

STILLE

Aurora Avveduto
piano



Stille

JOHN ADAMS

01 China Gates (1977) 04:51

TŌRU TAKEMITSU

02 Rain Tree Sketch (1982) 05:09

03 Rain Tree Sketch II (1992) 04:55

TAN DUN

Eight Memories in Watercolor (1978-1979)

04 Missing Moon 03:06

05 Staccato Beans 01:44

06 Herdboy's Song 02:03

07 Blue Nun 01:35

08 Red Wilderness 02:11

09 Ancient Burial 02:23

10 Floating Clouds 02:17

11 Sunrain 01:56

FRANCESCO MARIA SARDELLI

12 Pioggia d'autunno (2010) 05:26

GIORGIO COLOMBO TACCANI

13 Stille (2022) 05:28

Aurora Avveduto

piano

Registrazione/Recording: 30 Settembre 2024, PianoForteLab, Monte San Giusto (MC)
Pianoforte Bösendorfer, Imperial 275, n. 31030 (1975). Proprietà M°Alberto Nones

Tecnico del suono/Sound engineer: Giordano Corsetti

Editing: Giordano Corsetti

Booklet notes: Alfonso Alberti

Fotografie/Photos: Michael Bertolasi

Non è ingegnoso?

L'albero della pioggia è l'immagine della permanenza.

La pioggia ha un inizio: una prima goccia, in quel tale istante. Ha un arco vitale: diventa precipitazione continua, che cresce e cala, suono, scroscio, profumo, contatto della pelle e oltre la pelle, presenza totale. Ha una fine: un'ultima goccia, in quel tale altro istante. Eppure, oltre la fine, il prodigio: entro la chioma amplissima dell'albero della pioggia («centinaia di migliaia di piccole foglie – simili a dita», scrive Kenzaburō Ōe, autore de *La ragazza che ascoltava l'albero della pioggia*), la presenza non cessa. Le foglie hanno trattenuto la precipitazione e poco per volta la rilasciano. Continua a piovere per ore e ore, per giorni forse.

L'albero della pioggia, a cui Tōru Takemitsu (1930-1996) dedica un brano per tre percussionisti, *Rain Tree* (1981) e due brani per pianoforte, *Rain Tree Sketch* (1982) e *Rain Tree Sketch II* (1992), è uno dei cuori pulsanti del presente cd, che intreccia musiche di provenienza diversa (Giappone, Cina, Stati Uniti, Italia) intorno al tema dell'Estremo Oriente e alle immagini della permanenza che ne derivano.

In certe culture, le cose restano, permangono (un loro strato, almeno), semplicemente perché nulla cambia per davvero. Il tempo non si articola in modo dialettico – è un tempo diverso. Non è il tempo occidentale fatto di scadenze, appuntamenti, orologi. È il tempo di certa tradizione orientale, che se ne va avanti senza scosse, liscio, talmente liscio che gli istanti diventano tutti uguali, e non è più vero che uno sia il preludio al successivo e la conseguenza del precedente.

John Adams (1947) è compositore della seconda generazione della *minimal music*, una decina d'anni più giovane dei pionieri Terry Riley (1935), Steve Reich (1936) e Philip Glass (1937). Per introdurre il suo *China Gates* (1977) sembra ideale ricordare l'esperienza illuminante che Philip Glass ebbe in uno dei suoi primi contatti con la musica indiana (altra musica e cultura spazzanti per la prospettiva eurocentrica).

Era stato contattato per seguire delle registrazioni di musiche per film che dovevano essere realizzate dal celebre interprete di sitar Ravi Shankar e dal suo percussionista Alla Rakha. Glass doveva scrivere le parti dei musicisti d'orchestra, sotto dettatura di Ravi Shankar.

«I problemi vennero quando tentai di mettere le stanghette di divisione fra una misura e l'altra, come siamo abituati a fare noi occidentali. Ciò creava degli accenti non voluti [...] Alla Rakha si accorse subito dell'errore. Ovunque la metessi, questa linea di divisione lui la rilevava immediatamente. “Le note sono tutte uguali”, continuava a dirmi piano. [...] Finalmente, disperato, tolsi definitivamente le stanghette. Ed ecco che lì, con i miei occhi, vedevo finalmente quello che Alla Rakha aveva tanto cercato di dirmi. Invece

di gruppi distinti di otto note avevo davanti a me, rivelatosi all'improvviso, un flusso continuo di impulsi ritmici. Fuori di me dalla gioia, gridai ad Alla Rakha: "Le note sono tutte uguali!". E lui mi ricompensò con un sorriso che andava da un orecchio all'altro». Ecco, le note di China Gates di John Adams sono per certi aspetti "tutte uguali": la "liscezza" si fa appena più scabra in punti prefissati (i gates), dove a un campo armonico ne succede un altro.

In confronto alle strutture ripetitive e circolari di *China Gates*, che hanno l'aria di voler proliferare senza fine e senza mai cambiare per davvero, *Rain Tree Sketch* di Takemitsu fa quasi la figura di un brano dagli sviluppi drammatici: alcune sezioni sono chiaramente contrastanti e a metà pezzo assistiamo addirittura a un piccolo grande cataclisma – la musica collassa verso due rintocchi gravi, ai quali faranno eco altri due a fine pezzo. Le note qui "non sono tutte uguali", eppure, anche in presenza di forti contrasti dinamici, la musica ha una prodigiosa capacità di restare sospesa, "liscia". L'orecchio e la mente occidentali, messi di fronte alle diversità del brano, fanno quello che fanno abitualmente: cercare rapporti univoci di causa ed effetto. Ma non li trovano. La meraviglia delle cose che nascono dal niente – la loro fioritura, il loro apice – il declino delle cose, colore e bellezza del loro sfiorire – la loro scomparsa – tutto sembra confondersi in una fluidità che è allo stesso tempo nel ritmo, nella forma e nei significati.

«Penso che acqua e suono siano simili. La mente umana concepisce l'acqua, sostanza non organica, come se fosse viva e organica. E il suono, che dopo tutto consiste solo di onde che generano vibrazioni (un codice segreto!), una volta ascoltato suscita in noi emozioni. Conosciamo l'acqua solo in forme transitorie – la pioggia, un lago, un fiume, o il mare. La musica è come un fiume o il mare. Così come diverse correnti compongono quegli oceani, allo stesso modo la musica approfondisce le nostre vite modificando continuamente la nostra coscienza».

Rain Tree Sketch II è «in memoriam Olivier Messiaen», a ricordare quel compositore che più di ogni altro, a partire dagli anni Quaranta del '900, seppe liberare il tempo musicale da ogni barriera fisiologica e mentale: per esempio diventando più lento di qualsiasi respiro e pulsazione, giungendo a quell'estasi immobile nella quale quasi si sfiora l'Eterno. (In apertura del suo monumentale e incompiuto *Trattato di ritmo, colore e ornitologia* Messiaen attira l'attenzione sul "tempo delle montagne": il movimento brusco di una montagna può durare quanto la vita di un uomo, mentre un movimento lento può durare quanto l'intera storia dell'uomo sulla Terra).

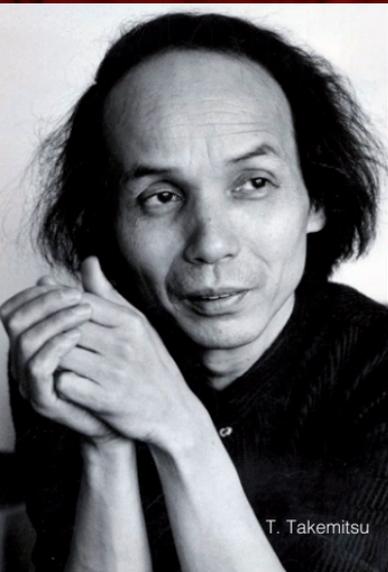
A Messiaen si avvicinano molto anche le scelte armoniche: scale e modi precisamente codificati nel compositore francese, mentre Takemitsu li ripensa in maniera più libera e istintiva – eppure l'orecchio senza fatica coglie la parentela fra i due mondi. Il colore diverso, in *Rain Tree Sketch II*, della prima sezione (*Celestially*



T. Dun



F. Maria Sardelli



T. Takemitsu



G. Colombo Taccani



J. Adams

Light, sospesa e cristallina, che sembra non avvertire alcuna pulsione a muoversi, accadere) e del successivo *Joyful* (al contrario proteso e trepidante) dipende anche dal toccare o non toccare alcune note e perciò dal trovarsi in un modo oppure in un altro. In un suo testo compreso in *Confronting Silence*, il compositore spiega di voler «coltivare nel [suo] modo di sentire le due differenti tradizioni del Giappone e dell'Occidente e poi usarle per sviluppare nuovi approcci alla composizione». Fondamentale per lui è «conservare intatto il carattere interlocutorio della ricerca, evitando di risolvere le contraddizioni fra le due tradizioni, anzi enfatizzandole e accettando di confrontar[si] con esse».

Da questi brani per pianoforte di Takemitsu è sostanzialmente assente qualunque riferimento folclorico, mentre un esotismo freschissimo e a tratti divertito ci accoglie in *Eight Memories in Watercolor* di Tan Dun (1957). «Questo pezzo è stato il primo pezzo che ho scritto come studente al Conservatorio Centrale di Musica nel 1978. Mi ero appena trasferito da Hunan a Pechino. A quel tempo, la Rivoluzione Culturale era appena finita. La Cina aveva appena iniziato ad aprirsi. Nello stesso periodo in cui stavo imparando la musica classica e moderna occidentale, ero anche molto nostalgico di casa e mi mancavano i ricordi e le canzoni popolari della mia giovinezza. Perciò, ho scritto la mia prima composizione per pianoforte. Era il diario della mia nostalgia di casa. Il brano è diviso in otto sezioni. Quattro sezioni sono basate sulle mie canzoni popolari preferite dell'Hunan. Le altre quattro sono mie composizioni originali». Il folklore è dunque reale e concreto in *Staccato Beans*, *Herdboy's Song*, *Blue Nun* e *Sunrain*, mentre del tutto reinventati sono i frammenti di danza che in *Missing Moon* si staccano dalla nebbia pentafonica, il canto che in *Red Wilderness* si infervora e sfoga in sovrapposizioni politonalità, l'ostinato di *Ancient Burial* e il periodico scurirsi e rischiararsi armonico in *Floating Clouds*.

Ogni cultura musicale racconta storie in maniere diverse; talvolta l'appartenenza si traduce nell'adozione delle abitudini di quella cultura a diversi livelli, melodico, armonico, formale, timbrico. Talaltra si traduce in un interrogativo muoversi fra il sé e l'altro. Il movimento fra culture porta come conseguenza che questo *concept album* inequivocabilmente concentrato su una certa visione di musica e mondo che ha radici in Estremo Oriente possa chiudersi con composizioni di due autori italiani, Federico Maria Sardelli e Giorgio Colombo Taccani.

Decisamente poliedrica è la figura di Federico Maria Sardelli (1963), musicista, pittore e scrittore – come musicista attivo in varie vesti, fra cui quella di flautista, di direttore dell'ensemble barocco *Modo Antiquo*, e appunto di compositore. La sua *Pioggia d'autunno* (2010) si rifà a quei brani del primo Seicento basati sulla ripetizione di una cellula minimale, come la *Ninna nanna* di Tarquinio Merula. Si basa su un ostinato intorno a due soli accordi, con numerose varianti e dissonanze che però non sconvolgono il paesaggio armonico.

Non ci sono i gates di John Adams, perché non ci sono campi armonici diversi ai quali andare e dai quali ritornare: il percorso, l'avventura, lo fanno il trasformarsi graduale di ritmo e figure. La metafora del cristallo, già toccata per Takemitsu, diventa qui assoluta, visto che non v'è nulla ad oscurarlo – semplicemente l'oggetto luminoso viene poco alla volta visto nella sua interezza, fin quando in extremis si decide di allontanarne di nuovo lo sguardo.

Il titolo *Stille*, che Giorgio Colombo Taccani dà al suo brano del 2022, dà il titolo anche all'intero cd. Ma «Stille» (parola tedesca per «silenzio») oppure «stille» (in italiano: «gocce»)? Entrambi: il compositore dichiara di voler mantenere l'ambiguità – da un lato il silenzio a cui la musica sembra voler tendere – dall'altro l'elemento liquido, ma anche il tempo isocrono del suo gocciare.

Le cose ci vengono incontro nel tempo, noi stessi lo abitiamo. La pagina di musica, senza di esso nemmeno esiste: il tempo ne è elemento costitutivo, condizione di esistenza. Eppure, anche se in musica il tempo è presenza necessaria, non è scontato che essa possa "parlarne". Che possa portarlo in primo piano, dire «ecco». Accade a volte che lo faccia in forme figurate, anche un po' ludiche, quando in un brano di musica troviamo raffigurati orologi, meccanismi, carillon dalla scansione regolare. Nella memorabile pagina che apre l'opera *L'heure espagnole*, ambientata nella bottega di un orologiaio, Ravel aggiunge al normale organico orchestrale tre metronomi, dal cui suono tutto prende il via, alla maniera di un ticchettio primordiale. In epoca a noi più vicina, Gérard Grisey chiude il suo *Vortex Temporum* con una sconvolgente ostensione del tempo nella sua forma più nuda. Il direttore posa la bacchetta e il pianista ribadisce con lenta ostinazione lo stesso suono, l'altra mano protesa all'interno del pianoforte a sfiorare la corda corrispondente in luoghi sempre diversi – intanto gli strumenti ad arco sussurrano artificiali respiri, anch'essi lenti e ciclici.

Stille di Giorgio Colombo Taccani, dopo aver fatto vivere ai suoi volutamente fragili materiali delle ancor più fragili avventure, esce dal labirinto proprio in extremis: Persuaso – e memore delle ostensioni che furono e di quelle che saranno, il pianista allinea i suoi accordi isocroni, senza mai diminuire né rallentare.

Nel racconto di Kenzaburō Ōe, il personaggio che spiega in cosa consista il prodigio dell'albero della pioggia commenta infine: «Le sue centinaia di migliaia di piccole foglie, simili a dita, trattengono l'umidità, mentre gli altri alberi si seccano subito. Non è ingegnoso?»

Non è ingegnoso?

Alfonso Alberti



It's brilliant, isn't it?

The rain tree is an image of permanence.

The rain has a beginning: the first drop comes at a certain moment. It has a lifespan: it becomes continuous precipitation, rising and falling, sound, shower, fragrance, skin contact, and contact beyond the skin, total presence. It has an end: the final drop, coming at another particular moment. Yet, beyond the end, the wonder: within the vast canopy of the rain tree («hundreds of thousands of small leaves – like fingers», writes Kenzaburō Ōe, author of *Women listening to the rain tree*, the presence is not interrupted. The leaves have retained the rainfall and release it slowly, continuing to rain for hours, perhaps for days.

The rain tree, to which Tōru Takemitsu (1930-1996) dedicated a piece for three percussionists, *Rain Tree* (1981), and two piano works, *Rain Tree Sketch* (1982) and *Rain Tree Sketch II* (1992), is one of the beating hearts of this present album, which intertwines music of different origins (Japan, China, the United States, Italy) around the theme of the Far East and the images of permanence it evokes.

In certain cultures, things remain and persist (at least one of their layers), simply because nothing truly changes. Time does not unfold dialectically, it is a different kind of time. It is not the Western time of deadlines, appointments, and clocks. It is the time of a certain Eastern tradition, which moves forward smoothly, so smoothly that the instants become indistinguishable, and it is no longer true that one moment precedes the next and follows the one before it.

John Adams (1947) is a composer of the second generation of *minimal music*, about a decade younger than pioneers Terry Riley (1935), Steve Reich (1936), and Philip Glass (1937). To introduce his *China Gates* (1977), it seems fitting to recall the illuminating experience Philip Glass had in one of his first encounters with Indian music (one more disorienting music and culture for the Eurocentric mind).

He had been contacted to supervise some recordings of movie soundtracks to be created by the famous sitar player Ravi Shankar and by his percussionist Alla Rakha. Glass had to write the orchestral parts, according to the indications of Ravi Shankar.

«The problems arose when I tried to insert bar lines between measures as we are used to doing in the West. This created unwanted accents [...] Alla Rakha immediately noticed the mistake.

Wherever I placed this bar line, he would immediately notice. “The notes are all the same”, he would quietly say to me [...] Finally, I desperately removed the bar lines entirely. And, before my eyes, I finally saw what Alla Rakha had been trying to tell me. Instead of distinct groups of eight notes, I now saw, a suddenly revealed continuous flow of rhythmic pulses. Overcome with joy, I shouted to Alla Rakha, “The notes are all the

same!” And he rewarded me with a smile beaming from ear to ear».

Thus, the notes in *China Gates* by John Adams are, in some respects, “all the same”: the “smoothness” becomes slightly more rugged at predetermined points (the *gates*), where one harmonic field shifts to another.

In comparison to the repetitive and circular structures of *China Gates*, which seem to proliferate endlessly and never truly change, *Rain Tree Sketch* by Takemitsu almost appears as a piece of dramatic developments: some sections are clearly contrasting, and halfway through the piece we witness even a small and great cataclysm - the music collapses toward two heavy tolls, echoed by two more tolls at the end of the piece. The notes here “are not all the same”, and yet, even amidst strong dynamic contrasts, the music has a miraculous capacity to remain suspended and “smooth”. Western ears and minds, confronted with the differences in the piece, do what they usually do: they try to find direct cause-and-effect relationships. But they do not find them. The wonder of things emerging from nothing, their blossoming, their climax, the decline of things, the color and beauty of their fading, all seems to merge into a fluidity that is present both in the rhythm, the form, and the meaning.

«I think that water and sound are similar. The human mind conceives water, an inorganic substance, as if it were alive and organic. And sound, which actually consists of waves generating vibrations (a secret code!), once heard, evokes emotions in us. We know water only in its transient forms—the rain, a lake, a river, or the sea. Music is like a river or the sea. Just as different currents compose those oceans, music deepens our lives, continuously modifying our consciousness».

Rain Tree Sketch II is «in memoriam Olivier Messiaen», recalling the composer who, more than any other from the 1940s onward, was able to free musical time from all physiological and mental barriers, with time becoming slower than any breath or pulse, reaching that motionless ecstasy where one almost touches the Eternal (In the opening of his monumental, unfinished *Treatise on Rhythm, Color and Ornithology*, Messiaen draws attention to the “time of the mountains”: the abrupt movement of a mountain may last as long as a human lifetime, while a slow movement may last as long as the entire history of humankind on Earth).

The harmonic choices in Takemitsu’s work also closely approach Messiaen: scales and modes which were precisely codified by the French composer, are reconsidered by Takemitsu more freely and instinctively, and yet, the ear easily detects the kinship between the two worlds. The contrasting colors of the first section, in *Rain Tree Sketch II* (*Celestially Light*, suspended and crystalline, seeming not to sense any urge to move or happen) and the subsequent section: *Joyful* (conversely, eager and tense)—depend also on touching or not certain notes and, therefore, on being in one mode or another.

In a text included in *Confronting Silence*, the composer explains his desire to «cultivate in [his] sense the two different traditions of Japan and the West, and then use them to develop new approaches to composition». For him, it is essential to «preserve the dialogical character of the search, avoiding to resolve the contradictions between the two traditions, but rather emphasizing them and accepting the confrontation with them».

These piano works by Takemitsu are essentially free from any folkloric reference, while a fresh and sometimes playful exoticism welcomes us in *Eight Memories in Watercolor* by Tan Dun (1957).

«This piece was the first I wrote as a student at the Central Conservatory of Music in 1978. I had just moved from Hunan to Beijing. At that time, the Cultural Revolution had just ended. China had just begun to open up. While I was learning Western classical and modern music, I also felt very nostalgic for home, missing the memories and folk songs of my youth. So, I wrote my first piano composition. It was a memoir of my homesickness. The piece is divided into eight sections. Four sections are based on my favorite folk songs from Hunan. The other four are my original compositions».

Folklore is thus real and concrete in *Staccato Beans*, *Herdboy's Song*, *Blue Nun*, and *Sunrain*, while the dance fragments that emerge from the pentatonic fog in *Missing Moon*, the fervent song in *Red Wilderness*, the polytone outbursts in *Ancient Burial*, and the periodic harmonic darkening and brightening in *Floating Clouds* are entirely reinvented.

Every musical culture tells stories in different ways; sometimes “belonging” translates into adopting the habits of that culture at different levels—melodic, harmonic, formal, timbral. Other times, it becomes an inquiry, moving between the *self* and the *other*.

The movement between cultures embedded within this *concept album*, undeniably centered on a specific vision of music and the world rooted in the Far East, concludes with creations by two Italian composers, Federico Maria Sardelli and Giorgio Colombo Taccani.

Federico Maria Sardelli (1963) is a highly versatile figure: musician, painter, and writer. Sardelli expresses himself in manifold roles, as flutist, director of the baroque ensemble *Modo Antiquo*, and, of course, composer.

His *Pioggia d'autunno* (2010) draws inspiration from early 17th-century pieces based on the repetition of a minimal cell, such as *Ninna nanna* by Tarquinio Merula. It is built on an ostinato around just two chords, with numerous variations and dissonances that do not, however, disrupt the harmonic landscape. There are no John Adams-style *gates* because there are no different harmonic fields to move to and return from; the journey, the adventure, happens through the gradual transformation of rhythm and figures. The metaphor

of the crystal, already touched upon in relation to Takemitsu, becomes absolute here, as nothing obscures it - rather, the luminous object is gradually revealed in its entirety until, at the very last moment, the gaze turns away again.

The title *Stille*, given by Giorgio Colombo Taccani to his 2022 composition, also gives the title to the entire album. But should we interpret this title as «Stille» (German for «silence») or «Stille» (Italian for «drops»)? Perhaps both: the composer wishes to maintain the ambiguity: on one hand, the silence to which the music seems to be reaching, on the other, the liquid element, including the isochronic time of its dripping.

Things come to us in time, we inhabit it ourselves. A music page, without it, does not even exist: time is its constitutive element, its existential condition. And yet, even though time is a necessary presence in music, it is not taken for granted that music can “speak about it.”, or that it can bring it to the foreground and say, «here it is».

Sometimes it happens that it does so in figurative, even playful, forms, when in a piece of music we encounter depictions of clocks, mechanisms, carousels with regular beats. In the memorable opening page of *L'heure espagnole*, set in a watchmaker's shop, Ravel adds three metronomes to the usual orchestra, whose ticking sound sets everything in motion, in a kind of primordial ticking.

In more recent times, Gérard Grisey concludes his *Vortex Temporum* with a stunning display of time in its rawest form. The conductor lowers the baton, and the pianist repeatedly plays the same sound with slow insistence, the other hand reaching inside the piano to brush the corresponding string in different places - while the string instruments whisper artificial breaths, also slow and cyclic.

After having given life to its deliberately fragile materials through even more fragile adventures, Giorgio Colombo Taccani's *Stille* exits this labyrinth precisely *in extremis*: *Persuaded* -and mindful of the displays that were and those that will be - the pianist aligns his isochronic chords, never decreasing nor slowing. In Kenzaburō Ōe's story, the character explaining the wonder of the rain tree concludes: «Its hundreds of thousands of small leaves, like fingers, retain the moisture, while other trees dry out immediately. It's brilliant, isn't it?».

It's brilliant, isn't it?

Alfonso Alberti



Aurora Avveduto si è diplomata a pieni voti in pianoforte presso il conservatorio G. Puccini di Gallarate. Ha conseguito il Master di II livello in *Interpretazione della musica contemporanea* presso il conservatorio G. Donizetti di Bergamo. Attualmente è dottoranda presso il conservatorio G. Puccini di Gallarate con il curriculum in *Prassi e repertori della musica moderna e contemporanea*.

Tra le personalità che hanno contribuito alla sua formazione: Giorgio Spriano, Alfonso Alberti, Maria Grazia Bellocchio, Alberto Nones. Ha arricchito la sua formazione partecipando a masterclass e seminari con compositori ed interpreti della musica d'oggi tra i quali: Dmitry Batalov, Stefano Gervasoni e Alessandro Solbiati. Ha eseguito diverse prime assolute e composizioni di autori tutt'oggi in piena attività musicale tra cui: Gaia Aloisi, Giorgio Colombo Taccani, Maria Vincenza Cabizza, Federico Maria Sardelli, Osvaldo Coluccino. Ha suonato e tiene regolarmente recital pianistici in luoghi come: Sala Piatti di Bergamo, Macerata, Fabbrica del Vapore di Milano, Ferrara, Festival PianoMilanoCity, Teatro Donizetti di Bergamo, Festival Pianolab, Auditorium Fondazione Cariplo di Milano. Da alcuni anni collabora con il percussionista Massimiliano Varotto, proponendo un repertorio di opere del '900 musicale arrangiate per pianoforte e batteria, accompagnate da letture, improvvisazioni e performance. È docente di pianoforte in diverse accademie del suo territorio.

Aurora Avveduto graduated with honors in piano from Conservatorio G. Puccini in Gallarate. She received her master's degree in *Interpretation of Contemporary Music* from Conservatorio G. Donizetti in Bergamo. She is currently a doctoral student at Conservatorio G. Puccini in Gallarate with a curriculum in *Practices and Repertoires of Modern and Contemporary Music*.

Among the personalities who have contributed to her education: Giorgio Spriano, Alfonso Alberti, Maria Grazia Bellocchio, Alberto Nones. She enriched her education by participating in master classes and seminars with composers and performers of contemporary music including: Dmitry Batalov, Stefano Gervasoni and Alessandro Solbiati. She has performed several world premieres and compositions created by composers still active today including: Gaia Aloisi, Giorgio Colombo Taccani, Maria Vincenza Cabizza, Federico Maria Sardelli, Osvaldo Coluccino. She played and regularly performs in piano recitals in locations such as: Sala Piatti in Bergamo, Macerata, Fabbrica del Vapore in Milan, Ferrara, Festival PianoMilanoCity, Teatro Donizetti in Bergamo, Festival Pianolab, Auditorium Fondazione Cariplo in Milan. She has been collaborating with the percussionist Massimiliano Varotto for several years, offering a repertoire of 20th century musical works arranged for piano and drums, accompanied by readings, improvisations and performances. She teaches piano in several academies in her area.

