

BOULEZ

A MILANO



GIUGNO 1990

BOULEZ A MILANO

Comitato promotore:

Giuseppe Russo (presidente), Bice Biagi,
DUILIO COURIR, Anna Crespi, Anna Maria Ferretti,
Laura Martelli, Luciana Pestalozza,
Sergio Siglienti

Coordinamento artistico:

DUILIO COURIR, Patrice Martinet,
Luciana Pestalozza

Organizzazione: Angela Calicchio

Ufficio stampa: Luciana Fusi, Piera Aldeghi
Giovanna Silvestri - RCS Editori

Grafica: Rinaldo Chiesa

Sede operativa:

Centre Culturel Français, via Bigli 2
20121 Milano - Tel. 02 - 76 01 39 66

BOULEZ

A MILANO

18/23 giugno 1990

Concerti, Seminari, Proiezioni

Pierre Boulez al Piccolo Teatro Studio
in occasione della conferenza concerto
organizzata dal Centre Culturel Français
de Milan nel 1987



Pierre Boulez a Milano

La lunga e indiscussa fama che circonda la figura di Pierre Boulez ha alle spalle un lavoro appassionato, intelligente e tenace di compositore, di saggista e d'organizzatore che fanno di lui uno dei maggiori protagonisti di questa metà del secolo. Un personaggio che riesce a fondere un'originalità e densità di pensiero che lo colloca al vertice della cultura europea con simpatia umana rara, eleganza naturale e raffinatissima.

Questo musicista che ha il genio di trasformare ogni suo gesto o atto in un segno d'intelligenza, sarà nella capitale lombarda al 18 al 23 giugno 1990 per una serie di concerti. Avranno al centro il famoso Répons e un capitolo dedicato alla sua attività di direttore, con la possibilità di vedere su grande schermo la registrazione del Ring wagneriano realizzato in occasione del centenario di Bayreuth e di Lulu di Alban Berg.

Certo Milano non intende scoprire, con questo ciclo dedicato a Pierre Boulez, tutta la complessità del personaggio. E non dimentica gli appuntamenti che negli ultimi anni si sono succeduti con la sua opera e le sue idee.

Ma intende allargare, con questi incontri concentrati nello spazio di alcuni giorni, la conoscenza di tutti gli aspetti del maestro. La Milano che ospita Boulez non è quella delle mode commerciali e mondane ma quella che ambisce a essere tagliata sulla sua misura e che lo sente come uno spirito affine e come una guida nell'avventura artistica.

Per questa Milano Boulez costituisce un modello di tensione intellettuale, di disciplina dello spirito e di energia organizzativa. Attraverso il tessuto della sua ricerca e della sua invenzione egli ha fornito una serie di esempi di ciò che poteva esprimere il genio musicale della nostra epoca e, insieme, un punto di riferimento e uno di quei momenti totali che segnano una civiltà.

Sappiamo però che Boulez non esaurisce i suoi interessi nel fatto compositivo e che anzi egli pone dei traguardi sempre nuovi alla sua inquietudine intellettuale. Così, dopo la stagione inventiva che si apre all'indomani del secondo conflitto mondiale, Boulez si getta nell'esperienza della direzione d'orchestra con esiti straordinari in tutto il mondo.

Come direttore lo ascolteremo sia in Répons sia a capo dell'Ensemble InterContemporain (altra sua creazione accanto all'IRCAM), esempio inimitabile di perfezione musicale.

Répons sarà il cuore della manifestazione milanese, un capitolo di circa quarantacinque minuti di musica, un gioco compositivo di una complessità sconfinata nella grande forma come nel particolare minimo di una dimensione emotiva che lo colloca fra i momenti inventivi più importanti del secolo.

Programma Proiezioni

Lunedì 18 giugno

ore 15 - Auditorium San Fedele

Alban Berg: *Lulu*

Orchestra dell'Opéra de Paris diretta da Pierre Boulez

Regia: Patrice Chéreau - Opéra de Paris 1979

Martedì 19 giugno

ore 11 - Centre Culturel Français

The Making of the Ring (1983)

con Friedling Wagner, Wolfgang Wagner, Patrice Chéreau,

Pierre Boulez, Brian Large, Gwyneth Jones e Donald McIntyre

Produzione Unitel/KirchGruppe

ore 15 - Auditorium San Fedele

Richard Wagner: *L'Anello del Nibelungo*

Orchestra del Festival di Bayreuth diretta da Pierre Boulez

Regia teatrale: Patrice Chéreau (1979-1980)

Produzione Unitel/KirchGruppe

L'Oro del Reno

con Donald McIntyre, Heinz Zednik, Fritz Hübner,

Hermann Becht, Hanna Schwarz

Mercoledì 20 giugno

ore 11 - Centre Culturel Français

Pierre Boulez: Naissance d'un geste (1989)

un film di Olivier Mille

ore 15 - Auditorium San Fedele

La Walkiria

con Peter Hofman, Jeannine Altmeyer, Gwyneth Jones

Donald McIntyre, Matti Salminen, Hanna Schwarz

Giovedì 21 giugno

ore 11 - Centre Culturel Français

Musique en temps réel - Autour de Pierre Boulez

un film di Olivier Mille su *Répons* ad Avignone 1988

ore 15 - Auditorium San Fedele

Sigfrido

con Manfred Jung, Gwyneth Jones, Donald McIntyre,

Hermann Becht, Heinz Zednik

Venerdì 22 giugno

ore 15 - Auditorium San Fedele

Il Crepuscolo degli Dei

con Franz Mazura, Hermann Becht, Manfred Jung,

Fritz Hübner, Gwyneth Jones, Jeannine Altmeyer

Programma Concerti e Seminario

Lunedì 18 giugno Teatro Studio via Rivoli 6 ore 21	Quartetto Arditti Bruno Maderna <i>Quartetto in due tempi</i> Pierre Boulez <i>Livre pour quatuor</i> Alban Berg <i>Quartetto op. 3</i> Sofia Gubaidulina <i>Quartetto n. 2</i> György Kurtág <i>Officium Breve in memoriam</i> <i>Andreae Szervánszky op. 28</i>
Martedì 19 giugno Auditorium San Fedele via Hoepli 3/B ore 21	Pianista Pierre-Laurent Aimard Béla Bartók <i>Szabadban (All'aria aperta)</i> Anton Webern <i>Variationen op. 27</i> Pierre Boulez <i>Première Sonate</i> Claude Debussy <i>Six études pour piano</i> Arnold Schoenberg <i>Sechs kleine Klavierstücke op. 19</i> Maurice Ravel <i>Gaspard de la nuit</i>
Giovedì 21 giugno Sala Grande del Conservatorio G. Verdi ore 21	Ensemble InterContemporain Direttore Pierre Boulez Edgard Varèse <i>Octandre</i> Pierre Boulez <i>Dérive 1</i> <i>Dérive 2 (prima esecuzione assoluta)</i> <i>Mémoriale (...explosante-fixe... originel)</i> Franco Donatoni <i>Tema</i> Iannis Xenakis <i>Jalons</i> Olivier Messiaen <i>Oiseaux exotiques</i>
Venerdì 22 giugno Sabato 23 giugno Ansaldo via Bergognone 34 ore 21.30	IRCAM/Ensemble InterContemporain Direttore Pierre Boulez Assistente musicale: Andrew Gerzso Pierre Boulez <i>Dialogue de l'ombre double</i> <i>Répons</i>
Sabato 23 giugno Ansaldo via Bergognone 34 ore 10/12 - 14/16	Seminario di Pierre Boulez su <i>Répons</i>

Quartetto Arditti



Lunedì 18 giugno 1990
Teatro Studio
ore 21

Quartetto Arditti

Irvine Arditti 1° violino
David Alberman 2° violino
Levine Andrade viola
Rohan De Saram violoncello

Programma

Bruno Maderna
(1920-1973)

Quartetto in due tempi

Pierre Boulez
(1925)

Livre pour quatuor

Ia (Vivo)
Ib (Moderato)
IIIa (Assez large)
IIIb (Assez vif)
IIIc (Lent, furtif)

Alban Berg
(1885 - 1935)

Quartetto op. 3
1. Langsam
2. Mässige viertel

intervallo

Sofia Gubaidulina
(1931)

Quartetto n. 2

György Kurtág
(1926)

*Officium Breve in memoriam
Andreae Szervánszky op. 28*

Bruno Maderna, *Quartetto in due tempi* (1955)

Tra qualche anno, quando il tempo avrà decantato la storia di questi ultimi decenni della vita musicale, quando la generazione dei cosiddetti “postweberniani” avrà dato tutto quanto era suo dovere e in suo potere dare, quando, soprattutto, verranno definitivamente rovesciati quei canoni di “moralità” artistica che negano (senza più nulla costruire) tutto quello che sorge oltre i limiti della conoscenza convenzionale, quando, infine, gli stili di oggi saranno divenuti le maniere di domani — tra qualche anno, dunque, anche il nome di Bruno Maderna avrà in tal senso un significato ben preciso per la musica in Italia. Non è semplice, di solito, attribuire una esatta configurazione storica agli aspetti giovani e nascenti di una fase d’evoluzione. Non sembra tuttavia difficile — per chi ama, conosce e ammira il musicista Bruno Maderna — scorgere in lui il “responsabile di turno”, chiamato alla difficile mansione di vivere costantemente a quattro passi oltre ogni precedente accademismo (sia pure d’avanguardia), in balia dell’inalizzabile, delle sorprese dell’immaginazione, e con la piena consapevolezza del passato. Oltre che per i suoi valori assoluti, è anche in tal senso che il *Quartetto in due tempi* acquista particolare importanza. In esso, appunto, evidentemente convivono il rifiuto di una qualsiasi eredità morfologica e la sottile compostezza formale d’antica lega, la fiducia in un ordine seriale preconstituito e il bisogno dell’improvvisazione: la sensazione stessa dei suoni e dei silenzi sembra manifestarsi sulla base di un conflitto espressivo, ove i silenzi giungono ad essere talvolta più “sonori” e più intensi dei suoni stessi. Ove, infine, a dispetto di chi vorrebbe veder montare e smontare la musica come si fa con un motore a scoppio, si confondono gli elementi tracciati della *libertà* e dell’*ordine*: essendo la libertà un ordine *vissuto*, ogni volta finalmente scoperto.

Luciano Berio

Programma per i “Concerti degli Incontri Musicali”, Milano-Venezia, 2 e 4 marzo 1957

Scritto tra il 1948 ed il 1949, il *Livre pour quatuor* costituisce uno dei punti nodali della produzione bouleziana proiettata, con una originalità ed una chiarezza di orientamento del tutto straordinarie, verso l'approfondimento del linguaggio seriale.

Già la *Seconda Sonata* per pianoforte (1948) aveva segnato per l'autore un tentativo di radicale rottura con i procedimenti della dodecafonia classica, approfondendo alcuni aspetti della lezione di Webern (una certa struttura degli intervalli) e dello studio sul ritmo condotto da Messiaen (l'elaborazione di cellule). In quest'opera, da un lato vi era un deciso superamento del 'concetto' della serie schönbergiana, attraverso la progressiva, ma non ancora totale, dissoluzione delle strutture tematico-motiviche, dall'altro la distruzione, anch'essa non completa, di ogni residuo formale tradizionale recuperato dalla scuola viennese.

Il *Livre pour quatuor*, che riprende alcuni materiali della *Seconda Sonata* nei movimenti lenti, spinge ancora oltre la ricerca nella direzione di quella che verrà chiamata "serialità integrale", cioè verso l'estensione a tutti i parametri del suono (altezza, durata, intensità, timbro, modi di attacco) di quegli stessi criteri di organizzazione rigorosa che il metodo dodecafonico applicava soltanto alle altezze. Sarà soltanto in *Polyphonie X* per 18 strumenti (1950-51) e nel primo libro delle *Structures* per due pianoforti (1951-52) che Boulez riuscirà a far 'tabula rasa' di ogni precedente eredità, per riconquistare a poco a poco, quasi elemento per elemento, i diversi stadi della scrittura, giungendo ad una sintesi assolutamente nuova, ma è proprio nel *Livre* che egli ha iniziato ad intravedere per la prima volta una possibilità di "generalizzare" la serie.

"Ho cominciato ad impiegare schemi completamente indipendenti — ricorda Boulez nelle sue conversazioni con Célestin Deliège — in cui le altezze, le durate, i ritmi sono stati combinati dapprima a partire da cellule; ma queste cellule sono diventate

talmente indipendenti che sono praticamente diventate delle serie ritmiche. Per mettere in rilievo queste serie ritmiche, sono stato obbligato a fare delle serie dinamiche. Progressivamente mi sono trovato di fronte al problema seguente: come far coincidere le invenzioni che avevano rapporto con le altezze, vale a dire le note stesse, con l'invenzione del resto? bisognava trovare una tecnica che potesse legarsi alla tecnica delle altezze. È così che, progressivamente, ma attraverso l'invenzione dei motivi e delle cellule, ho cominciato a pensare alla generalizzazione della serie. Nell'ultimo movimento del quartetto questo fatto è molto visibile."

Rispetto alla densità e alla delirante violenza espressiva della *Seconda Sonata*, in certa misura influenzata dalla scrittura pianistica schönbergiana del terzo pezzo dell'op. 11 e del 'Die Kreuze' del *Pierrot Lunaire*, il *Livre* assume il carattere intimo di una musica da camera, anche se la frantumazione dei modi d'attacco, dei timbri, dei gesti strumentali, denota inequivocabilmente l'esplorazione di un mondo sonoro del tutto nuovo. A Deliège, che dichiara di essere sempre stato colpito dal grado di austerità del *Livre*, Boulez risponde: "Sì, ci sono momenti austeri: ma soprattutto perché ero molto preoccupato da problemi di tecnica in relazione all'espressione. Inoltre, la violenza nativa della scrittura pianistica, che aveva luogo, per esempio, nella *Seconda Sonata*, sparisce qui perché il quartetto d'archi non è uno strumento violento, né fragoroso. Il fatto di utilizzare il quartetto d'archi, ha generato una certa riservatezza ed una certa limitazione. In certi movimenti soprattutto, l'austerità della ricerca stessa mi ha obbligato a restringere le possibilità d'impiego delle frasi, dei motivi, ecc. Ma nei movimenti lenti, in particolare, ci sono momenti molto agitati, anzi molto decorativi, di una grande esuberanza, e persino di barocchismo... Esiste dunque un contrasto tra movimenti 'austeri', piuttosto aspri anche in questa austerità, e movimenti, al contrario, abbastanza leg-

geri ed abbastanza flessibili. Questa oscillazione fra l'austerità di certi passaggi, ostinatamente spogli, persino rigidi, e la flessibilità di altri movimenti o di altri passaggi fondati su melismi assai abbondanti, su strutture ritmiche molto leggere che implicano una flessibilità permanente ed una quasi-improvvisazione, è un contrasto fondamentale nella mia opera... C'è una doppia polarizzazione nel fatto che, in certi casi, la musica rivela il proprio scheletro mentre in altri, al contrario, tutta la struttura è dissimulata sotto un rivestimento molto più flessibile ed anche molto più fragile.”

Il *Livre pour quatuor* è una raccolta di sei movimenti la cui successione, anche parziale, viene lasciata alla libera scelta degli interpreti. I movimenti Ia (*Vivo*), Ib (*Moderato*), II (*Assez vif*), IIIa (*Assez large*), IIIb (*Assez vif*), IIIc (*Lent, furtif*) e V (*Lent, mais noble*) sono stati tutti composti tra il 1948 ed il 1949, il VI è stato scritto nel 1959, mentre il IV, che dovrebbe essere nelle intenzioni dell'autore una combinazione dei primi due movimenti, risulta ancora inedito e mai eseguito. L'idea di un *Libro* per quartetto costituito da movimenti staccabili ed intercambiabili era venuta a Boulez probabilmente leggendo *Igitur* e il *Coup de dés* di Mallarmé: “Avevo scoperto che il poema non era più semplicemente un piccolo pezzo separato, ma che poteva avere una grande continuità, insieme ad una continuità spezzabile: vale a dire una continuità da cui si possono staccare dei pezzi perché hanno un senso ed una validità, anche staccati dal contesto continuo in cui sono posti. Ecco il punto che mi ha interessato”. Si tratta dunque di una intuizione che prelude alla nozione di labirinto, al concetto di opera come universo in movimento, in espansione, come apparirà, per esempio, nelle traiettorie multiple della *Terza Sonata* per pianoforte (1956-57), un lavoro molto vicino alla concezione del libro aperto di Mallarmé. Ed è interessante notare che anche se il *Livre* di Mallarmé verrà pubblicato solo nel 1957, già dal 1948-49

è presente l'idea di un *libro* musicale in cui — proprio come avviene nel corso di una lettura — le conoscenze si accumulano progressivamente e gli sviluppi diventano sempre più complessi man mano che ci si addentra nella densità del contenuto (di qui l'idea di un quarto movimento come totalizzazione dei primi due).

Dopo molti anni, rileggendo il *Livre pour quatuor*, Boulez si rese conto che gli enormi problemi interpretativi posti dall'opera potevano essere risolti soltanto con la presenza di un direttore; ma non riuscendo tale immagine molto convincente dinanzi ad un quartetto d'archi, decise infine che l'unico modo per far esprimere tutte le potenzialità di questa musica era di ripensarla completamente in chiave orchestrale. Nasce così nel 1968 il *Livre pour cordes* per orchestra d'archi, in cui viene utilizzato soltanto il primo movimento, Ia e Ib, del *Livre pour quatuor*, ma, come ha dichiarato lo stesso Boulez, vi è nella nuova partitura una tale ricchezza, “una tale proliferazione, un tale sovraccarico di idee che è praticamente un pezzo nuovo”.

Non sembra esserci stata finora una prima esecuzione integrale del quartetto; il *Livre*, infatti, è stato conosciuto molto tempo dopo la sua composizione soltanto attraverso esecuzioni parziali: a Donaueschingen nel 1955 (movimenti Ia, Ib e II - Quartetto Marschner), a Darmstadt nel 1961 (V e VI - Quartetto Parrenin) e nel 1962 (IIIa, b, c - Quartetto Parrenin). Il Quartetto Arditti, nel concerto di questa sera, eseguirà i movimenti Ia, Ib, IIIa, b, c.

Maurizio Romito

Il *Quartetto* op. 3, finito nel luglio 1910, è l'ultimo pezzo composto da Berg nel periodo in cui era allievo di Schönberg. E proprio in questo compiuto capolavoro, scritto solo due anni dopo la *Sonata* op. 1 (affascinante, ma senza dubbio assai meno matura), lo stesso Schönberg ebbe a riconoscere senza esitazioni un'opera di rilievo decisivo: in una testimonianza scritta dopo la morte di Berg, nel 1936, affermò: "Una cosa è certa, che il Quartetto mi sorprese in modo davvero incredibile con la pienezza e la libertà del suo linguaggio, la forza e la sicurezza del dettato, la sapiente elaborazione e la rilevante originalità".

Il Quartetto costituì anche per Berg il primo successo di vasta risonanza, in seguito ad una esecuzione al Festival di Salisburgo del 1923; ma fu poi posto in ombra dalla *Lyrische Suite* e non gode forse (al di fuori delle valutazioni della letteratura berghiana) di una fama e diffusione adeguate. Per molti la maturità di Berg comincia con il *Wozzeck*; ma l'ascolto delle op. 3, 4, 5, 6 dovrebbe convincere con eloquente evidenza che essa inizia assai prima, proprio con il Quartetto.

È significativo il fatto che Berg affronta subito il problema di una composizione atonale dal respiro formale di notevole ampiezza, in un momento in cui, come abbiamo già notato a proposito dell'op. 5, Schönberg e soprattutto Webern muovevano in un'altra direzione. Anche questo è un segno di autonomia e di matura consapevolezza: il pensiero musicale di Berg ha bisogno di esprimersi in strutture di una certa estensione per realizzarvi quell'ideale di libera "prosa" cui tende la complessa organizzazione dei suoi pezzi degli anni 1910-15, per trarre dalla rigorosa elaborazione di cellule tematiche piccole e minime un percorso continuo, non riducibile a schemi convenzionali, in cui la densa complessità del linguaggio berghiano tende a creare il senso dell'"informale", del caos organizzato. Nel Quartetto soprattutto il secondo tempo presenta tali caratteri: si svolge

fin dal gesto violento, eversivo delle prime battute come un organismo che cresce e si sviluppa con un impulso anarchico (anche se in realtà legato ad una costruzione rigorosa).

Il Quartetto è in due tempi, collegati fra di loro da molteplici nessi: Redlich ha cercato i precedenti di questa struttura nell'ultimo Beethoven, e, meglio, in Mahler (si pensi al rapporto esistente tra i primi due tempi della *Quinta sinfonia*), ma questa bipartizione, così come la realizza Berg, non ha riscontri reali, se non assai generici, soprattutto per via dei molteplici piani di lettura che consente il secondo tempo.

È impossibile tentare una descrizione sommaria del decorso di questa musica, che esige un ascolto "totale", attento ad ogni momento e ad ogni dimensione: il fitto contrappunto dei quattro archi è in ogni parte determinato da una rigorosa elaborazione tematica, e ogni episodio si collega all'altro con sottili nessi strutturali. Tutto è "sviluppo", e la distinzione nel primo tempo tra esposizione (con tre gruppi tematici), sviluppo e ripresa (sensibilmente trasformata) non ha altro significato che quello di fornire generici e schematici punti di riferimento di un flusso straordinariamente denso e inventivo, in un percorso intensissimo, che sfocia in un lungo episodio conclusivo, in una sorta di desolato congedo: spettrali ritmi di marcia (derivati dal primo tema) emergono frammentariamente in un progressivo spegnersi del discorso.

Rispetto al carattere più liricamente introspettivo del primo movimento e alla riconoscibilità in esso ancora abbastanza chiara di uno schema formale classico, il secondo tempo presenta fin dalla violenta esplosione iniziale una più aggressiva e lacerata drammaticità. La complessità della concezione formale di questa pagina deriva dal sovrapporsi in essa di lineamenti diversi: si fondono i tratti del rondò e della forma sonata, assai liberamente interpretati, ma al tempo stesso ci si ricollega al primo tempo,

riprendendone e sviluppandone elementi tematici, o citandolo in modo esplicito. Si è detto che il secondo tempo potrebbe quindi essere visto anche come “sviluppo” del primo (un rapporto del genere lega i primi due tempi della Quinta di Mahler).

Da questa sovrapposizione di funzioni formali diverse e dall'accoglimento di molteplici interpolazioni scaturisce una delle pagine più affascinanti e caratteristiche della prima maturità berghiana. Gestì di incandescente violenza espressiva si intrecciano a “interpolazioni” più lente, a zone di spettrale trasparenza, fino alle citazioni del primo tempo (il primo tema e l'andamento marcia) e alla conclusione che questa volta si risolve in gestì di estrema tensione.

Paolo Petazzi

Sofia Gubaidulina, *Quartetto n. 2* per archi (1987)

Considerata con Schnittke, Denisov e Silvestrov tra i principali rappresentanti della musica contemporanea sovietica, Sofia Gubaidulina è conosciuta in Italia solo da pochi anni.

“È difficile — leggiamo nel catalogo pubblicato dall’editore Sikorski nel 1988 — descrivere l’opera della Gubaidulina servendosi di termini come ‘nuova musica’ o ‘avanguardia’. L’estrema perfezione tecnica con cui realizza le idee musicali, non meno dell’atteggiamento intransigente ma pieno di umanità e fede religiosa, conferiscono un carattere molto personale alla sua opera che, nel suo insieme, costituisce un credo creativo che la compositrice ha difeso senza cedimenti, anche nelle circostanze più avverse.

Se per educazione Sofia Gubaidulina si ricollega chiaramente alla cultura e alla civiltà russe, l’origine tartara gioca però un ruolo significativo nella sua opera. Non è, tuttavia, una compositrice ‘nazionale’ nel senso romantico del termine, ma una tipica esponente dell’ultimo Novecento, dotata di grande abilità tecnica e in grado di servirsi per i propri scopi di tutti i risultati delle avanguardie europee e americane. La sua musica risente anche — in modo inconsapevole e quasi organico — della spiritualità orientale.

Tratto caratteristico dell’opera della Gubaidulina è la quasi completa assenza di musica ‘assoluta’; i suoi lavori contengono quasi sempre qualcosa che trascende la dimensione puramente musicale: un testo poetico direttamente musicato o nascosto tra le righe, un rituale o una qualche ‘azione’ strumentale. Alcune sue partiture testimoniano l’interesse per il misticismo e per la simbologia cristiana. Si incontrano così, a volte, strutture cruciformi. Altre volte il simbolismo si applica solo alla drammaturgia musicale, quando per esempio a composizioni solo strumentali vengono dati titoli d’origine liturgica.”

Già le composizioni dei primi anni Sessanta si distinguono per originalità, freschezza e assenza totale di accademismo. Nelle due cantate, *Notte a*

Memphis (1968) e *Rubayat* (1969), rispettivamente basate su antichi testi egiziani (nella traduzione di Anna Achmatova e V. Potapova) e persiani (Omar Khayyám, Hafiz e Khakani) già è riconoscibile la predilezione per l’intensità ritmica e per la trasparenza della scrittura polifonica tipica della compositrice, come pure la ricerca di timbri inediti e l’adozione di elementi della scrittura seriale. Le composizioni degli anni Settanta, scure, meditative, a volte tragiche, riflettono uno dei periodi più amari dell’esistenza della Gubaidulina: la sua attività era pressoché totalmente repressa, le musiche raramente o affatto eseguite, precarie erano le condizioni economiche, nel 1972 le autorità sovietiche impedivano l’inserimento del suo nome nel “Riemann-Lexikon”. Il compositore ed amico Nikolaj Karetnikow ricorda che “Gubaidulina era allora quasi trasparente per fame ed esaurimento”. Tra i lavori di questo periodo vanno segnalati il *Concerto* per fagotto, violoncelli e contrabbassi (1975), *Ora dell’anima*, musica per percussioni, mezzosoprano e orchestra (1976) e il *Quartetto n. 1* per archi (1971), eseguito per la prima volta nel 1979 a Colonia dal Quartetto Arcis.

“Oggi mi è facile capire — ha dichiarato l’autrice in una recente intervista — come vivessi, negli anni Settanta, in una sorta di umore pessimistico, e mi attirava molto l’idea, come dire, della *disintegrazione*. Nel primo *Quartetto* la metafora della disintegrazione umana ha preso forma sonora facendomi iniziare l’esecuzione con i quattro strumenti che eseguono lo stesso suono, per poi farli scontrare nel corso dello sviluppo, in dissonanze la cui conseguenza è il reciproco, progressivo distanziarsi, anche fisicamente. Si tratta di un’idea tutta giocata sugli intervalli e i loro rapporti, ma realizzata con l’evidenziazione di una notevole componente gestuale.”

Nel 1975, insieme a Viaceslav Artjomov e Viktor Suslin, Gubaidulina fonda il gruppo “Astreja” dedicandosi all’improvvisazione su strumenti rari della tradizione popolare russa, caucasici e dell’Asia cen-

Pierre Boulez



trale, raggiungendo risultati sonori inconsueti e una nuova percezione del tempo musicale. Tale esperienza, che segna la ricerca di un nuovo equilibrio vitale e di una distensione interiore, ha influenzato in modo decisivo la sua opera. Oltre ad utilizzare quegli strumenti insoliti nelle proprie composizioni — cfr. l'impiego dello cheng (strumento ad arco dell'est asiatico) e del timplilto (piccolo timpano orientale) in *Ora dell'anima* (1976), le tre collezioni *Su temi popolari tartari* per domra e pianoforte (1977), i lavori per bayan solo dedicati a Friedrich Lips: *De profundis* (1978) e *Sonata* (1985), insieme alle *Sette parole* per violoncello, bayan e archi (1982) — Gubaidulina inventa anche nuove collocazioni, ruoli nuovi per gli strumenti tradizionali, ampliandone le possibilità espressive. Una particolare attenzione viene dedicata alle percussioni, con una serie di importanti lavori quasi tutti dedicati al percussionista Mark Pekariski (autentica rivelazione al festival di Berlino del 1986): *Musica per cembalo e strumenti a percussione della collezione di Mark Pekariski* (1972), *Rumore e silenzio* per percussione e cembalo/celesta (1974), *Misterioso* per 7 percussionisti (1977), *Detto I* per organo e percussione (1978), *Jubilatio* per 4 percussionisti (1979), *Descensio* (1981), *In principio era il ritmo* per 7 percussionisti (1984). Ma di fondamentale importanza per la produzione e la diffusione delle proprie composizioni è stato anche il rapporto di profonda amicizia saldato con interpreti quali il pianista Alexej Ljubimov, il fagottista Valeri Popow, la violoncellista Natalja Schachowskaja, il violinista Gidon Kremer, e i già citati Lips e Pekariski.

Sempre negli anni Settanta diviene caratteristica nella musica della Gubaidulina l'idea che si potrebbe definire del 'contrasto', come rivelano esplicitamente anche alcuni titoli: *Vivente - non vivente* (1970, composizione elettronica ancora inedita), *Chiaro e Scuro* per organo (1976), *Rumore e Silenzio* (1974); ma concetti di reciprocità, di polarità, di trasformazione da uno stato ad un altro, costituiscono

no l'interesse centrale della compositrice anche negli anni Ottanta, cfr. *Giardino della gioia e della tristezza* per flauto, viola, arpa e recitante ad libitum (1980), *Offertorium* per violino e orchestra (3 versioni: 1980, 1982, 1986), la *Sonata "Gioisci!"* per violino e violoncello (1981), *Sette parole* (1982), il secondo ed il terzo Quartetto per archi, entrambi del 1987.

"Il secondo Quartetto — ha dichiarato l'autrice — l'ho composto negli anni Ottanta, in un periodo in cui ero presa da problemi assolutamente differenti, anche se riguardavano processi compositivi; essi erano interessati ad un principio di polarità; mi attirava la polarità come motivo dinamico. (...) Nel secondo Quartetto ho focalizzato un'idea improntata alla contrapposizione polare degli elementi sonori, come suoni reali, espressivi vibrati, e altri, sovracuti, tesi, armonici. Devo dire di essere stata affascinata dai due modi di attacco, dai due tipi di versissimi di suono.

Il terzo Quartetto si distingue per un'idea quasi banale, semplicissima: la contrapposizione dialettica dei modi d'attacco 'arco' e 'pizzicato': questa articolazione assume qui il carattere di forma: niente colore, ma solo modi d'attacco: la prima parte del Quartetto è in pizzicato, nella parte finale gli strumenti sono sollecitati con l'arco, e il momento della transizione tra un modo e l'altro è quello più ricco di significato.

Tra il primo e il terzo Quartetto s'è così teso un arco che va dall'oscurità dell'idea pessimistica, alla mutazione, alla trasfigurazione, che è un'idea luminosa, avendo sempre ben presente il peso del centro dell'opera e dei contrasti polari che si stabiliscono attorno ad essi."

Ma vorremmo anche ricordare il progressivo rilievo che nelle opere più recenti acquistano le pause, i silenzi, gli spazi, i respiri, che si infiltrano, percorrono, attraversano la materia musicale in una nuova concezione dello spazio sonoro e temporale. Non

a caso la sinfonia *Voci... rese silenti...* (1986) — che trae il titolo dalle ultime parole di un precedente componimento, *Perception* per soprano, baritono e 7 strumenti ad arco (1983) su testi dello scrittore tedesco Francisco Tanzer e frammenti dei salmi — ha suscitato l'interesse di un compositore come Luigi Nono, che ne ha presentato la prima esecuzione con le seguenti parole:

“Innovazione nel linguaggio musicale (spettro timbrico-acustico — spazialità dei tempi molteplice) libera da ogni limitazione accademico tradizionale.

Creazione di rara intuizione — sensibilità — intelligenza fino alla nuova disposizione dell'orchestra: suoni — pensieri — sentimenti — voci sorprendenti che vagabondano liberamente *nello spazio e con lo spazio* si combinano-compongono fino al silenzio (...ammutoliscono...). (Tacere = tempi duri).

Con ammirevole forza interiore questa musica fiorisce, esplose e colpisce, come vita — amore — eccitazioni prismatiche tragiche, irradiandosi su di noi.

Questo, e molto di più, ci regala la genialità di Sofia Gubaidulina.

Come sempre quando qualcosa di sconosciuto, di inaudito, di invisibile ci illumina e rende possibile, dischiude uno spazio nuovo, rivela un pensiero nuovo e sentimenti nuovi.

Come Chlebnikov e Zvetaeva, come Malewitsch e Tatlin, come Skrjabin e Wyschnegradsky, come Tarkowski e Klimov”.

Sul *Quartetto n. 2* per archi la compositrice ha scritto la seguente nota di programma:

“Per molti anni la mia attenzione è stata continuamente attratta da un'idea che io chiamo ‘simbolismo musicale’. Questo significa che ciò che appare come simbolo non è questo o quel suono, nemmeno un agglomerato di suoni, ma sono i singoli elementi costituenti di uno strumento musicale o le loro proprietà. In questo specifico contesto il discorso nasce dalla differenza tra il modo di produrre il suono ordina-

rio dagli strumenti ad arco e il modo di produrre suoni armonici. È possibile considerare il passaggio attraverso questa differenza come un fenomeno puramente acustico e non considerarlo come un particolare problema. Ma è tuttavia possibile sperimentare questo fenomeno come una vitale ed essenziale transizione da una condizione ad un'altra. E questa è un'esperienza altamente estetica, l'esperienza di un simbolo. È proprio una tale esperienza che distingue il tempo ordinario dal tempo interiore, che distingue l'esistenza dall'essenza. E questa modulazione, questa transizione, non avviene attraverso ‘pittura’ o ‘espressione’ ma attraverso trasformazione o trasfigurazione per mezzo di un simbolo strumentale. Poiché questa transizione avviene realmente nello strumento stesso. Nella sua stessa acusticità”.

Il *Quartetto n. 2*, commissionato dal Festival di Musica da Camera di Kuhmo (Finlandia), è stato eseguito in prima assoluta il 23 luglio 1987 dal Quartetto Sibelius.

Maurizio Romito

György Kurtág, *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* per quartetto d'archi, op. 28 (1988-89)

Negli ultimi dieci anni, sia in Italia che all'estero, la produzione di György Kurtág si è andata affermando nel panorama musicale contemporaneo con un'intensità ed un rilievo sempre crescenti, come testimoniano anche i numerosi "Homage" e "Portrait" recentemente dedicati all'autore dalle maggiori manifestazioni internazionali di nuova musica: Holland Festival, Berliner Festwochen, Wien Modern, Almeida Festival, Römerbad-Musiktage.

Nato nel 1926 a Lugos (Romania), Kurtág ha studiato dal 1944 al 1955 all'Accademia di Musica di Budapest pianoforte con Pál Kadosa, musica da camera con Leó Weiner e composizione — insieme a György Ligeti — con Sándor Veress e Ferenc Farkas. Ma l'influenza decisiva sulla sua formazione di compositore la ebbero soprattutto i corsi con Messiaen e Milhaud seguiti tra il 1957 e il 1958 a Parigi (dove ebbe contatti anche con la psicologa Marianne Stein), e l'incontro con Stockhausen, avvenuto nel 1958 a Colonia durante le prove di *Gruppen*, un'esperienza che rappresentò per Kurtág un vero e proprio "shock" (sono sue parole) liberatorio.

Il primo frutto di questa maturazione spirituale e musicale fu il *Quartetto* per archi — significativamente numerato op. 1 — composto al ritorno in Ungheria nel 1959, nel quale è evidente l'influenza dei due compositori che resteranno sempre al centro del pensiero creativo di Kurtág: Webern e Bartók. Come ha notato Bálint András Varga, questo lavoro segna, insieme ai *Sei pezzi* per orchestra di Endre Szervánszky, scritti nello stesso anno, uno spartiacque nello sviluppo della musica ungherese postbellica. Ma il *Quartetto* op. 1 presenta anche molti tratti che in seguito diverranno distintivi del fare compositivo di Kurtág. Se da un lato, infatti, esso prefigura la particolare, esclusiva attenzione che l'autore presterà in tutta la sua opera alla musica da camera, dall'altro, nel succedersi dei brevi movimenti, esso evidenzia la tendenza al frammento, all'aforisticità, alla miniatura che resta probabilmente la cifra più au-

tentica dell'immaginazione poetica di Kurtág. Ogni suo componimento, anche se di vaste dimensioni — come i recenti *Kafka-Fragmente* op. 24 (1985-86) per soprano e violino, della durata di circa un'ora, per citare solo un esempio — è in realtà un microcosmo di brevi o brevissime situazioni estremamente stilizzate, che alternano repentinamente momenti rarefatti, sospesi attorno a figure anche molto semplici, a rapide ed intense folgorazioni sonore, in "un'interrogazione esistenziale continua, autentica, vissuta con l'intensità umana e musicale di un classico" (Gentilucci). Tale concezione frammentistica è alla base anche di tutta la produzione vocale di Kurtág, i cui testi — di Péter Bornemisza (1535-1584), Attila József (1905-1937), János Pilinszky (1921-1981), Dezső Tandori (1938), Rimma Dalos o Kafka — sono sempre costituiti da un montaggio di brevi istanti poetici, ciascuno di carattere assolutamente distinto, che insieme formano un tutt'uno, un mondo.

Composizioni di Kurtág erano state eseguite anche a Darmstadt negli anni Sessanta — gli *Otto pezzi* per pianoforte op. 3 nel 1960, il *Quartetto* op. 1 nel 1966, i *Sermoni di Péter Bornemisza* op. 7 nel 1968 — ma allora esse non colpirono particolarmente la scena della nuova musica; come ha notato Hartmut Lück, la "tendenza generale" di quegli anni, che con il motto di "postseriale" aveva pensato di sbarazzarsi subito di ogni vincolo di obbligatorietà, andava contro l'aforistica espressività di Kurtág. Soltanto molto tempo dopo, quando la partitura dei *Sermoni di Péter Bornemisza* op. 7 capì tra le mani di Pierre Boulez, questi ne rimase sufficientemente impressionato da volere commissionare una nuova opera al compositore ungherese. Nacquero così i *Messaggi della defunta R.V. Trussova* op. 17 (1976-1980), eseguiti in prima assoluta a Parigi nel gennaio 1981 dalla soprano Adrienne Csengery e dall'Ensemble InterContemporain sotto la direzione di Boulez, un lavoro che unitamente all'*Omaggio a Luigi Nono* per coro a cappella op. 16 (1979), eseguito

a Londra nel febbraio 1981 dai BBC Singers, suscitò immediatamente un'impressione straordinaria, collocando il nome di Kurtág al centro dell'attenzione musicale internazionale.

Scritto tra il 20 marzo 1988 e il 17 gennaio 1989, l'*Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* per quartetto d'archi op. 28 è dedicato al Dr. Wilfried Brennecke, fondatore e direttore artistico dei "Wittener Tage für Kammermusik" e direttore del dipartimento di musica da camera contemporanea del WDR di Colonia. Si tratta del terzo quartetto scritto da Kurtág, dopo il *Quartetto* op. 1 e l'*Hommage à Mihály András* – 12 Microludi op. 13 del 1977. Il lavoro — articolato in 15 brevissimi movimenti (alcuni di sole 3 o 4 battute) — vuole essere un duplice omaggio a due mondi musicali completamente differenti, quelli di Webern e del compositore ungherese Endre Szervánszky (1911-1977). Szervánszky, stimato rappresentante della generazione di mezzo influenzata da Kodaly, scopri piuttosto tardi la musica di Webern (sul finire degli anni Cinquanta), tuttavia ne rimase talmente impressionato da trasformare ben presto il proprio stile, esercitando con il suo esempio un'azione stimolatrice anche sui compositori più giovani, incoraggiandoli a spezzare le costrizioni di uno stile nazionalistico. L'omaggio di Kurtág si concreta musicalmente attraverso due citazioni: una, costituita dal sesto movimento della *Seconda Cantata* op. 31 di Webern, l'altra, dalle prime 12 battute del terzo movimento ("Arioso") della *Serenata* per orchestra d'archi di Szervánszky, collocate rispettivamente al centro ed alla fine del componimento. Ma l'interesse del quartetto risiede soprattutto nel processo di graduale disvelamento cui Kurtág sottopone le sue citazioni, nel gioco di trasformazioni, di variazioni, di allusioni, di reciproche metamorfosi, in cui lo stile personalissimo, insolito, del compositore ungherese trova la sua autentica espressione.

La citazione dalla *Seconda Cantata* appare per

la prima volta nel movimento n. 5 come "Fantasie über die Harmonie des Webern-Canons"; nel movimento n. 7 "Canon a 2 – frei, nach op. 31/VI von Webern", invece, Kurtág confronta le parti più esterne del canone originale (prima e quarta) con altre due voci scritte anch'esse in stile weberniano, realizzando un contrappunto che egli definisce "acustico", piuttosto che motivico. La trascrizione del canone di Webern si trova nel movimento n. 10 "Webern: Canon a 4", e riporta sotto ciascuna parte strumentale anche il testo di Hildegard Jone che nell'originale viene cantato dal coro.

Per quanto riguarda la citazione dalla *Serenata* di Szervánszky, essa trapela per la prima volta, appena accennata, nel movimento n. 3, affidata alla viola e al violoncello soli; secondo l'autore è questo il punto in cui viene saldato l'anello di congiunzione tra Webern e Szervánszky, in cui il materiale "si irrigidisce à la Webern". Il movimento n. 3 viene a sua volta testualmente ripetuto nel movimento n. 12, ma amplificato a quattro parti, attraverso le delicate riverberazioni di alcuni suoni armonici di primo e secondo violino. Nell'ultimo movimento, n. 15 "Arioso interrotto", troviamo finalmente la citazione da Szervánszky, timbricamente attutita dall'impiego delle sordine, come una suggestiva apparizione che si allontana nell'eco della memoria. La sua caratteristica struttura tonale, affermata dall'iniziale accordo di *do* maggiore, viene preparata nei movimenti n. 2 e n. 11 da ripetuti unisoni sulla nota *do*.

Alcuni movimenti dell'opera intendono essere un omaggio anche ad altre personalità: Tibor Turcsányi (n. 1), Zsolt Baranyai (n. 2), Gabriella Garzó (n. 8), György Szoltsányi (n. 11).

L'*Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* è stato eseguito in prima assoluta a Witten il 22 aprile 1989 dal Quartetto Auryn.

Maurizio Romito

Quartetto Arditti

Il Quartetto Arditti si è formato nel 1974 quando i componenti originali studiavano alla Royal Academy of Music di Londra. Rohan De Saram è entrato a far parte del quartetto nel 1977 e David Alberman nel 1986.

Il Quartetto ha suonato in tutta Europa, America e Canada ed ha partecipato a molti Festival internazionali.

Il Quartetto Arditti si è specializzato nell'esecuzione di musica contemporanea e del '900, inclusa una vasta e varia selezione di composizioni in tutti gli stili, considerando molto importante collaborare strettamente con i molti compositori di cui esegue le musiche, come Boulez, Bussotti, Carter, De Pablo, Dillon, Donatoni, Dutilleux, Feldman, Kagel, Kurtag, Lachmann, Ligeti, Lutoslawski, Nancarrow, Nono, Nunes, Penderecki, Rihm, Reynolds, Scelsi e Xenakis.

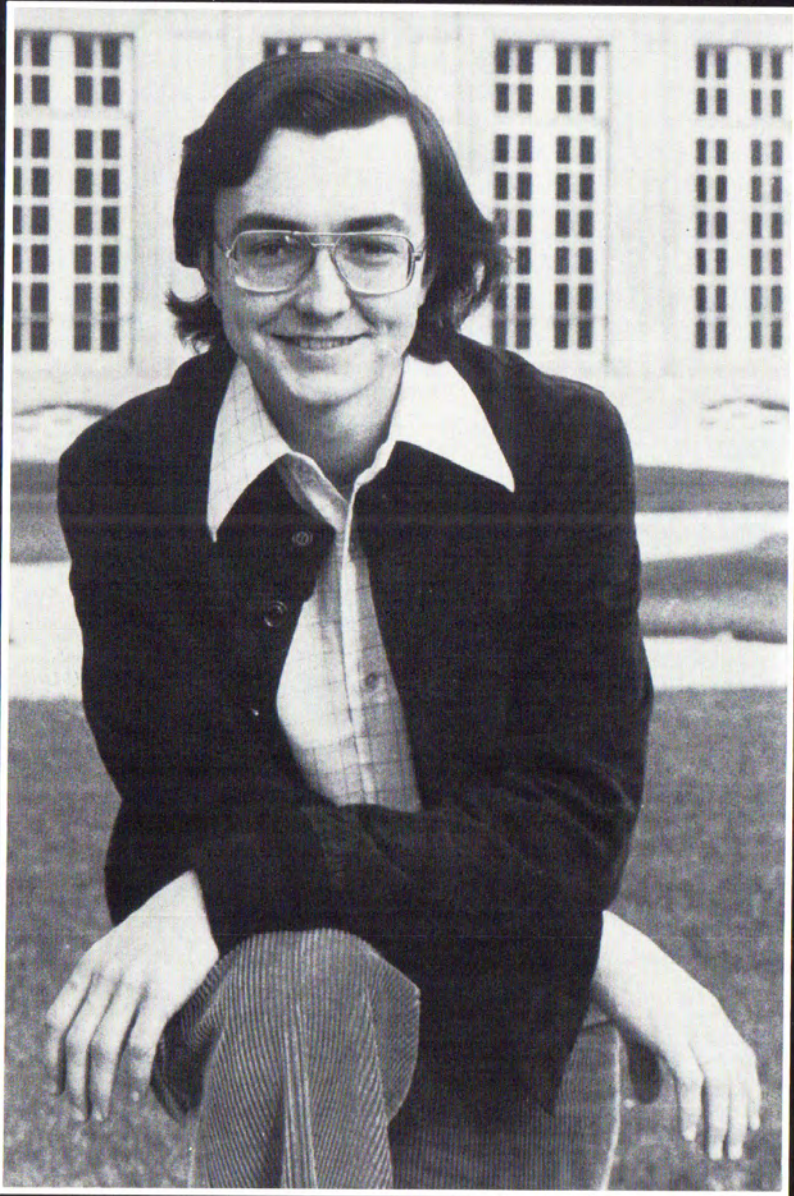
Parte dello scopo del quartetto è di incoraggiare i giovani compositori a scrivere pezzi soprattutto per quartetto d'archi e nella stagione 85/86 hanno interpretato circa 50 nuove composizioni di cui almeno una trentina erano prime esecuzioni mondiali. Hanno scritto recentemente pezzi dedicati al Quartetto Arditti: George Aperghis, Alain Bancquart, Gavin Bryars, Gilberto Cappelli, Chris Dench, Pascal Dusapin, James Dillon, Julio Estrada, Michael Finnissy, Alain Gaussin, Erhard Grosskopf, Volker Heyn, Vic Hoyland, Klaus Huber, François-Bernard Mache, Robert H.P. Platz, Emilio Pomarico, Horatio Radulescu, Karl-Aage Rasmussen, Roger

Redgate, Wolfgang Rihm, Sven-David Sandström, Tim Souster, James Wood e Isang Yun.

Il Quartetto è sempre più coinvolto nell'insegnamento della musica moderna e delle tecniche strumentali ed oltre ad insegnare regolarmente musica moderna ai Ferienkurse di Darmstadt sin dal 1972, ha tenuto corsi in Austria, Danimarca, Finlandia, Francia, Germania, Grecia, Italia e Svezia.

Ha inciso moltissimi dischi ottenendo sempre il massimo consenso della critica. I dischi con Ligeti e Manoury/Dusapin sono stati premiati in Francia ed il disco Ferneyhough/Harvey/Carter ha ricevuto dal "Gramophone Magazine" di Londra il premio "Best Contemporary Record of the Year 1984". Sempre nel 1984 il Quartetto ha ricevuto dalla critica italiana il "Premio Abbiati" come miglior complesso dell'anno.

Pierre-Laurent Aimard



Martedì 19 giugno 1990
Auditorium San Fedele
ore 21

Pianista
Pierre-Laurent Aimard

Programma

Béla Bartók
(1881-1945)

Szabadban (All'aria aperta)
1. Sippal, dobbal (Con tamburi e pifferi)
2. Barcarolla
3. Musettes
4. Az éjszaka zenéje (Musica della notte)
5. Hajsze (Caccia)

Anton Webern
(1883-1945)

Variationen op. 27
I "Sehr mässig"
II "Sehr schnell"
III "Ruhig fliessend"

Pierre Boulez
(1925)

Première Sonate
I Lent
II Assez large

intervallo

Claude Debussy
(1862-1918)

Da Douze études pour piano
III Pour les quartes
IX Pour les notes répétées
VIII Pour les agréments
X Pour les sonorités opposées
XI Pour les arpèges composées
XII Pour les accords

Arnold Schoenberg
(1874-1951)

Sechs kleine Klavierstücke op. 19
I "Leicht, zart"
II "Langsam"
III "Sehr langsam"
IV "Rasch, aber leicht"
V "Etwas rasch"
VI "Sehr langsam"

Maurice Ravel
(1875-1937)

Gaspard de la nuit
1. Ondine
2. Le gibet
3. Scarbo

Béla Bartók, *Szabadban* (All'aria aperta)

Il 1926 fu un anno importante nella vicenda artistica di Béla Bartók. Innanzi tutto, è l'anno d'avvio di quella fase creativa che viene di solito, impropriamente, etichettata "neoclassica". Ora, se è fuor di dubbio che Bartók accentuò in quel periodo il suo interesse per la musica barocca e settecentesca, per un recupero del contrappunto e una rivisitazione di alcune strutture formali del passato, è altrettanto innegabile che l'appartenenza dell'autore ungherese al filone neoclassico si delinea come un equivoco sostanziale. All'attrazione retrospettiva per le simmetrie costruttive — che sortirà l'elaborazione della celebre forma "ad arco" (*Quarto Quartetto*, 1928) — si accompagna una costante tensione sperimentatrice, resa esplicita specie nel lavoro condotto sulla timbrica strumentale, mentre prosegue poi il fondamentale itinerario di appropriazione e sublimazione del patrimonio folklorico: e in ogni caso, per temperamento e spessore, la personalità bartokiana si mantiene sempre lontanissima dal cinismo spesso greve e gratuito di tanto neoclassicismo novecentesco.

Inoltre il crescente successo internazionale, conquistato anche come esecutore, indusse Bartók a intensificare la propria produzione pianistica: nel solo 1926 nacquero il *Concerto* n. 1, la *Sonata*, i *Nove pezzi brevi* e la *suite* in cinque movimenti *Szabadban*. Quest'ultima, scritta a Budapest durante l'estate, vide la pubblicazione l'anno successivo a Vienna, presso l'Universal Edition.

In *Szabadban*, la poetica e disposizione espressiva cui s'accennava sopra è riflessa in modo esemplare. I cinque brani — i titoli dei quali rimandano piuttosto a proiezioni della mente che non a immagini naturalistiche — rispondono a libere eppure controllatissime esigenze formali, e in essi si colgono taluni degli stilemi più originali della composizione di Bartók. In *Con tamburi e pifferi*, l'uso percussivo del pianoforte e il riferimento a una marzialità che nel pezzo finale, *Caccia*, divengono i mezzi per evocare un'atmosfera stravolta, scandita da pulsazioni

violente e angoscianti; nella *Barcarolla*, dopo l'attacco nel tradizionale piede di 6/8, i continui avviciamenti e scartamenti metrici; in *Musettes*, le sovrapposizioni cromatiche e politonali.

Il cuore della *suite* è comunque il quarto brano, *Musica della notte*, dedicato alla seconda moglie, l'ex allieva Edith Pástorzy sposata nel 1923. Si tratta di un capolavoro di sconvolgente concentrazione emotiva, capostipite delle future musiche notturne bartokiane — i secondi movimenti del *Quarto Quartetto*, dei *Concerti* n. 2 (1931) e n. 3 (1945, inc.) per pianoforte, della *Musica per archi, percussioni e celesta* (1936) —, dove, grazie a uno straordinario utilizzo timbrico della tastiera che comprende anche i *clusters*, grida animali, rumori, melodie paiono guidare la musica in un'inquieta, trepidante esplorazione del buio.

Cesare Fertonani

Anton Webern, *Variationen* op. 27

Dedicate al pianista e compositore Eduard Steuermann (1892-1964), le *Variationen* op. 27 furono scritte nel 1935-36 e pubblicate l'anno successivo dalla Universal Edition di Vienna. Pur trattandosi del solo lavoro pianistico di un certo rilievo composto da Webern, le *Variationen* sono da annoverare fra le opere più significative del Novecento musicale; per la loro essenziale, cristallina coerenza, rappresentano con il resto della tarda produzione strumentale weberniana — il *Konzert* op. 24 per nove strumenti (1934), lo *Streichquartett* op. 28 (1938), le *Variationen* per orchestra op. 30 (1940) — il massimo e più perfetto esempio di composizione dodecafonica astratta e radicale, in sé soddisfatta, che rinuncia a farsi espressione e mira invece a essere pura sintesi costruttiva, ascetica contemplazione scremata dell'emotività e del sentimento.

I tre movimenti delle *Variationen* non implicano la presenza di un tema, né si configurano come altrettante metamorfosi di una struttura comune; a ispirarne il divenire formale — e a condizionarne perfino i parametri dinamici, ritmici, agogici etc. — è piuttosto l'assolutizzazione del concetto stesso di "variazione", che trascende in un contrappunto sistematico la scepse di linearità orizzontale e di verticalità armonica. Così il primo brano, che si articola in quattordici sezioni e ricorda nella scrittura pianistica l'*Intermezzo* op. 116 n. 5 di Brahms, si apre già di fatto con una variazione: alla serie originale si accavalla, in un canone incrociato fra le due mani, la sua versione retrograda. Ancora una combinazione di questo tipo — ma che inizia ricorrendo anche al canone a specchio — determina il secondo movimento, dove compare una serie congegnata per ruotare attorno alla nota la. Nel terzo pezzo, infine, Webern si avvicina maggiormente all'idea tradizionale del "tema con variazioni", rinunciando alla simultaneità permutatoria in luogo di una stesura più omofonica oppure accordale.

Cesare Fertonani

La *Première Sonate* è, per certi versi, la prima composizione di Pierre Boulez; scritta nel 1946, come la *Sonatine* per flauto e pianoforte e la versione originaria della cantata *Le visage nuptial*, segue infatti alcuni lavori pianistici, fra cui le *Trois psalmodies*, risalenti al 1945 — quando cioè Boulez non si era ancora dedicato allo studio della tecnica dodecafonica sotto la guida di René Leibowitz —, che tuttavia furono successivamente ripudiati dall'autore.

Al contrario dell'ipertrofia e dei canonici quattro tempi della *Deuxième Sonate* (1948), di cui è peraltro un'indicativa anticipazione, la *Première Sonate* consta di due soli e brevi movimenti. Al metodo costruttivo seriale di derivazione weberniana, Boulez associa una ricca elaborazione dell'elemento ritmico secondo i criteri appresi da Olivier Messiaen: ne scaturisce un linguaggio di singolare costituzione, quanto mai versatile e predisposto a coordinare l'incessante trasformazione delle strutture. Il riferimento alla più classica delle forme, la sonata, non designa, è ovvio, l'adozione di un modello, ma soltanto la presenza e la coesistenza di momenti di "esposizione" e "sviluppo".

Sin dall'attacco di entrambi i movimenti, si rivelano le caratteristiche di una scrittura pianistica che predilige ampi intervalli nonché lo sfruttamento di registri divaricati, e persegue la completa indipendenza — e, in teoria, interscambiabilità — delle mani sulla tastiera. Nel tempo d'apertura, è subito focalizzato tanto il ruolo individualizzante attribuito a ogni nota e a ogni evento sonoro, in una sorta di "puntinismo" che tende a isolare pur nella continuità del flusso compositivo — da cui anche la relativa infrequenza degli agglomerati accordali —, quanto la dissociazione dei parametri. D'altro canto, chiarissima si prospetta l'impalcatura formale: all'interno di una rete allestita dai cinque ritorni — ben identificabili, quantunque soggetti anch'essi a variazioni — della serie nella sua formulazione iniziale, vengono ordite complesse permutazioni, con scarti che

ne assecondano l'incedere. Nel secondo movimento, a un introduzione lenta e maestosa succede l'alternarsi di due sezioni contrastanti: l'una in tempo mosso, percorsa da ottavi o sedicesimi leggeri e staccati, l'altra ("Modéré") contraddistinta da lunghe frasi legate, per lo più nella tessitura medio-acuta, con polifonie ritmiche dagli esiti spesso irrazionali. Dopo una fermata, preparata con gradualità, la ricomparsa tematica — ma in tempo "Rapide" — della serie in una configurazione simile a quella introduttiva porta alla conclusione dell'opera.

Cesare Fertonani

Claude Debussy, *Six études*: III. *Pour les quartes*; IX. *Pour les notes répétées*; VIII. *Pour les agréments*; X. *Pour les sonorités opposées*; XI. *Pour les arpèges composées*; XII. *Pour les accords*.

I due quaderni delle *Douze études* furono scritti a Pourville nell'estate del 1915, durante l'ultimo intenso periodo creativo — *En blanc et noir* per due pianoforti, *Sonate* per violoncello e pianoforte, *Sonate* per flauto, viola e arpa — prima dell'inizio di quel tracollo fisico da cui Debussy non si sarebbe più ripreso. Pubblicate da Durand nel 1916, le *Douze études*, che ebbero la loro origine nella revisione degli *opera omnia* per pianoforte di Chopin appena portata a termine su commissione dello stesso editore, si pongono quale degno coronamento dell'ambiziosa produzione pianistica debussyana.

Secondo la migliore tradizione del genere — Chopin appunto, Liszt, Scriabin etc. —, l'intento didattico sotteso alla raccolta e in qualche modo ribadito dai titoli apposti ai singoli studi, finisce per passare in secondo piano, se non per essere travolto dall'invenzione e dalla ricerca musicale, riducendosi a spunto, a mero pretesto di un superbo virtuosismo strumentale e di scrittura, in cui, fra l'altro, l'estrema libertà del decorso armonico è dominata come di consueto da un'innata istintualità formale.

Nel primo libro, Debussy ritorna con la propria reinterpretazione stilistica su alcuni aspetti topici della tecnica del pianoforte — l'agilità delle dita, le terze, le seste, le ottave —; fa eccezione *Pour les quartes* (n. 3), assunto che coinvolge direttamente uno dei fondamenti del suo linguaggio armonico, ed è un caleidoscopio di immagini sonore, ora lievi e mormorate ora di robustezza percussiva.

Il secondo fascicolo è viceversa più incentrato attorno a un repertorio specificamente compositivo. Mentre in *Pour les notes répétées* (n. 9) lo studio assume le sembianze di una nervosa toccata che sottopone la tonalità a un *tour de force*, le movenze rapsodiche di *Pour les agréments* (n. 8) puntano sulla ambigua commistione di autentici abbellimenti e di figure ornamentali estemporanee formalizzate sulla carta; il sinuoso arabesco sonoro che risolve in sé la distinzione fra melodia tematica e accompagnamento

è anche protagonista di *Pour les arpèges composées* (n. 11).

Il titolo del decimo studio, *Pour les sonorités opposées*, non rende che in minima parte ragione alla raffinatezza del brano, in cui Debussy assoggetta a una dialettica cesellata, quasi contrappuntistica i registri, le dinamiche, le sfumature agogiche; rintocchi accordali e un motivo fanfara in lontananza attuano una giustapposizione "spaziale" di diversi materiali e fonti sonore simile a quelle introdotte a suo tempo nella *Soirée dans Grenade* (terzo numero di *Estampes*) e nella *Sérénade interrompue* (I libro dei *Préludes*, n. 9). *Pour les accords* (n. 12) è conclusione che richiede forza, eleganza e una non comune padronanza della tastiera; all'incessante scansione, abilmente variata nella distribuzione dei pesi metrici, delle sezioni esterne fa riscontro l'andamento sospeso dell'intermezzo centrale.

Cesare Fertonani

Nella non vasta produzione pianistica di Schoenberg, i *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909) e i *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 sono i lavori del periodo atonale: furono scritti cioè in quella fase interlocutoria e sperimentale — animata dalla volontà di superare il linguaggio tradizionale spingendo a conseguenze estreme il cromatismo tardo-romantico di ascendenza wagneriana — che vide Schoenberg e i suoi allievi Berg e Webern cercare, dappertutto in campo strumentale, nuovi sbocchi entro architetture formali dalle proporzioni miniaturistiche.

I *Sechs kleine Klavierstücke* risalgono al 1911 — i primi cinque furono composti in un solo giorno, il 19 febbraio — e furono pubblicati nel 1913 dall'Universal Edition. Al taglio aforistico dei pezzi — compresi tra le nove e le diciassette misure — corrisponde un massimo grado di concentrazione espressiva; e così la rarefazione formale che si avventura sino alle soglie dell'atematismo conferisce, o meglio restituisce ai singoli, minimi gesti compositivi — anche agogici, dinamici etc. — una pregnanza esplosiva. Base dell'invenzione è lo spettro armonico cromatico, impiegato o comunque sottinteso nella sua totalità: in funzione di esso, Schoenberg definisce di volta in volta le libere associazioni intervallari e gli aggregati armonici di cui servirsi per la strutturazione dei pezzi.

L'organizzazione formale si fonda talora, come nel secondo brano, su un unico intervallo — la terza maggiore —; oppure, è il caso del sesto episodio scritto in memoria di Mahler, sulla statica, sussurrata — fra il "piano" e il "pppp" — successione e sovrapposizione di accordi per quarte. Nel terzo numero, al deciso contrasto dinamico che divide le due mani per le prime quattro battute si sostituisce nel finale un affievolirsi fonico sino all'estinguersi della sonorità. (Nell'economia dei *Sechs kleine Klavierstücke*, il progetto dinamico riveste sempre un peso notevole.) Il diagramma compositivo dei pezzi si traduce in una linea franta, che procede per interie-

zioni e improvvise illuminazioni: il grafico rapido, intuitivo e mobilissimo del primo, ad esempio, si fa nel quarto, concepito come un recitativo, più nettamente segmentato, mentre nel quinto si disegna arcuato, quasi cantabile.

Cesare Fertonani

Maurice Ravel, *Gaspard de la nuit*

Fu Ricardo Viñes, l'amico pianista che eseguì per la prima volta in pubblico *Gaspard de la nuit* (Parigi, Salle Erard, 9 gennaio 1909), ad attirare l'attenzione di Ravel sulla tormentata figura di Aloysius Bertrand (1807-1841). Appassionato della letteratura fantastica e del mistero, Ravel scoprì nelle "Histoires vermoulues et poudreuses du Moyen Age" di Bertrand un testo affascinante e di grande suggestione: unica opera dello scrittore romantico, *Gaspard de la nuit* è una raccolta di poemi in prosa divisa in sei parti che venne stampata postuma nel 1842 e suscitò l'entusiasmo di Baudelaire. *Ondine*, *Le gibet* e *Scarbo*, le tre prose scelte da Ravel nell'edizione del *Mercur de France* (1908) e riportate integralmente in testa a ciascuno dei brani musicali di cui sono, nel senso più alto del termine, il "programma", recano esse stesse come spunto altrettante citazioni da Ch. Brugnot, E.T.A. Hoffmann e Goethe.

Ravel scrisse *Gaspard de la nuit* fra il maggio e il settembre del 1908, e l'anno successivo la composizione fu pubblicata da Durand. Nell'ambito della produzione pianistica dell'autore francese, il trittico si colloca dunque cronologicamente fra la *Sonatine* (1905) e *Ma mère l'oye* (1908-1910), due lavori che sotto il profilo sia caratteriale sia della complessità di concezione sono assai lontani da *Gaspard de la nuit*, i cui prodromi — anche strutturali, riconducibili alle soluzioni improvvisative ed antiformalistiche proposte da Liszt nella seconda metà dell'Ottocento — sono piuttosto da ritrovare nei cinque episodi di *Miroirs* (1904-1905).

In *Gaspard de la nuit* inoltre, quanto a preziosità di scrittura, Ravel raggiunge in virtù di un finissimo gioco d'illusionismo vertici pressoché insuperati nella letteratura pianistica. Più che un commento o un'integrazione, il rapporto instaurato dalla musica con i testi di Bertrand è da interpretare come una traslitterazione, una trasfigurazione sonora del linguaggio e della dimensione narrativa.

In *Ondine* (dedicato a Harold Bauer), Ravel

sfoggia tutta la sua prodigiosa maestria di orchestratore e d'inventore di timbri; una sensazione di equorea, sovranaturale leggerezza — data dai tremoli accordali e dagli arpeggi su cui si staglia una malinconica melodia — suggerisce l'origine anfibia della ninfa che, nottetempo, vorrebbe unirsi in matrimonio con un mortale e quindi svanisce così com'era apparsa.

Le gibet (dedicato a Jean Marnold) è un brano di allucinata cupezza, intrisa di muto terrore: impone all'esecutore un'eccezionale delicatezza e sfumatura di tocco per dare vita al famoso pedale di si bemolle, nel registro centrale, mantenuto attraverso l'intero pezzo. È il sinistro messaggio della campana a morto; appeso alla forca, oscilla il cadavere di un impiccato, e il suo ossessivo moto pendolare si rispecchia in dense concatenazioni armoniche parallele o contigue.

In *Scarbo* (dedicato a Rudolph Ganz) esplose un virtuosismo intenzionalmente esasperato anche a fini parodistici: insieme con Liszt, i modelli di Ravel furono la *Bourrée fantasque* di Chabrier e *Islamey* di Balakirev. *Scarbo* è un nano maligno dalle lunghe unghie e dal berretto a punta — il suo nome è un calco da *escarbot* (scarabeo) — che turba il riposo notturno. Prima che il pirotecnico vortice sonoro si scateni, si riconoscono le due cellule germinali, l'una costituita da tre note ascendenti l'altra da un tremolo — la guizzante mobilità del nano —, da cui poi scaturiranno le due vere idee tematiche del pezzo.

Cesare Fertonani

(Biografia di Pierre-Laurent Aimard a pagina 69)

Pierre Boulez dirige
l'Ensemble InterContemporain



Giovedì 21 giugno 1990
Sala Grande
Conservatorio G. Verdi
ore 21

Ensemble InterContemporain
Direttore Pierre Boulez

Flautista Emmanuelle Ophèle
Pianista Alain Neveux

Programma

Edgard Varèse
(1883-1965)

Octandre

1. Assez lent
2. Très vif et nerveux
3. Grave

Pierre Boulez
(1925)

Dérive 1

per flauto, clarinetto, vibrafono,
pianoforte, violino, violoncello

Dérive 2 (prima esecuzione assoluta)

Mémoriale (... explosante-fixe... originel)
per flauto solista e otto strumenti

Franco Donatoni
(1927)

Tema

per dodici strumenti

intervallo

Iannis Xenakis
(1922)

Jalons

per quindici strumentisti

Olivier Messiaen
(1908)

Oiseaux exotiques

per pianoforte solista, strumenti a fiato e
a percussione

Nel catalogo delle opere pubblicate da Varèse *Octandre* occupa il quarto posto, dopo *Amériques* (1920-21), *Offrandes* (1921-22) e *Hyperprism* (1922-23). Fu scritto nel 1923, quando Varèse aveva quarant'anni (si era stabilito negli Stati Uniti dalla fine del 1915). Della sua produzione precedente ad *Amériques* tutto fu distrutto o andò perduto, e il catalogo di Varèse sarebbe comunque rimasto scarno (una dozzina di lavori in gran parte composti nel periodo 1920-36), ma sufficiente a definire con forte originalità dimensioni sonore conquistate in un isolamento quasi assoluto, con una netta autonomia rispetto alle contemporanee esperienze europee. Tale autonomia appare evidentissima anche in *Octandre*, che pure non è la pagina più radicale di Varèse: basterebbe pensare ad esempio alle distanze che lo separano da opere contemporanee come la *Suite* op. 25 di Schönberg e l'*Ottetto* di Stravinsky, entrambe finite nel 1923. Per via dell'organico, e anche per ragioni meno esterne, l'"oggettivismo" dell'*Ottetto* stravinskiano potrebbe anche prestarsi a un confronto, ma solo per mostrare con maggiore evidenza la indipendenza di Varèse.

Octandre è scritto per otto esecutori (come dice il titolo "grecizzante", che significa "otto uomini"), sette fiati (flauto e ottavino, clarinetto e clarinetto basso, oboe, fagotto, corno, tromba, trombone) e un contrabbasso: sono assenti gli strumenti a percussione, che di solito in Varèse hanno un ruolo determinante. Collocato tra *Hyperprism* e *Intégrales* (1924-25), che sono fra i capolavori più rappresentativi di Varèse, *Octandre* sembra presentare caratteri un poco meno radicali, più sereni e distesi. Ma la minor tensione, la chiarezza, il carattere di felice esplosione vitale non comportano quasi mai rinunce ai dati essenziali del pensiero di Varèse. Anche qui le nozioni di tema e accompagnamento, di armonia, melodia e polifonia sono completamente ripensate, e si evitano schemi formali precostituiti. Invece che sulle tradizionali categorie discorsive l'attenzione si

concentra sull'evento sonoro preso in sé e per sé, sul succedersi di inedite situazioni foniche, su una materia sonora che costruisce un nuovo spazio musicale secondo nuove coordinate, sulla esplorazione delle possibilità degli strumenti scelti, talvolta costretti a spingersi in registri più acuti di quelli consueti, talvolta piegati ad effetti particolari (come l'uso della "Flutterzunge").

Caso unico in Varèse, *Octandre* è articolato in tre movimenti (*Assez lent-Très vif et nerveux-Grave*) che si succedono tuttavia senza interruzione, come in partitura è esplicitamente richiesto. Il pezzo inizia con l'oboe solo (che conclude anche, con lo stesso disegno, il primo tempo), con una linea ricca di intervalli tesi e aspri, alla cui conclusione su un *sol* acuto (unica nota della scala cromatica fino a quel momento assente) si scatena in "fortissimo" un addensamento sonoro fatto di note ripetute, brevi cellule melodiche e ritmi differenziati, in una situazione non riconducibile al contrappunto tradizionale. Segue un nuovo episodio "pesante e selvaggio", dove emerge un breve disegno della tromba, poi l'oboe solo conclude la prima parte.

L'incisiva mobilità del secondo tempo (aperto dall'ottavino solo) assume una sorta di carattere incantatorio, con l'insistenza tipicamente varesiana su note ripetute. La zona più densa di questa pagina si collega direttamente al tempo conclusivo attraverso un *si* del contrabbasso solo. Dopo poche battute nel terzo tempo si passa dal "Grave" ad un "Animé et Jubilatoire" che sorprendentemente prende avvio come una tradizionale esposizione di fuga, evidentemente introdotta per ottenere un marcato effetto di contrasto. Una nuova sezione "Très vif et nerveux" richiama materiale del primo tempo, di cui si sentono elementi anche nel conclusivo "Animé et Jubilatoire".

Paolo Petazzi

Le due opere strumentali più recenti di Boulez nascono da una riflessione su materiali di altri lavori e dalla loro trasformazione. Pur in modi di volta in volta diversi non è nuova nel pensiero musicale di Boulez questa vocazione a seguire fino in fondo le possibilità di proliferazione implicite in un'idea o in una partitura. Per questo non poche fra le sue opere hanno conosciuto molteplici versioni e rifacimenti nell'arco di numerosi anni; ma processi di proliferazione di natura completamente diversa stanno all'origine di opere autonome e in sé compiute come *Dérive* e *Mémoriale*. Il titolo *Dérive* e il sottotitolo di *Mémoriale* (...*explosante-fixe... originel*) offrono una indicazione sui punti di partenza di questi brevi pezzi, che sono diversissimi perché legati a due aspetti differenti del pensiero di Boulez, ma che hanno entrambi il carattere di preziose, raffinatissime miniature ai margini di opere di più vasto respiro.

Ai margini di *Répons* si colloca *Dérive*. Il titolo suggerisce diversi possibili significati, con voluta ambiguità. Il pezzo infatti "deriva" da materiali di *Répons*, ma segue anche percorsi "alla deriva" rispetto a quest'opera, recupera possibilità che erano state escluse o scartate. Sotto il segno della stessa ambiguità tra derivazione e percorso ai margini, alla deriva va inteso il titolo di un altro pezzo cui Boulez sta lavorando, *Dérive 2*.

Dérive risale al 1984 ed è un omaggio a William Glock (che vent'anni prima aveva chiamato Boulez a dirigere l'Orchestra della BBC); la prima esecuzione ebbe luogo a Londra nel gennaio 1985 con la London Sinfonietta. L'organico comprende flauto, clarinetto, violino, violoncello, vibrafono e pianoforte.

La sezione iniziale del pezzo si basa su una situazione musicale che si incontra, in modi diversi, in altre opere recenti di Boulez (ad esempio *Rituel* e *Répons*), sul flessibilissimo gioco di rapporti tra rapide figurazioni ornamentali e suoni tenuti o animati da trilli. Una lenta successione di accordi di sei suoni, basati su un nucleo unitario che viene traspo-

sto e fatto ruotare, e le folate dei suoni ornamentali danno vita ad una raffinatissima contemplazione timbrica, giocata sui rapporti tra strumenti che possono soltanto lasciar risuonare le note (prolungandole col pedale), come il pianoforte e il vibrafono, e strumenti che possono tenere il suono, come gli archi e i fiati. Circa a metà del pezzo inizia la seconda parte, che presenta un carattere più contrappuntistico e lineare sottoponendo il materiale fondamentale a trasformazioni flessibili ed imprevedibili. Si svolge rallentando continuamente il tempo e nella rarefatta conclusione ritorna al tempo iniziale.

Mémoriale fu composto nell'autunno 1985 ed è dedicato alla memoria dell'americano Lawrence Beauregard, il flautista dell'Ensemble InterContemporain prematuramente scomparso. Beauregard aveva partecipato con il suo strumento alle ricerche di Boulez legate al progetto di ...*explosante-fixe...* (1971-....), uno dei lavori che il compositore francese considera ancora incompiuti e di cui è annunciata per l'autunno 1990 la versione definitiva (per strumenti ed elettronica). E materiali del nucleo "originale" di ...*explosante-fixe...* sono rielaborati in *Mémoriale* per flauto solista e otto strumenti (2 corni, 3 violini, 2 viole, violoncello). Alla statica contemplazione armonico-timbrica di *Dérive* si contrappone in *Mémoriale* un carattere melodico di nervosa e dolorosa mobilità. La parte del flauto ha un ruolo concertante, ma ad essa si affianca con crescente rilievo la trama creata dagli altri strumenti: nello svolgimento del pezzo si alternano tese sezioni rapide di inquieta complessità ritmica e sezioni più lente, brevi indugi, dove la parte del flauto è caratterizzata da trilli e finisce sempre sul mi bemolle. Le sezioni rapide assumono crescente estensione, fino a culminare nella più ampia e densa, seguita da quattro battute lente che formano una chiusa sospesa e misteriosa, destinata a spegnersi sul mi bemolle.

Paolo Petazzi

“Credo di essere erede di una condizione nella quale, pur non essendo negata a priori l’inventività, viene incessantemente riproposta la problematicità dei mezzi come rappresentazione in atto di una esistenza costantemente minacciata dall’afasia”, scrisse Franco Donatoni nel 1981 (l’anno di *Tema*) come premessa ad alcune riflessioni su “Processo e figura”. Sotto il segno di questa consapevolezza problematica e di questa minaccia si collocano con coerenza le diverse fasi dell’operare donatoniano, ovviamente anche quella della riscoperta dell’“esercizio ludico dell’invenzione” nel periodo che il compositore fa schematicamente iniziare nel 1976 e che va oltre la negazione autocoercitiva e autonegatrice dell’abbandono all’immanenza di leggi impersonali di crescita del materiale. Il superamento di questa fase si compie per Donatoni portando alla luce gli schemi di pensiero e i procedimenti di trasformazione del materiale, senza rimuovere l’ardua consapevolezza problematica su cui si fonda la sua poetica. Essa è testimoniata anche dal suo testo su *Tema* (non occorre sottolineare la voluta ambiguità del titolo): “*Tema* per dodici strumenti è stato scritto nel 1981 su commissione dell’Ensemble InterContemporain e del Ministero della Cultura francese ed è dedicato a Zoltán Peskó. Si tratta, come di consueto, di una riflessione su materiali articolati, tratti da una partitura precedente. Qui, più che altrove, le figure che emergono sono esenti da qualsiasi limitazione di decorso nel tempo: ciascuna di esse — nella sua asimmetrica continuità — si offre come frammento di una sequenza nella quale la frattura tra un pannello e l’altro — nonostante l’omogeneità dei materiali usati — rende evidente il carattere di frammento dell’intera opera. La riflessione sui materiali muta l’apparenza delle figure mediante l’invenzione di trasformazioni ch’è guidata prevalentemente da associazioni; in esse non è possibile riconoscere la finalità di un progetto ma soltanto i segni di un divenire immobile, gli aspetti periferici di una circolarità priva di centro”.

I dodici strumenti che formano l’organico di *Tema* sono flauto, oboe, clarinetto, fagotto, 2 corni, 3 violini, 2 viole, violoncello. Come di consueto in Donatoni sono trattati in modo sostanzialmente tradizionale, senza far ricorso a tecniche strumentali “eterodosse”: la dimensione timbrica sembra funzionale soprattutto alla chiarezza della articolazione a pannelli del pezzo, perché ogni sezione ha un proprio colore e le combinazioni strumentali conferiscono evidenza al repentino succedersi dei “frammenti”, anche attraverso una disposizione a blocchi delle diverse famiglie, che possono sovrapporsi creando piani sonori ben differenziati, ma raramente si fondono (si instaurano rapporti tra legni e archi, e Donatoni chiede infatti di disporre flauto e oboe dietro ai tre violini, clarinetto e fagotto dietro alle viole e al violoncello). Così anche la scrittura strumentale esalta l’incalzare delle immagini, il nervoso proliferare dei frammenti, dove le “figure” assumono una rilevata plasticità, si profilano e si trasformano in un divenire “immobile” perché non obbedisce “ad un decorso progettualmente concluso” (come osserva Donatoni riprendendo le proprie riflessioni su *Tema* in *In-oltre*). Veramente il brusco succedersi delle immagini sonore rimanda ad una “circolarità priva di centro”. Ha scritto ancora Donatoni (in *In-oltre*): “Il luogo mentale critico di una simile prassi di ‘frammentarismo integrale’, di produzione di moto, di illusionismo del presente, di precarietà dell’attuale, di nomadismo formale, di immaginazione vagante, di esilio di ogni certezza o incertezza, di evacuazione soggettiva e dunque di simulazione, ambiguità, frode e maschera che nella lucidità della scrittura sono atti ambivalenti dagli esiti irripetibili; il luogo mentale adeguato non è la smorfia né il sorriso, ma nemmeno l’arcaica bellezza del torso: solo il riso dell’amputato può indurmi all’ascolto silenzioso, allo sguardo asciutto e privarmi del diritto alla cattiva coscienza della commiserazione”.

Paolo Petazzi

Iannis Xenakis, *Jalons* (1986)

Jalons per 15 strumentisti fu composto nel 1986 su commissione dell'Ensemble InterContemporain, che lo eseguì per la prima volta sotto la direzione di Pierre Boulez il 26 gennaio 1987, nel concerto che celebrava i dieci anni della fondazione del complesso. Il pezzo, dedicato all'Ensemble InterContemporain e a Boulez, dura circa 15 minuti ed è scritto per flauto (anche ottavino), oboe, clarinetto, clarinetto basso (anche clarinetto contrabbasso), fagotto (anche controfagotto), corno, tromba, trombone, tuba, arpa, 2 violini, viola, violoncello, contrabbasso. Nell'organico sono rappresentate le famiglie dei legni, ottoni e archi (oltre all'arpa); ma esso non è trattato come una orchestra da camera in miniatura: al contrario qui Xenakis propone con grande varietà di procedimenti alcuni caratteri tipici della sua ricerca sonora, tanto che recensendo la prima esecuzione Gérard Condé poté parlare fra l'altro di una "fedeltà a se stesso che non ha nulla a che fare con il manierismo".

In anni ormai lontani Xenakis aveva parlato della propria esigenza di fare uscire la musica "dalle serre atrofizzanti della tradizione e ricollocarla nella natura", e questa tensione a cancellare la memoria storica ripensando il rapporto con la materia sonora è un aspetto della posizione di estraneità, di originale isolamento che la poetica di Xenakis ha assunto nel contesto musicale di oggi (anche se si possono notare legami con l'eredità, in primo luogo, di Varèse e con la sua concezione della materia sonora). In questa prospettiva il rapporto di Xenakis con il pensiero matematico e scientifico, stimolo creativo e punto di riferimento fondamentale per la costruzione di molte opere, non deve far pensare semplicemente ad una tendenza all'astrazione speculativa. Infatti questo aspetto della tensione intellettuale che caratterizza l'esperienza creativa del compositore greco è inseparabile dalla vocazione ad una violenza espressiva che scatena energie primigenie, telluriche, quasi creando un mondo sonoro "arcaico" di immediata, pri-

mitivistica suggestione. Nella fase più recente della attività di Xenakis, che abbraccia una quindicina d'anni e ha visto intensificarsi notevolmente la sua produzione, non sono venute meno le premesse essenziali della sua poetica, ma si è attenuata o cancellata la tensione tra la astrazione scientifico-costruttivistica della progettazione e la furiosa teatralità del gesto sonoro, la violenza dello scatenamento della materia. Il suo linguaggio sembra mirare ad una più evidente, più immediata plasticità.

Tali caratteri possono essere osservati anche nella varietà dei procedimenti e delle situazioni sonore, tipiche di Xenakis, che si succedono in *Jalons*, titolo che in senso traslato implica le idee di segnali, demarcazioni, punti di riferimento. L'introduzione presenta il formarsi di aspri blocchi sonori, poi si ha un episodio caratterizzato dalla sovrapposizione di note ripetute asincrone dei legni (che formano stridenti dissonanze) e dei glissandi degli archi. Si profila un intreccio polifonico, subito interrotto da blocchi di accordi e poi da sovrapposizioni di note ribattute a velocità diverse: vi sono coinvolti tutti gli strumenti (tranne l'arpa), che danno quindi vita ad una fittissima polifonia, nuovamente seguita da blocchi accordali e note ripetute asincrone. La sezione seguente ha un carattere più statico e frammentario, e approda ad una sorta di breve cadenza dell'arpa in cui intervengono anche gli altri strumenti: poi l'infittirsi della scrittura conduce all'episodio polifonico più denso di *Jalons*, che giunge a circa due terzi del pezzo e culmina in folate di scale. Con i glissandi degli ottoni inizia una nuova sezione più frammentata e differenziata nei giochi delle contrapposizioni strumentali: essa conduce alle pagine conclusive, ad una sorta di coda che ci riporta enigmaticamente alla situazione sonora dell'inizio.

Paolo Petazzi

In un breve scritto su Messiaen del 1970 Pierre Boulez ebbe a sottolineare nella sua musica l'apertura a modi di pensare diversi da quelli della tradizione europea (ad esempio nella ricchezza dell'invenzione ritmica), e la varietà dei materiali sonori impiegati, la capacità di Messiaen di integrare nel proprio linguaggio la trasformazione ed elaborazione di materiali di diversissima provenienza. Boulez ricorda ad esempio la predilezione di Messiaen per i canti e i colori degli uccelli, determinante in *Oiseaux exotiques* e nei molti altri pezzi dove il compositore francese si è servito del suo personalissimo modo di trascrivere il canto degli uccelli. "Gli uccelli — ebbe a dichiarare Messiaen — sono stati i miei primi e più grandi maestri... Le loro linee melodiche ricordano spesso le inflessioni del canto gregoriano. I loro ritmi sono di una complessità e di una varietà infinite, ma sempre di una precisione e chiarezza perfette...". La prima composizione in cui Messiaen fece parzialmente uso di questo materiale fu il *Quatuor pour la Fin du Temps* (1941); ma esso assume rilievo molto maggiore in diverse opere successive, da *Réveil des Oiseaux* (1953) a *Oiseaux exotiques* (1955-56), dal *Catalogue d'Oiseaux* (1956-58) a *Chronochromie* (1960) a numerose altre pagine successive. Nella impossibilità di trascrivere con esattezza il canto degli uccelli in una dimensione strumentale Messiaen adotta ad esempio tempi più lenti, abbassa i canti collocati in un registro troppo acuto, evita gli intervalli inferiori al semitono. Per gli intervalli Messiaen si è attenuto ad un criterio proporzionale: se nella sua trascrizione un microintervallo diventa un semitono, gli altri intervalli vengono dilatati nella stessa misura, in proporzione. Così il compositore dispone di un materiale con caratteristiche varie, inconsuete, e assolutamente "personalizzate" dal modo in cui egli se ne appropria: "Poi vengono gli artifici della messa in opera: costruire dei contrappunti con questi canti... e trovare delle forme musicalmente equilibrate e che tuttavia ne seguano la marcia vivente attraverso

so le ore del giorno...". Inoltre le scelte timbriche assumono un peso fondamentale nel caratterizzare il modo in cui questo materiale viene usato, e la stessa armonia ha spesso funzioni prevalentemente coloristiche.

Oiseaux exotiques è uno dei pezzi più concisi e di maggior rilievo fra quelli dove si manifesta la passione ornitologica di Messiaen. Fu commissionato da Pierre Boulez per i concerti del "Domaine Musical" (di qui la scelta di un organico limitato) e fu composto tra il 5 ottobre e il 23 gennaio 1956 per un complesso di diciannove esecutori, comprendente un pianoforte solista, strumenti a fiato (ottavino, flauto, oboe, clarinetto piccolo, 2 clarinetti, clarinetto basso, fagotto, 2 corni, tromba) e a percussione. La prima esecuzione fu diretta da Rudolf Albert a Parigi al Petit Théâtre Marigny il 10 marzo 1956: al pianoforte sedeva Yvonne Loriod, cui l'opera è dedicata. Nella premessa alla partitura Messiaen sottolinea l'importanza del ruolo solistico del pianoforte, richiama l'attenzione sui compiti essenziali dei due clarinetti e dello xilofono (che devono infatti disporsi in prima fila, con il pianoforte), e fornisce notizie sugli uccelli dell'India, della Cina, della Malesia e delle Americhe i cui canti sono impiegati nel pezzo. Invitando gli interpreti a leggere attentamente queste informazioni (e quelle sui ritmi greci e indù usati dalle percussioni), Messiaen li esorta a non dimenticare che "quest'opera è coloratissima: contiene tutti i colori dell'arcobaleno, ivi compreso il rosso, colore dei paesi caldi e del bel 'Cardinale rosso della Virginia!'".

Nella partitura sono di volta in volta indicati i nomi degli uccelli (in tutto 48) i cui canti sono rielaborati in una sorta di fascinosa *collage* di mutevole densità e di cangiante fantasia timbrica. Non c'è sviluppo tematico, ma è agevole seguire la costruzione a sezioni nettamente individuate, caratteristica di Messiaen: dopo l'introduzione cinque cadenze del pianoforte, di diversa lunghezza, si alternano a quat-

tro episodi e sono seguite da una rapida coda conclusiva. La prima cadenza, notevolmente sviluppata, è seguita da un interludio che impegna un numero limitato di strumenti (da sei a nove). Dopo la breve seconda cadenza ("Cardinale rosso della Virginia") il secondo interludio è un proseguimento del primo, perché presenta lo stesso organico e gli stessi canti di 4 uccelli. La terza cadenza prosegue a sua volta la seconda e precede la sezione centrale della partitura, la più ampia e complessa, un grande "tutti" (a sua volta articolato in una sezione introduttiva, una vasta sezione centrale e una conclusione). Qui si scatenano i più densi intrecci polifonici, i colori più vari e intensi, e le sovrapposizioni ritmiche più complesse (i ritmi ispirati alla metrica greca e alla tradizione indù sono affidati alle sole percussioni ad altezza indeterminata e sono presenti soltanto in questo episodio e nel seguente, cioè nelle sezioni del "tutti"). La quarta cadenza del pianoforte è la più lunga, la più brillante ed elaborata. Segue un nuovo "tutti", più breve del precedente, ma non meno denso e colorato: anzi qui le sovrapposizioni dei piani indipendenti determinati dai canti degli uccelli e dai ritmi delle percussioni giungono alla fase di più violenta tensione. La quinta cadenza e la coda portano a rapida conclusione questo pezzo, che deve la sua fortuna alla varietà dei colori, alla densità delle fantasiose sovrapposizioni e mescolanze create da Messiaen, alla originalità della scrittura pianistica, alla concisione. Ricordiamo un'ultima riflessione di Messiaen: "Più che la forma, più che i ritmi, più che i timbri bisogna ascoltare e vedere nella mia opera dei suoni-colori. Nelle parti dei corni del secondo *tutti* c'è dell'arancio mescolato all'oro e al rosso; nella prima e nell'ultima cadenza del piano c'è del verde e dell'oro. Il *tutti* centrale mescola in spirali colorate, in vortici intrecciati d'arcobaleno colori blu, rossi, arancioni, verdi, violetti e porpora...".

Paolo Petazzi

Pierre Boulez

Emmanuelle Ophèle

Alain Neveux

Pierre Boulez, nato nel 1925 a Montbrison (Loira), dopo i primi studi di pianoforte e quelli di preparazione all'Ecole Polytechnique, si dedica definitivamente alla musica a partire dal 1944 iscrivendosi al Conservatorio di Parigi nella classe di armonia di Messiaen. Studia tecnica seriale con Leibowitz.

Nel '46 lascia Messiaen, come lascerà Leibowitz dopo aver avvicinato la musica atonale e seriale. Si dedica, da autodidatta, alla direzione d'orchestra.

Nel '55 fonda, con l'aiuto di M. Renaud e J.L. Barrault, i "Concerts du Petit Marigny", poi chiamati "Domaine Musical", attraverso i quali farà conoscere la Scuola di Vienna e le nuove correnti di musica contemporanea.

Intanto, con *Le marteau sans maître* si afferma come compositore. Dal '55 al '56, insegna analisi musicale a Darmstadt e nel '59 si stabilisce in Germania, a Baden-Baden, continuando ad insegnare a Darmstadt oltre che a Basilea e ad Harvard come professore invitato.

Dal '67 al '72 è principale direttore ospite della Cleveland Orchestra, nel '69 viene nominato direttore musicale dell'Orchestra della BBC di Londra, nel '71 assume la direzione alla Filarmonica di New York. Tiene a battesimo la prima francese di *Wozzeck* all'Opéra di Parigi, nel '76 dirige la Tetralogia a Bayreuth per il centenario.

Nel '76 partecipa alla fondazione dell'Ensemble InterContemporain che da allora presiede svolgendo, contemporaneamente, il ruolo di direttore dell'Ircam.

La flautista Emmanuelle Ophèle è nata nel 1967. Dopo aver ricevuto a tredici anni numerosi Primi Premi alla Scuola di musica d'Angoulême, Emmanuelle Ophèle ha seguito i corsi di Patrick Gallois. Ha ottenuto un Primo Premio per il flauto al Conservatoire National Supérieur di Parigi nella classe di Michel Depost.

Insegna al Conservatorio del XII Circondario di Parigi.

Fa parte dell'Ensemble InterContemporain dal 1987.

Nato nel 1949, Alain Neveux ha studiato musica al Conservatorio di Parigi, in particolare pianoforte con Vlado Perlemuter. Vi ha conseguito nel 1968 e nel 1969 i Primi Premi di pianoforte e di musica da camera.

Nel 1970 ha riportato il Primo Gran Premio al Concorso Casella di Napoli.

Dal 1975 al 1980 insegna pianoforte presso il Conservatorio Nazionale della Regione di Grenoble.

Si esibisce con regolarità in recital radiofonici e nei festival (Festival di musica di Yokohama in Giappone, Festival di Montpellier, ecc.).

Attratto dalla musica contemporanea, è entrato a far parte dell'Ensemble InterContemporain nel 1979.



Ensemble InterContemporain

Presidente: Pierre Boulez
Direttore Musicale: Peter Eötvös
Amministratore Generale: Brigitte Marger

Direttore generale di scena: Gilles Blum
Direttori di scena: Jean Radel, Philippe Boses

Musicisti

Sophie Cherrier	flauto
Emmanuelle Ophèle	flauto
Laszlo Hadady	oboe
Didier Pateau	oboe
Alain Damiens	clarinetto
André Trouttet	clarinetto
Guy Arnaud	clarinetto basso (clarone)
Pascal Gallois	fagotto
Jean-Marie Lamothe	fagotto
Jacques Deleplancque	corno
Jens Mac Manama	corno
Antoine Curé	tromba
Jean-Jacques Gaudon	tromba
Jérôme Naulais	trombone
Benny Sluchin	trombone
Gérard Buquet	tuba
Vincent Bauer	percussioni
Michel Cerutti	percussioni
Daniel Ciampolini	percussioni
Pierre-Laurent Aimard	pianoforte/tastiere
Florent Boffard	pianoforte/tastiere
Alain Neveux	pianoforte/tastiere
Marie-Claire Jamet	arpa
Jeanne-Marie Conquer	violino
Jacques Ghestem	violino
Maryvonne Le Dizès	violino
Garth Knox	viola
Jean Sulem	viola
Pierre Strauch	violoncello
Frédéric Stochl	contrabbasso

Musicisti aggiunti

Eric Lamberger	clarinetto
Jean-Guillaume Cattin	percussioni
Patrice Lefevre	percussioni
Françoise Gagneux	percussioni

Fondato nel 1976 da Michel Guy, Ministro della Cultura, l'Ensemble InterContemporain è stato concepito come un originale strumento al servizio della musica del XX secolo. Pierre Boulez ne è il Presidente e Peter Eöt-vös il direttore musicale.

Un complesso di trentun solisti

Fino al 1976 non c'erano in Francia complessi permanenti che si dedicassero al repertorio del XX secolo. Più che per ogni altro, dato che è meno conosciuto di quelli dei secoli precedenti, si presenta per questo repertorio l'esigenza di essere eseguito da musicisti che operino regolarmente insieme per acquisire in tal modo omogeneità e stile propri delle migliori formazioni musicali. Oggi le esecuzioni dell'Ensemble sono caratterizzate da coerenza e virtuosismo riconosciuti dalla stampa internazionale e capaci di attirare la partecipazione del pubblico, anche nel caso di composizioni di non immediata comprensione. I trentuno solisti che compongono l'Ensemble sono assunti previa audizione. Sono impegnati per i due terzi del loro tempo e dispongono del rimanente terzo per svolgere altre svariate attività personali: solisti in concerti, musica da camera, insegnamento, studio, ecc.

In aggiunta ai concerti diretti da un maestro, i musicisti hanno autonomamente preso l'iniziativa di creare parecchie formazioni, la cui importanza si va sempre più affermando, di musica cameristica: Trio e Quartetto d'archi, Complesso d'ottoni e percussio-

ni, Quintetto di strumenti a fiato.

Creazione e repertorio

Una delle missioni fondamentali dell'Ensemble è di eseguire in prima assoluta nuove opere, mantenendo i contatti con un gran numero di compositori e affidando loro delle commissioni.

Ma non basta eseguire una composizione una sola volta. Il lavoro successivo al comporre — inserimento graduale nel repertorio e nei circuiti di diffusione — riveste una pari importanza per compositori, musicisti, pubblico. L'Ensemble ha perciò costituito un repertorio aperto nel quale le opere più significative vengono rappresentate a Parigi ed in tournée, radio-diffuse parecchie volte, registrate su disco quando è possibile. In tal modo diventano "punti di riferimento" originanti onde concentriche di diffusione che raggiungono un pubblico sempre più vasto.

Il repertorio dell'Ensemble comprende sia tutti i classici della prima metà del XX secolo, che sono nell'organico della formazione, sia le opere significative degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta. Attualmente sono in tutto più di novecento i lavori che costituiscono il repertorio e che realizzano il "Passage du XX^e siècle" per il quale Pierre Boulez chiamava a raccolta nel 1977 i primi ascoltatori parigini.

Relazioni con l'Ircam

L'Ensemble mantiene con l'Ircam (Istituto di Ricerca e di Coordinamento Acustico Musicale) rapporti privi-

legiati, organizzando insieme le stagioni parigine e grandi tournées. L'Ensemble ha eseguito in prima assoluta la maggior parte dei lavori per strumenti ed apparecchiature tecniche composti all'Ircam e, inoltre, molti suoi musicisti partecipano personalmente ai progetti di ricerca nei settori strumentale ed elettronico.

Diffusione

Attualmente i concerti dell'Ensemble vanno dai sessanta ai settanta annui, suddivisi fra Parigi, regioni ed estero. La stagione parigina, in coproduzione con l'Ircam, presenta programmi con direttore e parecchie serie di musica da camera. Una politica di abbonamenti, condotta fin dagli inizi, ha conquistato un pubblico di fedeli che per numero e qualità ha colpito gli osservatori stranieri. Nell'attesa di poter disporre di una propria sala — il che avverrà con l'apertura della Cité de la Musique de la Villette — l'Ensemble si esibisce in diverse sale parigine: Teatro Renaud-Barrault, Teatro des Champs-Élysées, Sala Pleyel, Centro Georges Pompidou, Teatro du Châtelet, come pure nei festival e nelle principali città francesi.

In Europa, l'Ensemble riceve inviti di grandi istituzioni quali il Festival di Berlino, la BBC, il Barbican ed il South Bank Center di Londra, la Scala di Milano, ecc. Effettua tournées intercontinentali negli Stati Uniti ed in Australia. I prossimi progetti comprendono l'URSS, il Canada ed il Giappone.

Le attività audiovisive dell'Ensemble sono in espansione: oltre alle registrazioni discografiche e la diffusione via radio dei concerti — una decina di ritrasmissioni annue — l'Ensemble ha coprodotto parecchi filmati per la televisione, in particolare una serie della durata di cinque ore che ha consentito ad un vasto pubblico l'accesso alla musica del XX secolo.

Pedagogia

Oltre alla creazione ed alla diffusione, l'Ensemble si propone una terza missione: la pedagogia. Difatti, è indispensabile non soltanto eseguire e diffondere musica odierna, ma anche aiutare gli ascoltatori a comprendere l'evoluzione del linguaggio e delle tecniche musicali, nonché il mondo degli attuali compositori.

Sono stati perciò proposti cicli d'informazione in concorso con i concerti di musica cameristica e diversi incontri con compositori e interpreti.

Nel frattempo la collaborazione con il Conservatoire National Supérieur de Musique di Parigi, già avviata diverse volte, avrà una nuova dimensione con l'insediamento comune dei due enti alla Cité de la Musique.

Statuto e mezzi finanziari

Per l'adempimento di queste diverse missioni, l'Ensemble, in vigore della legge 1901, trae le sue risorse da un bilancio basato per il 70% su sovvenzioni dello Stato e della città di Parigi e per il 30% su propri introiti. Affianca il gruppo musicale un insieme

amministrativo che riunisce le differenti funzioni indispensabili alla vita di un'orchestra: direzione artistica e commerciale, direzione amministrativa e finanziaria, regia e biblioteca, relazioni e comunicazioni con l'esterno.

Pierre Boulez e l'équipe
dell'Ircam



Venerdì 22 giugno 1990
Sabato 23 giugno 1990
Ansaldo
ore 21.30

IRCAM/Ensemble InterContemporain
Direttore Pierre Boulez
Assistente musicale: Andrew Gerzso

Solisti dell'Ensemble InterContemporain:
Clarinetto: André Trouppet
per *Dialogue de l'ombre double*
Pianoforte: Pierre-Laurent Aimard
Pianoforte e sintetizzatore DX7:
Florent Boffard
Arpa: Marie-Claire Jamet
Cymbalum: Michel Cerutti
Vibrafono: Vincent Bauer
Xilofono e Glockenspiel: Daniel Ciampolini

Programma
Opere realizzate all'IRCAM

Pierre Boulez
(1925)

Dialogue de l'ombre double (1982-1985)
per clarinetto e nastro magnetico
(versione "numeri romani")

Intervallo

Pierre Boulez

Répons (1981-1986)
per sei solisti, ensemble strumentale
e dispositivo elettroacustico

Sabato 23 giugno
Ansaldo
ore 10/12 - 14/16

Seminario di Pierre Boulez
Répons

Pierre Boulez, *Dialogue de l'ombre double*

Opera realizzata all'Ircam, dedicata a Luciano Berio e scritta per il suo sessantesimo compleanno.

Assistente musicale: Andrew Gerzso.

Prima esecuzione assoluta a Firenze il 28 ottobre 1985, clarinettista Alain Damiens.

Composizione per clarinetto, utilizzato con sdoppiamento a mezzo nastro magnetico.

La contrapposizione fra le parti del clarinetto (interprete e nastro) in pratica non si effettua mai per sovrapposizione di linee che originerebbe una polifonia a due voci: si limita a qualche breve spazio di transizione. Il contrasto fra il clarinetto e la sua ombra nasce dall'alternarsi successivo dell'uno rispetto all'altro, usando come luogo di confronto la sola dimensione orizzontale del testo, del discorso, del "dialogo".

Se un autentico dialogo fra due individui implica un andamento irreversibile del tempo, quello al quale si assiste qui, e che nasce dallo sdoppiamento di una personalità, è piuttosto paragonabile alle tortuosità di una riflessione intima. Non vi è tempo lineare, ma circolare, e ciò è avvalorato dall'esistenza di due tragitti che percorrono l'opera, l'uno in numeri arabi, l'altro in numeri romani. Con qualsiasi percorso scelto, il clarinetto entra nella zona dell'ombra per il tramite di un passaggio e uscendone da un altro. Nel frattempo accentuerà il suo cammino con segnali che turberanno l'ombra, pur finendo con l'abbandonarla a se stessa.

Il movimento iniziale — "chuchoté, hâtif, mystérieux" (sussurrato, affrettato, misterioso) — sente l'avvicinarsi dell'ombra che, lontana all'inizio (suono filtrato), diventa gradualmente più tangibile (suono naturale, poi amplificato, riverberato dalla cassa armonica di un pianoforte) con un movimento volteggiante (serie di amplificatori) che converge verso il clarinetto. Qui è posto il bivio fra il percorso in numeri arabi e quello in numeri romani.

Strofa III (1) "très lent" (molto lento). Combinazione formale tra suoni filati, tenuti, ed attacchi *sforzando* di breve durata.

Strofa I (2) "assez vif, flexible, fluide" (piuttosto vivace, flessibile, scorrevole). Si basa su uno svolgimento di scrittura che sarà ampiamente sviluppato lungo tutta la composizione. La monodia del clarinetto è un accostamento di cellule simile a quello delle perle di una collana. Le cellule sono polarizza-