



venerdì 23 ottobre 2015, ore 20:30

Auditorium San Fedele

Quatuor Diotima

Yun-Peng Zhao, violino

Constance Ronzatti, violino

Franck Chevalier, viola

Pierre Morlet, violoncello

Bruno Maderna (1920 – 1973)

Quartetto per archi in due tempi (1955). 12'

Stefano Gervasoni (1962)

Clamour. Terzo quartetto per archi (2015). 30'

Co-commissione Quatuor Diotima,
Bludenzener Tage zeitgemäßer Musik,
Milano Musica

Prima esecuzione assoluta,
nella versione definitiva

*

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Quartetto n. 16 in fa maggiore op. 135 (1826). 25'

Allegretto

Vivace

Lento assai, cantante e tranquillo

Grave ma non troppo tratto – Allegro

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

con il sostegno di

Bruno Maderna.
Foto Gisela Bauknecht
Archivio Edizioni
Suvini Zerboni, Milano

nu | me
o | cen
vi | ati

FONDAZIONE
FRANCO - ITALIANA
PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA

Bruno Maderna

Quartetto per archi in due tempi (1955)

Il *Quartetto per archi in due tempi* di Maderna fu eseguito per la prima volta sessant'anni fa – il 1° giugno 1955 – durante i corsi estivi di Darmstadt. Era l'epoca d'oro della cosiddetta 'avanguardia post-weberniana', una comunità compositiva transnazionale che, sulla scia delle esperienze artistiche più radicali del primo Novecento, intendeva ritrovare il 'grado zero' del linguaggio musicale ripulendolo da ogni influenza tonale, da ogni logica formale tradizionale. Un oggettivismo costruito sull'utopia: sulla volontà di spingere la storia in avanti e di dimenticare, assieme alle triadi maggiori, i totalitarismi e la seconda guerra mondiale.

La recente storiografia¹ ha dimostrato come l'utopia pan-seriale – dove la serie diventa lo strumento di ordinamento non solo della successione delle altezze, ma anche delle durate delle note o dei modi di attacco degli strumenti – fosse fatta più di parole che di suoni; di slogan costruiti ad arte da alcuni musicisti avveduti (come il tedesco Herbert Eimert) e rinforzata dalla stampa dell'epoca e dalle ricostruzioni storiche successive. La Scuola di Darmstadt fu un bellissimo romanzo e Maderna, che figurava tra i suoi protagonisti, ne era pienamente cosciente. Già nel 1950 Maderna partecipò a Darmstadt con *Composizione n. 2* per orchestra, in cui una delle prime melodie conosciute del mondo occidentale, l'*Epitaffio di Sicilo*, è progressivamente trasformata in un complesso di serie dodecafoniche. Nello stesso anno diresse a Parigi la trascrizione per orchestra delle *chanson* fiamminghe contenute nell'*Odbecaton* di Ottaviano Petrucci (risalente al 1501).

L'utopia seriale di Maderna viveva *dentro* la storia. Nelle conferenze di quegli anni parlava di Schönberg, di Webern e dell'oggettività del materiale musicale, ma subito dopo ricordava l'importanza del neoclassico Paul Hindemith e del concetto di espressione.

Soprattutto si sentiva parte, assieme a Luigi Nono, di una Nuova Scuola Veneziana.² A tale proposito annota: «era già avvenuto una volta, e precisamente durante il primo Rinascimento, che una tecnica sorta in un'altra parte d'Europa dovesse [...] arricchire il naturale talento degli italiani per la musica. Furono proprio i fiamminghi che in un secolo di penetrazione artistica, dal '400 al '500, agirono con la loro tecnica contrappuntistica da catalizzatori dello sviluppo musicale italiano [...] che portò il nostro paese a produrre sommi musicisti, da Palestrina nel '500 a Vivaldi nel '700. Il fenomeno ora si ripete».³

La dialettica fra invenzione e memoria, al cuore della poetica di Maderna, raggiunge nel *Quartetto in due tempi* una sintesi artistica che non ha smesso di affascinare i suoi colleghi-allievi (Nono, Berio, Donatoni, Manzoni) e i musicologi. La disposizione delle altezze e delle durate del primo tempo è il frutto di un meccanismo seriale basato sulla correlazione fra matrici grafiche e matrici numeriche (queste ultime impropriamente chiamate 'quadrati magici'). Eppure l'apparente complessità del sistema tradisce la sua creatività. Già in questo primo tempo, le dinamiche, le durate e i modi di attacco sono frutto della libera scelta del compositore che reagisce ai limiti che il materiale impone. Tra le varie influenze si può rilevare un'inventività timbrica erede dei quartetti bartókiani e del *Concerto per archi 'in memoria di Béla Bartók'* (1947-48) dell'amico Guido Turchi.

Il secondo tempo dovrebbe essere il retrogrado del primo, il suo 'specchio'. Ma si tratta di uno specchio deformante, di una rilettura. Molte altezze sono soppresse o distribuite su registri differenti, cambiano le dinamiche e le articolazioni; più in generale Maderna approfondisce la ricerca sui gesti strumentali e aumenta i contrasti espressivi. La negazione di una simmetria imposta diventa la metafora del potere creativo della memoria, o, come avrebbe detto Maderna, della 'rivoluzione nella continuità'.

Stefano Gervasoni

Clamour. Terzo quartetto per archi (2014-15)

La poetica di Gervasoni, in una produzione ormai trentennale, è incentrata sulla discrezione, l'ambiguità e il paradosso. Dalla generazione di Maderna e Nono, Gervasoni ha recuperato l'esigenza di interrogare la musica, la sua (im)possibilità di dire e il suo *sensu* – nella duplice accezione di *direzione* e *significato*.

Dopo una lunga esplorazione dell'«al di là della nota» – dei timbri, degli armonici, della dimensione spaziale –, agli inizi degli anni Duemila Gervasoni torna a confrontarsi con l'«al di qua della nota», con le altezze e le durate, un universo tanto vicino quanto inafferrabile. Il suo *Terzo quartetto per archi* – composto in larga misura lo scorso anno, ma che ascoltiamo a Milano Musica in prima assoluta nella sua ultima versione del 2015 – persegue un'idea della composizione come «esercizio di disabitudine»: Gervasoni prova a rimettere in discussione – per l'ennesima volta – le sue coordinate poetiche.

La gestualità pulviscolare delle prime tredici battute – basata sull'intervallo di quinta e su una precisa disposizione ritmica degli attacchi strumentali – ricorre ossessivamente. Numerosi i movimenti ostinati (arpeggi continui che sembrano esercizi di studio) e le espressioni forzate, patetiche, in cui il lirismo volutamente estenuato è subito raggelato dall'uso della sordina in metallo. Eppure in alcuni momenti – inaspettati – lo spazio riappare e il tempo si ferma. «Inerte» dice la partitura a battuta 104. È una «musica della notte» in stile bartokiano coscientemente imitata. Sta qui il senso di *Clamour*: nella ricerca del silenzio attraverso il rumore, del vuoto notturno nell'ingombro del tempo.

Ludwig van Beethoven

Quartetto n. 16 in fa maggiore op. 135 (1826)

Terminato nell'autunno del 1826, il *Quartetto n. 16 in fa maggiore* op. 135 è l'ultima opera completa composta da Beethoven. Chiude il gruppo degli straordinari quartetti per archi: l'ultimo ciclo – quasi mistico e sovrumano – di uno dei più grandi compositori di tutti i tempi. Ci si aspetterebbe qualcosa di sconvolgente e inarrivabile. E invece? Invece si scopre un quartetto piuttosto tradizionale in quattro tempi (primo tempo in forma-sonata; quindi scherzo, tempo lento e finale), dal tono scherzoso e colloquiale, quasi un omaggio a Haydn o a Mozart. Troppo poco per uno *Schwanengesang*. Già nel 1829 Adolf Bernhard Marx – uno dei padri della teoria sulla forma-sonata – individuava il senso ultimo del quartetto nel «ricordo malinconico di un tempo più bello ma ormai passato». ⁴ In realtà il contrasto fra la statura eroica di Beethoven e quest'ultimo *Quartetto* non ha smesso di mettere in difficoltà i critici, il pubblico e i musicologi. La sua ricezione può essere letta come una lunga storia di riabilitazione, di giustificazione critica, o addirittura di ricerca forzosa della complicazione – dello sperimentalismo nella semplicità. ⁵ A ben vedere alcune ambiguità ci sono. Nel primo tempo, ad esempio, le cadenze sono continuamente rimandate, accennate, evitate. L'unica vera cadenza, perentoriamente conclusiva, si ascolta a battuta 10: qualche secondo dopo l'inizio.

Ma è l'ultimo movimento che ha prodotto una plethora di interpretazioni. Beethoven, infatti, lo intitola «Der schwer gefaßte Entschluß» (La decisione difficile) e, come se non bastasse, vi appone una curiosa epigrafe, una sorta di indovinello musicale: «Muß es sein?» (Deve essere?) si chiede il tema della breve introduzione *Grave*; «Es muß sein! Es muß sein!» risponde l'*Allegro*. La risoluzione impossibile di questo enigma ha affascinato persino Milan Kundera nel suo capolavoro

L'insostenibile leggerezza dell'essere: nasconde una verità metafisica? Una decisione esistenziale? La dialettica fra decisione (*Entschluß*) e dovere (*muß*) appare evidente, così come la centralità del concetto di essere (*Sein*). Altri interpreti hanno parlato però di una semplice burla (probabilmente originata da un fatto privato) o addirittura di un dramma tutto musicale fra la ricorrente nota di Mi bemolle

(*Es* in tedesco) e la tonalità di Fa maggiore su cui è basato il *Quartetto*.

L'ultima opera di Beethoven sembra un invito ad abbandonare la visione eroica che abbiamo costruito intorno al suo genio. Dovremmo separare la biografia dall'opera e imparare, di nuovo, ad ascoltare.

Nicolò Palazzetti

1) Martin Iddon, *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

2) Veniero Rizzardi, *The Tone Row, Squared: Bruno Maderna and the Birth of Serial Music in Italy*, in Mark Delaere (a cura di), *Rewriting Recent Music History: The Development of Early Serialism 1947-1957*, Leuven – Walpole (MA), Peeters, 2011, pp. 45-65.

3) Bruno Maderna, *Texte pour une conférence (1953-54)*, in Nicola Verzina, *Bruno Maderna. Étude historique critique*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 38-47.

4) Adolf Bernhard Marx, *Beurteilungen* [Beurteilungen], «Berliner allgemeine musikalische Zeitung» 6/22, 30 maggio 1829, pp. 169-170.

5) Kristin M. Knittel, 'Late', *Last and Least: On Being Beethoven's Quartet in F Major, op. 135*, «Music & Letters» 87/1, 2006, pp. 16-51.

Quatuor Diotima

Il Quartetto Diotima, fondato da diplomati dei Conservatori di Parigi e di Lione, prende il nome dall'opera di Luigi Nono *Fragmente—Stille an Diotima*, a suggello dell'impegno a favore della musica del nostro tempo. Il Quartetto collabora con grandi compositori contemporanei, tra cui Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough, Toshio Hosokawa, e commissiona nuovi pezzi a eminenti autori, come Alberto Posadas, Gérard Pesson, Emmanuel Nunes, James Dillon. Presenza costante nelle più prestigiose sale da concerto – Philharmonie e Konzerthaus di Berlino; Reina Sofia di Madrid; Cité de la Musique di Parigi; Wigmore Hall e South Bank Center di Londra; Konzerthaus di Vienna – e

nei maggiori festival europei, si esibisce regolarmente in tournée negli Stati Uniti, in Asia (Cina, Corea, Giappone) e in America del Sud (Colombia, Argentina, Brasile, Cile, Perù). L'interesse per la musica contemporanea non è disgiunto dalla regolare frequentazione del repertorio classico: il Quartetto Diotima predilige gli ultimi Quartetti di Beethoven, la musica francese e quella dei primi anni del secolo XX. Vincitore di numerosi concorsi internazionali, il Quartetto ha il sostegno del Ministero della Cultura e della Comunicazione francese, ed è supportato da varie istituzioni culturali e da mecenati privati. Innumerevoli i riconoscimenti internazionali per l'attività

discografica, che registra in esclusiva per l'etichetta Naïve. Il primo album, dedicato a Lachenmann e Nono, ha riscosso nel 2004 il 'Coup de cœur' dell'Accademia Charles Cros e il Diapason d'or. Nel vasto catalogo discografico del gruppo spiccano, fra gli altri, i due quartetti di Janáček (Diapason d'or 2008), i quartetti di Lucien Durosoir (Choc di Le Monde de la Musique), il *Concerto per quartetto d'archi e orchestra* di Schönberg, il ciclo *Liturgia Fractal* di Alberto Posadas, l'integrale di Toshio Hosokawa, i quartetti di Onslow, un album con Thomas Larcher, nonché Schubert, la Seconda Scuola di Vienna (Schönberg, Berg, Webern), gli americani Steve Reich, George Crumb e Samuel Barber.

Clamour

Questo quartetto per archi, il terzo che ho scritto, è nato nel 2014 a Bludenz e, nel corso delle sue riesecuzioni – a Orléans, Parigi, Berlino e infine Milano – da parte del Quartetto Diotima che ne è il dedicatario, si è arricchito di ulteriori apporti di scrittura per meglio rispondere alla sua idea iniziale: come ottenere il silenzio attraverso l'esuberanza sonora, e non attraverso la cancellazione fisica della vibrazione sonora.

Scoprire e rivelare il silenzio nella materia sonora, senza negarla, anzi esaltandola: rivelare il silenzio attraverso il suono. Dunque, dirlo con tutta la sua eloquenza ed esprimendone il mistero, la dimensione ineffabile, attraverso i mezzi sensorialmente palpabili e paradossalmente contrari all'annullamento del suono e della sua propensione espansiva che potrebbe rappresentare la via diretta alla manifestazione del silenzio. Dire il silenzio senza tacere (per me, pura assenza: una modalità di silenzio ormai diventata un cliché della musica contemporanea, dopo la lezione debussiana e weberniana). Questo era il proposito che esprimevo nella mia nota di presentazione, di cui voglio riportare qualche riga: «...Ritrovare il silenzio come un abisso in un'onda sonora che non si può fermare e che si espande in tutta la sua esuberanza. Gridare il silenzio. Scavare il silenzio nel suono che ci circonda con tutta la sua eloquenza. Un silenzio che non si produce per soffocamento della materia sonora, che non nasce dall'assenza di vibrazione.

Ma spazio che si vuota e diviene risonante – radura, deserto, linea d'orizzonte, cima di montagna, grotta inaccessibile, luogo di eremitaggio, zona liminale raggiunta nella più grande ricchezza e magniloquenza di un evento sonoro. Non è questo che di esso si ascolta – la sua evidenza, la sua apparenza – ma la sua interiorità, la sua possibile inesistenza, la sua laconicità».

Il quartetto è giunto ora, con la sua esecuzione milanese, al compimento di questo percorso. L'aggiunta di nuove misure e l'intervento di parziale riscrittura di alcune di esse che si è prodotto per un bisogno spontaneo di dire – e di dire sempre più precisamente – la ricerca del silenzio attraverso il suono e non attraverso la sua negazione mi hanno permesso di prendere coscienza di un percorso formale che andava via via mettendosi a fuoco attraverso la scrittura. Un percorso che è profondamente marcato da questo desiderio di silenzio sensorialmente inteso, e declina la forma in momenti tra loro dialettici di anticipazione della fine (dunque del silenzio fisico) e di posticipazione della fine. Silenzio come ostacolo posto al suono, suono come rimozione dell'ostacolo. Potenza sonora interna ma percepita come silenzio. Riduzione progressiva all'impulso singolo degli eventi musicali aggregati in organismi complessi...

Stefano Gervasoni
(4 settembre 2015)



Stefano Gervasoni.
Foto Michel Nicolas