

Conservatorio G. Verdi - Sala Verdi

sabato, 23 ottobre 2010, ore 20.30

**Centre International de Percussion
Ensemble Contrechamps****Tito Ceccherini**, direttore**David Poissonier**, assistente musicale**Jean Keraudren**, ingegnere del suono**Massimo Marchi**, coordinamento tecnico**Gérard Grisey** (1946-1998)*Sortie vers la lumière du jour* (1978) 20'
per organo elettrico e quattordici musicisti**Hugues Dufourt** (1943)*Saturne* (1978-79) 43'
per ventidue strumentisti ed elettronica
(elettronica, nuova versione 2010)
Prima esecuzione in Italia

*L'Ensemble Contrechamps   sostenuto
dal Comune di Ginevra e dalla Repubblica
e dal Cantone di Ginevra.
Concerto in coproduzione
con il Centre International de Percussion.*

In collaborazione con

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Grisey, Dufourt



Hugues Dufourt

Foto Astrid Kanger

Grisey, *Sortie vers la lumière du jour* (1978)

Il titolo di questo pezzo, datato gennaio-luglio 1978, è ispirato a quello dei papiri noti comunemente come “Libro egiziano dei morti”, il cui titolo è propriamente “Uscita verso la Luce del Giorno”. Il costante interesse di Grisey per l’antico Egitto, i suoi miti e i suoi scritti funerari si è manifestato più volte, fra l’altro, in uno dei testi scelti per l’ultima partitura che poté portare a termine, *Quatre Chants pour franchir le seuil*.

Sortie vers la lumière du jour, insieme con il successivo *Jour, contre-jour* (1979), cui, come vedremo, è strettamente legato, si colloca in un momento centrale della prima maturità di Grisey, che tra il 1974 e il 1977 aveva composto i primi quattro pezzi del grande ciclo *Les Espaces acoustiques*, proseguito poi con *Transitoires* (1980-81) e con *Épilogue* (1985). Nel pensiero di Grisey in questo periodo la musica è concepita come “divenire dei suoni”, e la composizione come illustrazione della storia dei suoni, come analisi, per così dire, al microscopio della vita degli spettri sonori, dei processi che ne fanno organismi viventi. Tali processi comportano transizioni graduali, rifiutano strutture formali rigide che ne imprigionino la respirazione. Di qui una concezione dei suoni non come oggetti, ma come “fasci di forze orientate nel tempo”. Si tratta di forze mobili e fluttuanti, che tendono a una continua trasformazione della loro energia.

Come un flusso continuo si presenta *Sortie vers la lumière du jour* per organo elettrico e 14 musicisti (2 flauti, anche ottavini e un flauto in sol, 2 clarinetti, tromba, corno, trombone, 2 percussionisti, 2 violini, viola, violoncello, contrabbasso), di cui l’immediatamente successivo *Jour, contre-jour* costituisce una seconda versione, che prevede quasi lo stesso organico (c’è un solo percussionista) con l’aggiunta del nastro magnetico. Sebbene *Jour, contre-jour* sia molto simile a *Sortie vers la lumière du jour*, di cui potrebbe essere considerato la versione definitiva, è significativo che Grisey abbia lasciato in catalogo, con un titolo diverso, anche il pezzo del 1978: si dovrebbe dunque pensare a due realizzazioni alternative di una stessa idea compositiva, la prima senza e la seconda con il nastro magnetico.

Grisey ricorre all’immagine dei percorsi dal Giorno alla Notte (e viceversa) della barca del dio egizio Ra, e scrive:

«[...] Tutto viene generato dalla corsa di un sole

immaginario: uno spettro inarmonico in costante mutamento verso uno spettro armonico. Attesa interminabile del mattino. Prima vibrazione luminosa. Luce radente: suono acuto che genera delle “ombre” molto gravi. Zenith: suono “senza ombra” (spettro armonico). Luce decrescente [...] Crepuscolo. Attesa interminabile della notte. Senza inizio né vera fine, questa sorta di clessidra punta ad una esperienza particolare del tempo. Ciascuna durata e ciascun suono [...] si iscrive in uno svolgimento unico, fluido e continuo, senza alcuna asperità [...]».

Un flusso dunque senza cesure, che Grisey definisce servendosi delle metafore della luce e delle ombre, del chiaro e dello scuro. Le ombre sonore sono gli spettri inarmonici alle soglie del rumore, la luce più chiara e trasparente coincide con lo spettro armonico puro. All’inizio la prima vibrazione luminosa, la luce radente, si riconosce nel suono acutissimo dell’organo elettrico e, poco oltre, dei due ottavini, mentre le “ombre” sono create dai frammentati interventi dei due percussionisti (in *Jour, contre-jour* lo stesso ruolo è assunto anche dai suoni registrati su nastro). Intervengono poi anche gli archi, che nel corso del pezzo non sono mai in primo piano, ma “devono piuttosto avvolgere il suono degli altri strumenti”. Nell’arco di circa 20 minuti *Sortie vers la lumière du jour* delinea una curva che dai suoni sovracuti iniziali conduce ai suoni gravi, “notturni” nei quali il pezzo si spegne; ma il suo fluire “senza inizio né vera fine” non può essere definito in modo così lineare: è piuttosto, come spiega Grisey, un viaggio tra luci e ombre, con sottili sfaccettature e differenziazioni (soprattutto nell’ambito delle “ombre” inarmoniche), che approda a una situazione rovesciata rispetto a quella iniziale.

Dufourt, *Saturne* (1978-79)

Composto nel 1978-79, dopo il grande ciclo per percussioni *Erewhon* (1972-76), *La Tempesta* (1977) e *Antiphysis* (1978), *Saturne* si colloca in un momento fondamentale della ricerca di Dufourt e ne costituisce uno degli esiti maggiori, come parve evidente fin dalle prime esecuzioni, che furono dirette da Peter Eötvös con l’Ensemble Itinéraire il 30 novembre 1979 a Ermont e il 3 dicembre 1979 a Parigi all’IRCAM. *Saturne* è una delle maggiori partiture in cui si manifesta un radicale rinnovamento delle cate-

gorie del pensiero musicale: “Il lavoro compositivo si esercita direttamente sulle dimensioni interne delle sonorità. Esso fa leva sul controllo globale dello spettro sonoro e consiste nel liberare dal materiale le strutture che da esso nascono...”, scrisse Dufourt in *Musica spettrale*.

E ancora, in uno scritto posteriore (*Timbro e spazio*, 1991): “Negandosi alla precisione delle linee e alle configurazioni limitate, la musica della nostra generazione identifica la forma con il divenire delle forze e dei valori che si propagano all’interno del materiale. [...] Questo tipo di musica [...] si serve del timbro come se fosse un campo colorato, gli assegna una prospettiva interna, una luminosità proprie. Un’arte siffatta spezza il quadro delle buone forme legato alla supremazia delle altezze. Quest’arte assorbe in effetti ogni emergenza motivica nella sostanza del timbro. [...] Si tratta di un’arte non figurativa. Si caratterizza con il rifiuto di isolare le forme e con la predilezione per i flussi privi di contorni definiti. Si tratta di un’arte del timbro che s’interessa delle granulosità, dei riflessi, delle porosità del suono”.

In *Saturne*, con quest’arte “non figurativa” che assorbe l’emergere dei motivi nella sostanza del timbro, Dufourt costruisce un pezzo di vaste dimensioni, caratterizzato da colori cupi, lividi, oscuri, tetri, ma con luci sempre mutevoli e con una inquietante continuità di tensione. Il compositore lavora sui timbri come materia prima. I timbri non sono concepiti per se stessi, quanto per la loro plasticità dinamica. Il problema che Dufourt affronta è quello di costruire durate di ampio respiro, continue e molto flessibili, creando tensioni, in un linguaggio che esclude la polifonia e che concepisce l’armonia come integrata al timbro.

Peculiare la scelta dell’organico (22 esecutori), che combina le percussioni (6 esecutori) con strumenti elettronici (4 esecutori) e con i fiati. Il suono elettronico proviene esclusivamente da strumenti suonati dal vivo (non c’è nulla di registrato su nastro): chitarre, organi elettrici, onde Martenot, sintetizzatori. L’evoluzione della tecnologia ha richiesto in quest’ambito alcuni adeguamenti, senza mutare nulla nella sostanza compositiva, né soprattutto nell’idea centrale di scrivere tutto in partitura e di non separare il suono elettronico dall’esecuzione dal vivo. Alcuni degli strumenti a fiato sono più gravi di quelli dell’orchestra classica: ci sono 2 flauti bassi (an-

formano, combinandosi insieme, una classe di suoni ibridi e incerti. Ho considerato d'altra parte l'accostamento della percussione e del suono elettrico come un insieme strumentale coerente. Si tratta infatti di due modi opposti, e allo stesso tempo complementari, di produrre e di trattare il suono. L'energia elettrica è illimitata: essa crea delle forme acustiche affrancate dalle leggi della meccanica. Permette di operare selettivamente sui dettagli dell'onda sonora: è possibile selezionare, combinare, modificare a piacere dei parametri acustici che, nel caso del suono di origine meccanica, non sono dissociabili (frequenza, spettri, dinamiche...). Le percussioni, al contrario, sfuggono a qualsiasi determinazione analitica: esse generano delle forme acustiche instabili di cui si possono controllare solamente l'andamento generale, le transizioni ininterrotte e le modalità di dispersione. La percussione richiede dunque un approccio globale e sintetico del fenomeno sonoro. Di conseguenza la semplice unione dei suoni di percussione e dei suoni di sintesi è di per sé generatrice di tensioni. Ho deliberatamente messo in opera questo sistema di contraddizioni obiettive di ordine puramente acustico.

La convergenza di queste tecnologie si traduce, nel campo della composizione, nel rovesciamento dei rapporti tradizionali tra il suono e la scrittura. Invece di organizzare i suoni tra di loro, si trae un'organizzazione dal suono stesso.

A ciò si deve il fatto che negli ultimi dieci anni la scrittura musicale si sia profondamente modificata, avendo essa dovuto tener conto dell'andamento essenzialmente evolutivo del nuovo materiale. In questo spirito ho cercato di trascrivere e dominare delle caratteristiche di ordine dinamico

in costante interazione: transitori, rumore, risonanze, suoni complessi... La principale difficoltà risiede nel cambiamento di mentalità imposto da questa disciplina di scrittura, poiché, invece di rifarsi a delle configurazioni stabili, ci si deve avventurare nelle frange oscure del suono.

Sul piano formale l'esercizio è doppio. Esso mira a dare una dimensione estetica alle nuove forme acustiche, che sono forme in progressione, e tende a dotare queste forme di un'appropriata sintassi di trasformazioni continue. *Saturne* è quindi costruito attorno a dei centri di forza, con una netta preferenza per le masse fluide, le situazioni di tensione, le forme allungate, tese al massimo, senza risoluzioni nella norma, e per un partito preso di indeterminatezza. I timbri strumentali hanno un ruolo preponderante, ed io ho cercato di ottenere dei colori lividi e una luce terrea.

‘Come signore di un pianeta, Saturno passava per un personaggio particolarmente sinistro... Gli uomini soggetti alla sua influenza potevano essere ricchi e potenti, ma né benevoli né generosi; saggi sì ma mai felici; chi nasceva sotto il segno di Saturno non poteva sfuggire alla malinconia... Questo pianeta, il più freddo di tutti, il più arido, il più lento, veniva di solito associato alla vecchiaia, all'indigenza, alla morte... Si riteneva Saturno responsabile delle inondazioni, delle carestie e di altre calamità; coloro che erano nati sotto la sua influenza erano tra i più disgraziati e meno invidiabili dei mortali: infermi, accattoni, mendicanti, criminali, contadini senza terra, fognaioli, beccamorti'. Ecco quanto dice Erwin Panofsky del Vecchio Tempo, cannibale e munito di falce”.

Paolo Petazzi

Tito Ceccherini

Appassionato interprete di musica del nostro tempo, ha collaborato intensamente con compositori come Salvatore Sciarrino, Alessandro Solbiati, Stefano Gervasoni. Fra le numerose prime assolute, degne di nota sono l'esecuzione postuma di Sette di Niccolò Castiglioni e la recente messa in scena in prima assoluta dell'opera Da gelo a gelo di Sciarrino con il Klangforum Wien. Ha fondato l'ensemble Risognanze, prestigiosa formazione a organico variabile, con cui ha affrontato capolavori del repertorio cameristico moderno, da Debussy ai nostri giorni, e ha effettuato numerose registrazioni (Sciarrino, Grisey, Castiglioni). È ospite di orchestre prestigiose, fra le quali la BBC Symphony, Tokyo Philharmonic, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, la SWR di Stoccarda, la OSI di Lugano, ed ensemble rinomati come il Klangforum Wien, Contrechamps, OENM, Divertimento Ensemble. La sua intensa attività si caratterizza anche per un profondo interesse per la musica antica e per

l'opera lirica che lo ha portato a dirigere I Puritani e Guntram al Teatro Bellini di Catania, Da gelo a gelo di Sciarrino all'Opéra di Parigi, Festival di Schwetzingen e Grand Théâtre de Genève, Alessandro di De Majo, Maria Stuarda di Donizetti e La porta della legge di Sciarrino al National Theater di Mannheim. I principali impegni futuri lo vedranno ritornare sul podio della BBC Symphony, dell'Orchestre de Chambre de Genève, dell'Orchestra Haydn di Bolzano, all'Opéra de Paris, agli Schwetzingen Festspiele, nonché debuttare con la Netherlands Radio Philharmonic, la Deutsche Radio Philharmonie e al Teatro Bol'šoj. Ha effettuato incisioni discografiche per Amadeus, Col legno, Kairos, Stradivarius, acclamate da critica e pubblico, e insignite con premi come Choc di Le Monde de la Musique, e Diapason d'Or; l'incisione del Lohengrin di Sciarrino per Col legno è stata premiata al Midem Classical Awards nella sezione Opera.



Tito Ceccherini



Ensemble Contrechamps

Ensemble Contrechamps

Fondato nel 1980, l'Ensemble Contrechamps ha per missione di eseguire il repertorio del XX e del XXI secolo e di promuovere nuove composizioni. Esso anima una stagione a Ginevra che include numerose creazioni e prime esecuzioni. Il suo repertorio va dalla musica da camera a un ensemble di circa trenta elementi. L'Ensemble Contrechamps ha commissionato e presentato in prima assoluta numerose composizioni e registrato parecchi dischi. Per la realizzazione dei suoi concerti lavora in maniera privilegiata con i compositori: George Benjamin, Unsuk Chin, Xavier Dayer, Hugues Dufourt, Beat Furrer, Stefano Gervasoni, Barry Guy, Heinz Holliger, Michael Jarrell, György Kurtág, Tristan Murail, Isabel Mundry,

Klaus Ospald, Brice Pauset, Mathias Pintscher, Rebecca Saunders.

L'Ensemble Contrechamps suona sotto la guida di direttori d'orchestra quali Stefan Asbury, Peter Eötvös, Jurjen Hempel, Jörg Henneberg, Peter Hirsch, così come con numerosi solisti quali Pierre-Laurent Aimard, Teodoro Anzelotti, Luisa Castellani, Catherine Ciesinsky, Hedwig Fassbender, Rosemary Hardy, Christoph Prégardien, Kay Wessel. È regolarmente invitato all'estero e partecipa a festival quali Festival Musica di Strasburgo, Festival d'Automne di Parigi, Voix Nouvelles di Royaumont, Ars Musica di Bruxelles, Rencontres Gulbenkian di Lisbona, Festival di Ankara, Journées SIMC di Francoforte, Journées de musique

de chambre contemporaine di Witten, Festival di Salisburgo, Biennale di Venezia, Wien-Modern, DeSingel di Anversa, Festival di Akiyoshidai di Yamaguchi (Giappone), Barossa Music Festival di Adelaide (Australia), Festival International de Musique di Besançon, Märzmusik Berlin, Tage für neue Musik di Zurigo, Festival di Lucerna, Festival Amadeus. Dalla stagione 2008-09, l'Ensemble Contrechamps riprende lo sviluppo delle sue attività pedagogiche indirizzate al pubblico scolare tramite laboratori, concerti per le diverse classi e prove generali commentate. Propone anche concerti per bambini nell'ambito della sua collaborazione con Am Stram Gram Le Théâtre di Ginevra.



Natasa Maric, Jean-Claude Picard, flauto
Carlos Del Ser, Béatrice Zawodnik, oboe
Laurent Bruttin, Megumi Tabucchi, clarinetto
Alberto Guerra, fagotto
Stéphane Mooser, Charles Pierron, corno

Julien Wurtz, tromba
Jean-Marc Daviet, trombone
Serge Bonvalot, tuba
François Volpé, Sébastien Cordier, Thierry Debons, Loïc Defaux, Jean-Marie Paraire, Florian Feyer, percussione
Tristan Murail, Pascale Rousse-Lacordaire, organo elettrico e onde martenot

Claude Pavy, Simon Aeschmann, chitarra
Nicolas Jéquier, Rada Hadjikostova, violino
Hans Egidi, viola
Olivier Marron, violoncello
Pedro Vares de Azevedo, contrabbasso