo me riguardano più la società che la tecnologia in senso stretto, anche perché alcune sono fuori controllo e difficili da censire o da immaginare negli esiti.

In relazione alla figura del direttore, come descriverebbe il ruolo dell'esecutore informatico o del regista del suono? Che tipo di rapporti si instaurano tra queste due figure professionali così differenti, almeno in apparenza?

Posso rispondere nel mio caso specifico. Quando devo realizzare un'opera di teatro musicale o un'opera elettroacustica collaboro con la regia del suono e questa collaborazione parte dal dato musicale per espanderlo in senso elettroacustico. Quindi chiedo esplicitamente delle soluzioni e chi fa la regia del suono me le offre con una possibilità di scelta abbastanza ampia. Direi perciò di trovarmi nella posizione decisamente privilegiata in cui posso arricchire l'ascolto usufruendo di un apporto tecnologico che la partitura in sé non avrebbe.

Per esempio, mi è capitato l'anno scorso a Bologna³, con la *Medea* di Pascal Dusapin, un'opera che tra l'altro ha vinto il premio Abbiati 2018: la messa in scena prevedeva un apporto elettroacustico di tipo piuttosto tradizionale – delle registrazioni di suoni diffusi tramite altoparlanti – che però sviluppava all'interno un ibrido tra strumenti antichi (c'era anche un ensemble barocco) e mezzi tecnologici. C'era cioè una visione trasversale che io reputo molto importante. Il trattamento elettroacustico ha riguardato anche la voce fuori scena di Giasone, ma si è trattato solo di una mia scelta di trasformarla in modo surreale rispondendo a una suggestione compositiva. In qualche modo abbiamo una dimensione archeologica di ascolto acustico e una dimensione attuale di ascolto elettroacustico. Entrambe sono possibili ma fare a meno dell'elettroacustica significa utilizzare lo spazio in maniera elementare e in questo senso far finta che non ci sia stato un percorso storico. Questo dal mio punto di vista è ormai una dimensione di cui non si può fare a meno, come tanti aspetti della tecnologia.

Quindi, la collaborazione con chi si occupa della regia del suono, in questo caso, è quella di rendere reali delle idee musicali che altrimenti rimarrebbero tali.

Addentriamoci ora nello specifico dell'argomento di questo numero di Musical/Tecnologia. Crede che la notazione complessiva delle partiture con live electronics sia mutata o trasformata, nel corso degli ultimi anni, in modo da chiarire o facilitare il suo lavoro?

Sì, penso sicuramente che a livello di notazione, cioè di scrittura, il passo avanti sia stato fatto nel senso del dettaglio: in qualche modo si è sostituito ai criteri di sintesi e di scrittura delle partiture storiche – quelle degli anni Sessanta in particolare – un modo di scrivere e compilare la partitura in maniera meno schematica.

Quindi comunque il suo lavoro è agevolato da questo tipo di caratteristica?

Sì, nel senso che posso farmene un'idea ancora prima di ascoltarla, quindi in questo caso la scrittura mi dà la possibilità di immaginare prima ancora di sentire il suono effettivo che verrà emesso perché mi dà delle informazioni più specifiche che mi permettono di anticipare e immaginare ciò che verrà poi ascoltato.

Trova che ci siano delle lacune o dei limiti oggettivi, dovuti all'inadeguatezza del sistema o del mezzo di notazione? Cioè, crede sia necessario apportare delle modifiche al mezzo di notazione o che siano stati raggiunti dei limiti oggettivamente invalicabili?

Sì questi limiti sono anche presenti ma questa domanda può essere posta anche su un altro piano, cioè nella scissione tra ciò che si ascolta e ciò che si osserva. La scissio-

³ Stagione lirica del Teatro Comunale di Bologna, 11 e 12 ottobre 2017 [N.d.R.].

ne tra segno e suono è iniziata nel 1912 con Schönberg, quando nel *Pierrot Lunaire* inserisce una X su ogni nota; a quel punto la notazione non corrisponde più all'altezza che viene ascoltata, perché lo *Sprechgesang* presuppone un'intonazione svincolata dal segno. Diciamo pure che le vicende musicali del Novecento hanno messo questo aspetto al centro di una specifica e tormentata ricerca.

Per me questa problematica è abbastanza decisiva, perché in fondo i sistemi di notazione vogliono rendere assoluti e precisi i suoni, mentre noi sappiamo benissimo che la realtà dell'ascolto e la realtà del suono sono mutevoli, sfuggenti, ineffabili, cioè non è possibile ridurle a una funzione assoluta.

Se ci chiediamo se in questi anni la notazione elettroacustica abbia avuto un processo di miglioramento, di maggiore messa a fuoco, direi sicuramente di sì. Però secondo me il problema resta aperto: ciò che noi ascoltiamo, la musica stessa, non si può ridurre a mera funzione informatica.

Penso ad esempio a *Kontakte* di Stockhausen, dove il compositore realizza anche la partitura elettroacustica che serve da guida per l'esecutore; sono mondi che vengono accostati, messi insieme, ma appartenenti a dimensioni nettamente distinte.

Relativamente al mezzo di notazione, mi viene in mente un articolo di Bernardini e Vidolin⁴ – relativo appunto alle problematiche della notazione nel live electronics – in cui gli autori arrivano a supporre e suggerire l'utilizzo di un supporto di notazione 'aumentato' (tramite linguaggi come l'XML) che possa includere materiali audio/video, con lo scopo di favorire l'esecuzione e l'interpretazione dell'opera. Cosa pensa in merito, crede che dal suo punto di vista possa essere di aiuto?

Credo che questo abbia un valore didattico oltre che di ricerca, nel senso che nei secoli la musica si è scritta ed eseguita usando il mezzo cartaceo, almeno fino a qualche anno fa. Oggi ad esempio anche alcune orchestre iniziano ad utilizzare degli strumenti, come *smartphone* o *tablet*, al posto delle parti staccate, dove le arcate degli strumenti vengono scritte tramite penna digitale e visualizzate su tutti gli schermi dei singoli leggi collegati.

C'è quindi una componente nuova in cui l'inserimento di materiali video o audio porta ad un apprendimento più rapido della musica. Immaginiamo un musicista di oggi che può accedere a una banca dati mondiale, ascoltare tante versioni diverse dello stesso pezzo, una cosa che era inimmaginabile ai miei tempi quando ero studente! Per accedere a una partitura musicale dovevo andare fisicamente nella biblioteca del Conservatorio e consultare eventuali partiture disponibili. Questa trasformazione è chiaramente immensa mentre l'interpretazione musicale resta comunque un fenomeno archeologico. Se esiste da un lato la ricerca *tecnologica* deve esistere anche quella *archeologica*, cioè il fatto di scoprire il passato e renderlo visibile, *ordinato*. Mettere in ordine il nostro passato, da un lato e rivederlo sotto un'altra ottica, dall'altro.

Nel mio caso personale, quello che mi ha molto colpito della tecnologia e che è stato maggiormente contraddittorio, è avvenuto proprio nel *Prometeo* di Nono. Da un lato c'è

⁴ N. Bernardini, A. Vidolin, *Sustainable live electro-acoustic music*, in: *Proceedings of the Sound and Music Computing Conference*, Salerno, 2005. Qui tradotto in italiano alle pp. 9-23.

la necessità di rispettare quella che era l'origine della partitura, scritta con una tecnologia anni Ottanta, dall'altro quella di utilizzare questa stessa tecnologia trent'anni dopo. Questo pone degli aspetti interpretativi non indifferenti. Alvisi Vidolin era presente e ha vissuto in prima persona l'epoca di Nono, della 'tragedia dell'ascolto' e dei mezzi tecnologici di allora ma fortunatamente non ne subisce il fascino nostalgico; oggi, rispetto a quell'esperienza, come ci poniamo? In senso archeologico o di rinnovamento?

Chiaramente non vogliamo passare tutta la vita ad ascoltare la musica nello stesso modo, quindi è chiaro che ci sia questa esigenza di rinnovare e trasformare quello che abbiamo ascoltato in un'ottica passata (Adorno parlava già di "invecchiamento della musica moderna"⁵). Quello che si guadagna, dal mio punto di vista, è nel tipo di apprendimento della musica piuttosto che nel miglioramento del risultato, perché i risultati sono sempre imprevedibili. Mi sono sempre chiesto che cosa avrebbe pensato Nono nell'ascoltare il *Prometeo* al Teatro Farnese (con le orchestre distanti fino a ottanta metri l'una dall'altra) e che cosa ci sia di più utopistico di questo... e quanto però la tecnologia entra in gioco in tutto questo. Tra qualche settimana uscirà il disco di quella esperienza in formato *surround 5.1*.⁶

Colgo la palla al balzo proprio sul Prometeo, riagganciandomi alle questioni trattate finora; crede che la nuova edizione abbia aggiunto della chiarezza alla partitura originale e casomai in che modo?

È una domanda che riguarda il *Prometeo* ma anche tante altre partiture, ovvero la pubblicazione dell'edizione critica con finalità di restauro conservativo dell'opera che, nel caso di Nono, è quasi una contraddizione in termini. Come interprete ho comunque sempre cercato di documentarmi e trovare un dialogo fertile con la musicologia, nella consapevolezza che si tratta di ambiti ben distinti che non devono invadersi reciprocamente. Fino all'Ottocento solo un compositore poteva occuparsi dell'edizione critica di un altro compositore e il rapporto stesso tra interprete e compositore era diverso (proprio Nono cita il caso Joachim-Brahms).

Com'è noto, la generazione di Nono era quella di compositori che credevano nella irripetibilità dell'esperienza musicale come fenomeno artistico. In particolare, la tecnologia di allora era destinata alla distruzione perché i nastri magnetici deteriorano e perché la tecnologia stessa usata da Nono spesso non era affidata al segno scritto ma a una prassi esecutiva intuitiva condivisa con un gruppo di sodali. Questo aspetto non riguarda solo la musica ma qualsiasi trasmissione del pensiero umano attraverso un sistema di segni. Trovo, d'altra parte, che la libertà e la fantasia delle scelte interpretative sia fondamentale di fronte a qualsiasi opera e non possa essere dettata da un apparato critico di *istruzioni per l'uso* in calce alla partitura.

Le prime esecuzioni del *Prometeo* hanno avuto un valore storico e documentario eccezionale di cui si conservano le annotazioni sulle parti solistiche che sono state

⁵ Adorno T.W., *Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1958, ed. it.: Adorno T.W., *Dissonanze* (tr. G. Manzoni), Milano, Feltrinelli, 1959 [N.d.R.].

⁶ La produzione per l'editore Stradivarius prevede il doppio supporto, CD e SACD; quest'ultimo permette il *mastering* multicanale nel formato *Dolby Surround 5.1* [N.d.R.].

il frutto del dialogo tra l'interprete e il compositore: dovrebbero dunque costituire una fonte primaria dal momento che non si tratta certo di effetti irriproducibili. Ma, in ogni caso, che senso avrebbe replicare una prassi trapassata con l'alibi di rendere giustizia alla volontà (presunta) del compositore? Si tratterebbe solo di un atto di patetica e irrealistica riproduzione. Trovo invece che la partitura del *Prometeo* sia molto chiara e organizzata, anche nella dissociazione ritmico-temporale di alcuni episodi affidati a due differenti direttori ma con uno solo di essi chiamato ad assumersi la responsabilità delle scelte musicali altrimenti si scade nel gratuito e nel casuale. La novità di Nono non riguarda gli aspetti performativi ma la concezione estrema cui viene spinto il suono nello spazio-tempo, il gesto stesso del far musica come dimensione metafisica.

La mia lettura proviene direttamente da una serie di esperienze precedenti con la musica di Nono e in particolare quella di *Risonanze erranti*, eseguito sempre al Teatro Farnese⁷ qualche anno prima: per cui ho ben chiaro l'ambito della poetica noniana anche senza leggere una didascalia esplicativa. Quando abbiamo eseguito e inciso il *Prometeo*, nel maggio 2017, l'edizione si trovava ancora in una fase *in progress* ma abbiamo comunque potuto lavorare in modo coerente e rinnovato. Credo che il punto rivelatore di questa nuova incisione, di questo *Prometeo liberato*, sia *l'Interludio I* che si trova proprio al centro dell'opera e che tanto ha impressionato diversi ascoltatori presenti (tra cui Sciarrino e Cacciari che hanno giudicato questa esecuzione tra le più notevoli mai ascoltate).

Viste le problematiche che il mezzo tecnologico implica, ed essendo a questo punto inevitabile affermare la sua diffusione in ogni stadio della creazione artistica, che cosa muove i compositori nell'utilizzo di questo strumentario o che tipo di fascinazione ritiene che subiscano?

C'è una fascinazione, in effetti, ed evidentemente anche una stanchezza nei mezzi, per quanto noi oggi abbiamo in testa un'idea più precisa di come suonano gli strumenti, di come suona un'orchestra (penso ad esempio al campionamento), avendo creato una biblioteca dei suoni del mondo dove tutto è riproducibile. Proprio adesso, l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica⁸ è diventata drammaticamente reale.

Non credo che i compositori di oggi abbiano meno fantasia di quelli del passato ma è l'incidenza dell'opera d'arte sulla società che invece è cambiata ed è diventata più debole. Tutto quello che noi facciamo, il giorno dopo tende a scomparire e a non lasciare traccia. Continuiamo a cercare e ad avere i modelli dell'avanguardia, di Berio, di Nono o di Stockhausen, perché hanno segnato un'epoca.

⁷ Festival Traiettorie 2014, XXIV Rassegna Internazionale di Musica Moderna e Contemporanea, 5 ottobre 2014 [N.d.R.].

⁸ Citazione implicita al celebre testo di Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris, 1936, poi in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1955, tr. it.: Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, (tr. E. Filippini), Torino, Einaudi, 1966 [N.d.R.].

Agganciandomi al suo ragionamento, trova che l'interesse per il teatro sonoro possa essere anche riconducibile al desiderio di 'deacusmatizzare' l'elettroacustica?

Si, credo che sia collegato. Quest'anno a Padova ho intitolato la stagione *Teatri del suono*⁹, non solo in senso acustico ma anche elettroacustico. Proprio in questo periodo si stanno svolgendo le 'Lezioni di suono' con Giorgio Battistelli e la prossima lezione, quella del 9 maggio, avrà la regia di Bernardini e Vidolin per *I Cenci* di Artaud, un dramma degli anni '30 sul teatro della crudeltà in cui alcuni effetti sonori (anche questo è un passaggio tra teatro e cinema in fondo) erano pensati proprio in senso drammaturgico: andare a teatro era come vedere gli eventi della vita in maniera più traumatica, profonda e completa.

Valorizzare la componente elettroacustica nell'opera di teatro, quindi, nell'incontro con la scena e il testo, non soltanto in senso di ambientazione (come può avvenire nelle musiche di scena) ma come elemento in cui il suono diventa un elemento drammaturgico, cioè diventa un protagonista della vicenda.

Come si organizza la sua collaborazione con un compositore nella produzione di nuove opere che prevedono l'uso della tecnologia?

Rispondendo in astratto, si organizza con delle discussioni a monte, non solo della messa in opera ma anche come un confronto di proposte. In genere la parte tecnologica viene decisa dal compositore, quindi la discussione può essere sulla realizzabilità o sull'interazione con la concertazione dell'opera. Il mio punto di vista non rientra in maniera diretta nelle decisioni elettroacustiche, perché l'elettroacustica fa parte del piano di concezione formale quindi dell'elaborazione della partitura. Il mio apporto è successivo a quello in cui il compositore ha definito la parte elettroacustica.

Per concludere l'intervista, quali suggerimenti si sente di dare alle nuove generazioni di direttori e/o compositori che intendono lavorare con l'ausilio del mezzo tecnologico?

Ai compositori di essere interpreti e ai direttori di essere compositori, cioè di puntare alla sintesi di cui parlavamo prima. Queste due dimensioni sono molto importanti e riguardano anche delle competenze specifiche.

La partitura non è l'opera, ma il piano di realizzazione di essa, una porta d'accesso decisiva: l'opera vive soltanto nell'attimo in cui viene eseguita, tornando poi ad accucciarsi nella sua silente partitura. Il compositore non deve porsi il problema di chi ascolterà l'opera – nel senso di destinazione della sua composizione – perché questa, una volta pubblicata, avrà una sua vita e una sua storia indipendenti dalla sua volontà.

⁹ 52ª Stagione dell'Orchestra di Padova e del Veneto, 2017-18 [N.d.R.].