

Teatro alla Scala



MILANO MUSICA



Omaggio a Donatoni

Musica Elettronica

MILANO MUSICA



Carlo Fontana
Sovrintendente

Riccardo Muti
Direttore musicale

Cesare Mazzonis
Direttore artistico

Federico Rispoli
Segretario generale

Consiglio d'Amministrazione

Gian Pietro Borghini
Presidente

Gianfranco Maris
Vice Presidente

Marcello Abbado
Consigliere

Guido Aghina
Consigliere

Giancarlo Buscaglia
Consigliere

Giovanni Fazzari
Consigliere

Carlo Fontana
Consigliere

Alberto Gervasoni
Consigliere

Carlo Ghezzi
Consigliere

Cesare Mazzonis
Consigliere

Francesco Ogliari
*Presidente Commissione Affari
Generali, Bilancio e Programmazione*

Luigi Pestalozza
Consigliere

David Quilleri
Consigliere

Giancarla Re Mursia
Consigliere

Giorgio Rumi
Presidente Commissione Artistica

Giovanni Tenconi
Consigliere

Giuseppe Zecchillo
Consigliere

Federico Rispoli
Segretario

Collegio dei Revisori dei Conti

Antonio Spina
Presidente

Membri effettivi
Enrico De Bonfils
Franca Di Palma
Tommaso Lucchesi

Membri supplenti
Paola Colombo
Edoardo Grisolia
Ernesto Parini

Associazione
per la musica
contemporanea

Milano Musica

Soci onorari

Gian Pietro Borghini
Sindaco di Milano
Carlo Fontana
Sovrintendente del Teatro alla Scala
Mario Raimondo
*Direttore della Sede Regionale
per la Lombardia della RAI,
Radiotelevisione Italiana*
Claudio Abbado
Pierre Boulez
Riccardo Muti
Maurizio Pollini

Soci fondatori

Rosellina Archinto
Duilio Courir
Vicepresidente
Antonio Magnocavallo
Paolo Martelli
Presidente
Patrice Martinet
Sergio Marzorati
Francesco Micheli
Luciana Pestalozza
Giuseppe Russo

Direzione artistica

Luciana Pestalozza
Duilio Courir
Patrice Martinet
Sandro Boccardi
Ufficio Stampa
Luciana Fusi

Elettroacustica
Sperimentale

Studio ES

Presidente onorario

Giacomo Manzoni

Direzione artistica

Giuseppe Giuliano
Enzo Porta
Gianni Possio
Walter Prati
Pierre-Yves Artaud
Barrie Webb

Regione Lombardia
Assessorato alla cultura e informazione

RAI
Radiotelevisione Italiana

Piccolo Teatro
Teatro d'Europa

CRT
Centro di ricerca per il teatro

FONDAZIONE PER IL TEATRO ALLA SCALA

In collaborazione con :

Amadeus

Il mensile della grande musica

BANCA
COMMERCIALE
ITALIANA

 Banca Popolare
di Milano


GOETHE-INSTITUT
Milano



 **Lufthansa**

 **MOTOROLA**
Divisione Cellulari



Comune di Milano
Settore cultura e spettacolo

Teatro alla Scala



Milano Musica

Associazione per la musica contemporanea

Studio ES

Elettroacustica sperimentale

MILANO MUSICA



Omaggio a Donatoni

Musica Elettronica

Tredici concerti e uno spettacolo

(fuori abbonamento)

giugno, settembre, ottobre 1992

Teatro alla Scala, Conservatorio, Teatro Studio,
Piccolo Teatro, San Simpliciano
In collaborazione con Radio Tre

Regione Lombardia
Comune di Milano
CIR

MILANO MUSICA



Omaggio a Donatoni
BANCA COMMERCIALE ITALIANA
Musica elettronica
Teatro alla Scala
GOETHE-INSTITUT
Lufthansa

Il festival Milano Musica nasce dalla diffusa e sentita esigenza di dare spazio adeguato, nella vita musicale della città, alla produzione contemporanea. E da un felice incontro d'idee, su questo terreno, fra il Teatro alla Scala, l'Associazione Milano Musica e lo Studio ES che insieme con il Comune di Milano hanno studiato e realizzato il progetto.

Quest'anno protagonista della rassegna è Franco Donatoni, una grande personalità del pensiero musicale dei nostri giorni, una personalità che riassume un importante, significativo momento della cultura contemporanea. Questa scelta vuol dire raccogliere e mettere al centro della vita musicale le sue idee: la dottrina, il pensiero, l'emozione, la comunicazione etica che si esprimono nel linguaggio di un compositore.

Di Donatoni verranno presentate le opere più significative dagli anni Sessanta ad oggi, incluse due novità assolute.

Gli saranno accostati altri autori del presente e del passato, molti dei quali a lui legati da contiguità o affinità creative.

Nella seconda parte del programma, che si svolgerà in settembre, si punterà su un particolare aspetto della produzione degli ultimi decenni, la musica elettronica - ormai al centro di un vasto interesse, ma particolarmente amata dal pubblico giovane - e sui grandi compositori che l'hanno fatta propria, come Luigi Nono e Karlheinz Stockhausen, fino agli autori più giovani.

Edizioni del Teatro alla Scala

RCS - Rizzoli Libri

A cura dell'Ufficio Stampa del Teatro alla Scala

Redazione: Rossana Fioravanti, Luisella Viziano.

Progetto grafico:

Giorgio Fioravanti, *G&R Associati*.

Finito di stampare nel mese di giugno 1992 presso lo Stabilimento Grafico del Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas.

Fotocomposizione Folino

Plastificazione copertina Cedit

Copyright 1992, Teatro alla Scala

Programma generale

1

sabato
6 giugno 1992
ore 20.30
Sala Puccini
del Conservatorio

Ensemble InterContemporain
Direttore **Hans Zender**
Solisti **Julie Moffat** soprano
André Trouttet clarinetto

Franco Donatoni
Souvenir
(Kammersymphonie op. 18)
per quindici strumenti

Hans Zender
Fûrin no Kyô
per soprano e ensemble
su testo del monaco Zen Ikkyu

Franco Donatoni
Tema
per dodici strumenti

Arnold Schönberg
Kammersymphonie op. 9

2

martedì
9 giugno 1992
ore 20.30
Sala Puccini
del Conservatorio

Arditti String Quartet

Alessandro Melchiorre
Secondo Quartetto
per archi

Iannis Xenakis
Tetora
per quartetto d'archi

Liza Lim
Hell
per quartetto d'archi
(Commissione di Milano Musica)
prima esecuzione assoluta

Franco Donatoni
La souris sans sourire
per quartetto d'archi

3

giovedì
11 giugno 1992
ore 20.30
Sala Puccini
del Conservatorio

Ensemble Modern
Direttore **Markus Stenz**
Solista **Catherine Milliken** (oboe-corno inglese)

Franco Donatoni
Spiri
per dieci strumenti

Flag
per tredici strumenti

Helmut Lachenmann
*Mouvement (-vor der Erstar-
rung)*
per ensemble

Luca Francesconi
Plot in Fiction
per oboe-corno inglese e undici
strumenti

Franco Donatoni
Etwas ruhiger im Ausdruck
per flauto, clarinetto, violino,
violoncello e pianoforte

Cloches
per due pianoforti, otto stru-
menti a fiato e due percussioni

4

mercoledì
17 giugno 1992
ore 20.30
Chiesa di San Simpliciano

Organista **Hans-Ola Ericsson**

Johann Sebastian Bach
Preludio e Fuga in mi minore
(BWV 548)

Dietrich Buxtehude
Preludio in mi minore
(BuxWV 142)

Franco Donatoni
Feria II
(Commissione del Comune di
Milano)
prima esecuzione assoluta

Mauricio Kagel
Rosalie, Rossignols Enrhumés
da «Rrrrrrr»

Dietrich Buxtehude
Toccatà in re minore (BuxWV
155)
Mit Fried und Freud ich fahr
dahin, Klaglied (BuxWV 75)

Johann Sebastian Bach
Passacaglia in do minore
(BWV 582)

Mauricio Kagel
Raga, Ragtime-Waltz da
«Rrrrrrr»

György Ligeti
Étude No.1 «Harmonies»

5

venerdì
19 giugno 1992
ore 20.30
Sala Verdi
del Conservatorio

Orchestra Sinfonica della RAI di Milano

Direttore **András Ligeti**
Solista **Mario Brunello** violoncello

Franco Donatoni
Le ruisseau sur l'escalier
per 19 esecutori e violoncello
solista
Duo pour Bruno
per orchestra

Johann Sebastian Bach/
Franco Donatoni
L'Arte della fuga (1/7)
per orchestra
(Commissione di Milano Musica)
prima esecuzione assoluta

6

lunedì
22 giugno 1992
ore 20
Teatro alla Scala

Orchestra del Teatro alla Scala
Direttore **Zoltán Peskó**
Solisti **Viktoria Mullova** violino
Sarah Leonard soprano

Johann Sebastian Bach/
Anton Webern
Fuga (Ricercata)
(da *Musikalisches Opfer*)

Alban Berg
Concerto per violino e
orchestra «Alla memoria di un
angelo»

Franco Donatoni
Arie
per voce femminile e orchestra

7

martedì
15 settembre 1992
ore 20.30
Teatro Studio

Pianista **John Tilbury**

John Cage
Sonatas and Interludes
per pianoforte preparato

8

lunedì
21 settembre 1992
ore 20.30
Teatro Studio

Clavicembalista **Jukka Tiensuu**

Erik Bergman
Energien

Dietrich Buxtehude
Suite X in mi minore

Magnus Lindberg
Hommage

Salvatore Sciarrino
De o de do

Franco Donatoni
Doubles

Domenico Scarlatti
Fandango

Jukka Tiensuu
Fantango

Johann Sebastian Bach
Toccata in re maggiore (BWV
912)

9

domenica
27 settembre 1992
ore 20.30
Teatro Studio

Experimentalstudio
der Heinrich Strobel Stiftung
des Südwestfunks di Freiburg
Solistenchor Freiburg

Direttore **André Richard**
Solisti Pierre-Yves Artaud flauto
Manuela Galizia contralto
Roger Heaton clarinetto
Giancarlo Schiaffini basso tuba

Luigi Nono
Post-Prae-Ludium per Donau
per tuba e live electronics
Omaggio a György Kurtág
per contralto, flauto, clarinetto in si bem., basso tuba e live electronics
Das atmende Klarsein
per piccolo coro, flauto basso, live electronics
e nastro magnetico

10

lunedì
28 settembre 1992
ore 20.30
Teatro Studio

Arditti String Quartet

Morton Feldman
Structures

John Cage
4

Roger Reynolds
Visions

Charles Ives
String Quartet n. 2

11

mercoledì
30 settembre 1992
ore 20.30
Teatro Studio

Ensemble 2E2M Paris
Direttore **Paul Méfano**
Studio ES Milano

Solisti Pierre-Yves Artaud flauto - **Nicholas Isherwood** basso -
Michaël Levinas pianoforte

Claude Vivier
Samarkand
per ensemble

Giuseppe Giuliano
Fragment UrFaust
per flauto octobasso, voce di
basso, computer tape e live
electronics

Paul Méfano
Scintillante
per fagotto amplificato e
tastiera elettronica

Klaus Huber
Ein Hauch von Unzeit
per ensemble e live electronics

Giacomo Manzoni
Percorso H
per flauto solo

Michaël Levinas
Concerto pour un piano espace
n. 2
per pianoforte, ensemble, due
nastri magnetici e live electronics

12

sabato
3 ottobre 1992
ore 20.30
Teatro Studio

Studi elettronici
CIRM - Nice
G.R.M. - Paris
MM & T - Milano

Vinko Globokar
Prestop 2
per trombone e live electronics

Michel Pascal
Liens
per trombone e live electronics
prima esecuzione assoluta

Sergio Lanza
Tensioni delicate
olio su tela 1942 (P. Klee)
per flauto e violino spazializzati
prima esecuzione assoluta

Adriano Guarnieri
Omaggio a Charlie Chaplin
(da «*Luci della città*»)
per flauto e violino spazializza-
ti e nastro magnetico
prima esecuzione assoluta

Solisti
Annamaria Morini flauto
Enzo Porta violino
Fabio Gordi tastiera elettronica
Barrie Webb trombone

Michel Redolfi
Appel d'air
per computer tape e spazializ-
zazione elettronica

Walter Prati
L'isola in un'oasi
per flauto e tastiera elettronica
prima esecuzione assoluta

Armando Gentilucci
Come qualcosa palpita nel fondo
per violino e nastro magnetico

(Le composizioni in prima ese-
cuzione sono commissioni dello
Studio ES)

13

martedì
6 ottobre 1992
ore 20.30
Piccolo Teatro

Duo pianistico
Bruno Canino
Antonio Ballista

Karlheinz Stockhausen
Mantra
per due pianoforti e modulatori
ad anello

Regia del suono
Giuseppe Giuliano
Assistenza tecnica
Walter Prati

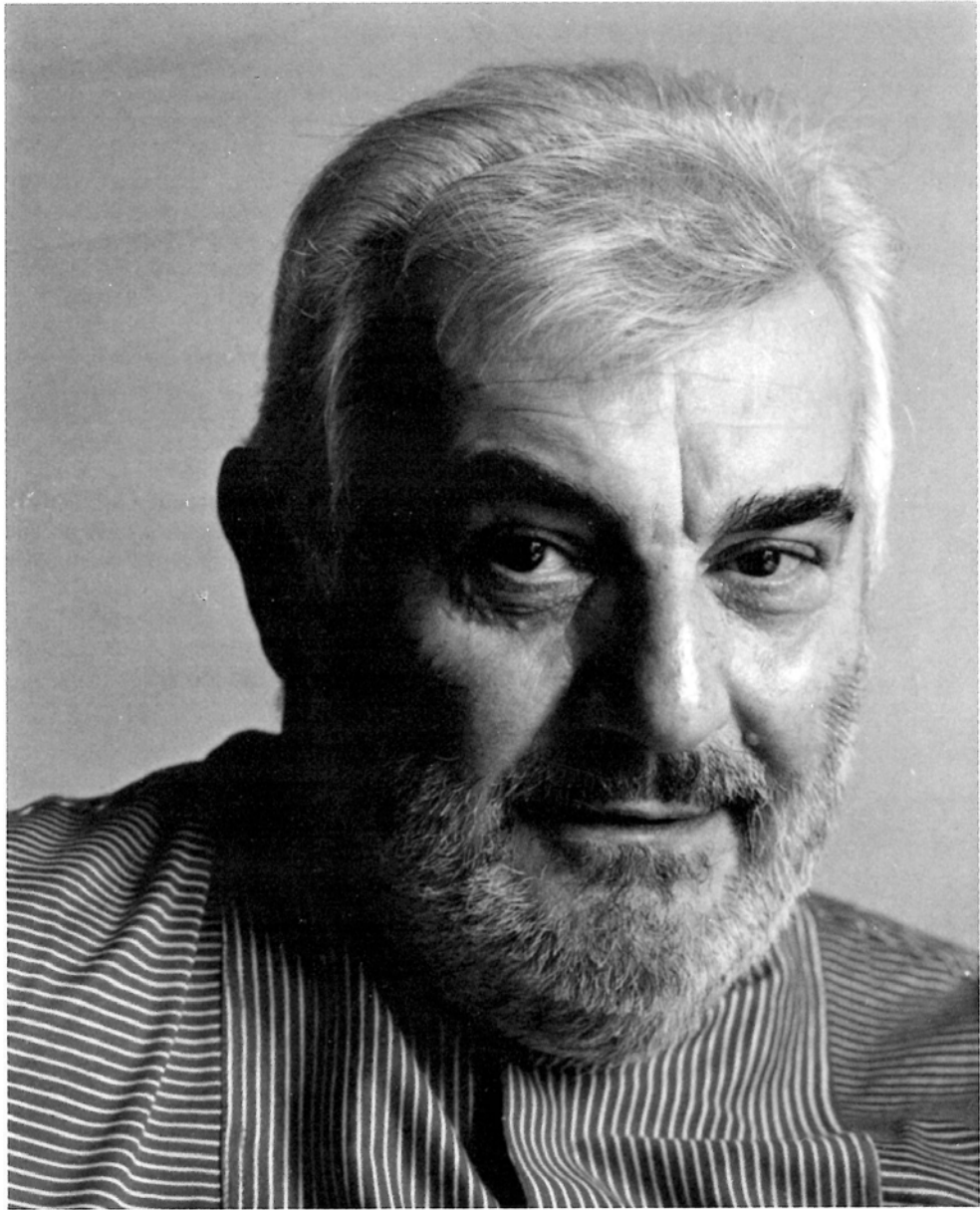
14

data da destinare
fuori abbonamento

(Programma a parte)

Mietta Corli
Il velo dissolto
Progetto teatrale
per sette composizioni
di **Franco Donatoni**
per tre soprani, due attori,
danzatori e immagini
in proiezione

Direttore **Eric Hull**
Regia, scene e costumi
Mietta Corli



Franco Donatoni in una fotografia del 1987.

Non è priva la vita culturale dei nostri giorni di un'attività rivolta a far conoscere la produzione di musica contemporanea. Senza dubbio il passato ha dovuto registrare tempi più difficili per compositori come Dallapiccola e Petrassi di quanto accada nell'attuale ai musicisti già affermati ed ai musicisti delle ultime generazioni.

Ma non si tratta per Milano Musica, che ha come retroterra immediato l'esperienza profonda e decisiva in ogni senso di *Boulez a Milano*, di aprire un dibattito teorico su temi di questo genere o peggio sul terreno delle dispute inconcludenti. Si tratta invece per Milano Musica di riuscire nell'operazione che mira ad unificare, inserire, esporre ed includere la musica contemporanea nella categoria della musica senza aggettivi. Nessuno crede, in altre parole, che si vuol porre il pubblico davanti ad una scelta che escluda radicalmente il nome e l'opera di Beethoven o di Schumann, per fare degli esempi, o che questa sia un'associazione di congiurati o fanatici che vuol spaccare il mondo della musica come una mela. La nostra convinzione è semmai che chi non capisce Schönberg non comprende neppure Beethoven e che i fatti conoscitivi si pongono con la stessa intensità problematica per il passato e per il presente.

Con l'«Omaggio a Franco Donatoni» che si svolgerà in due tempi da giugno a ottobre, Milano Musica ha scelto di porre al centro della vita culturale milanese una grande personalità del pensiero musicale dei nostri giorni, una personalità che riassume un importante, significativo momento del contemporaneo. Fare una scelta di questo genere significa raccogliere e mettere al cuore della vita musicale le sue idee: la dottrina, il pensiero, l'emozione, la comunicazione etica che si esprimono nel linguaggio di un compositore.

Defilandosi un poco da quello che dice lo stesso Franco Donatoni che un certo grado di infedeltà lo possiede, questo vale per lui come per tutti, o il musicista veronese è stato in primo luogo un compositore delle cose, un musicista che sviluppa le proprie forme attraverso l'energia irresistibile della materia. Nessuno sicuramente è una cosa sola, ma altri sono più pensatori, più sensuali, più ideativi, più capaci di cogliere e sviluppare un proget-

to. Donatoni fa sentire fortissima la gioia di costruire da un'idea all'altra, da un suono all'altro, da una tensione inventiva ad un'altra tensione. Nel programma di Milano Musica intorno a questo centro, è leggibile un gioco di corrispondenze, una sorta di gioco figurato fra quelli che da lontano gli possono somigliare e la musica di ravvicinamento fulmineo quando Bach lo trascrive come nell'*Arte della fuga*. Ma il programma di Milano Musica si compone di ulteriori presenze, di nuove evidenze compositive che si qualificano in primo luogo per quello che sono, per la loro specificità di stile. Si tratta in pratica di dare un'immagine, con questa rassegna, di non arresto del comporre contemporaneo e nello stesso tempo di indicare un protagonista da segnalare quasi segretamente, certo senza che Donatoni lo chieda, nell'ambito dell'attuale comunità intellettuale.

Milano Musica infatti è una rassegna o festival che nasce prima di tutto, non lo si dimentichi da nessuno, dalla riflessione e da uno sguardo globale sull'epifania della musica, rispettata nella sua occasionalità all'interno delle stesse persone prese in considerazione e del lavoro compositivo contemporaneo: un'idea è un fatto creativo, indistruttibile, che si pone e resta come un'idea. Da ogni opera che è stata programmata ci si può e deve attendere un sentimento nel senso del sentire, di lasciarsi prendere dal gioco e quindi sempre, proprio sempre, con una forte componente di affettività.

Duilio Courir

*Franco Donatoni se la ride delle ricette
che ancora gli altri si trascinano dietro*

Iannis Xenakis

Nel corso della sua lunga carriera di compositore Franco Donatoni ha indubbiamente cambiato i modi, così invincibilmente intrecciati fra loro, del suo sentire e del suo agire. Ma una qualità sembra rimasta e forse rimarrà costante nella sua musica: Zrcadlo, l'inquietante creatura immaginata da Meyrink in *Der weisse Dominikaner*, essa rispecchia le sembianze interiori del suo interlocutore. Per questo bisogna guardarsi dalla musica di Donatoni, diffidare dal credere di averne penetrato l'essenza, poiché questa per intrinseca costituzione si svelerà a noi sempre nel modo in cui crediamo che essa sia. In tal modo però essa si cela a noi; quello che vediamo non è tanto la musica, quanto l'immagine della nostra coscienza che vi si riflette.

Tale logica paradossale e intrisa di letteratura se può essere considerata quasi un luogo comune del giudizio corrente sul Donatoni «negativo», quello degli anni Sessanta e primissimi Settanta, diventa certamente più problematica e controversa in rapporto al nuovo Donatoni, specie quello dell'ultimo decennio, il Donatoni che ha scritto pagine come *Tema, Feria, Cadeau, Refrain, Hot* e che tanto ha mutato volto, da far presagire futuri approdi a chissà quali imprevedibili e spiazzanti esiti. E, questo, nonostante egli sia giunto a un'età in cui i più sopravvivono a se stessi, traendo reddito dal loro passato; quando squadre di giovani e di uomini cresciuti alla sua scuola volgarizzano in metodologia *prêt-à-porter* i suoi passati tormenti.

La strada di Donatoni è stata prevalentemente quella del caricare su di sé fardelli insostenibili, del farsi schiacciare da essi, fino al limite dell'autodistruzione per riproporsi poi nello sforzo del risollevarsi, prometeico e ansimante, dello spogliarsi, del liberarsi dai legacci soffocanti, dell'uscire dal labirinto. È un esercizio metalinguistico, allusivo e corrosivo insieme, al termine del quale quelle catene o quei meandri svelano all'artista il loro carattere fittizio, di concrezioni allucinatorie o autistiche. E per un Donatoni che frantuma gabbie e si risollewa alla condizione dell'artista libero, altri meno forti, meno rotti alle fatiche, rimangono intrappolati, incapaci di liberarsi da certa viscosissima maniera che taluni chiamano donatonismo. Ed è an-

che per questo che bisogna guardarsi dalla musica di Donatoni: per i suoi pericoli.

Zrcadlo Donatoni dunque attraversa da protagonista l'ultimo trentennio - a anche qualcosa di più - della musica europea. Esce dalla scrittura di scuola - a Santa Cecilia lo avevano soprannominato Donatók¹ - squassato dalle forti sollecitazioni dei maestri nuovi, Boulez, Stockhausen, Maderna. Ma non fa neppure a tempo ad inserirsi nella nomenclatura della serialità che subito soffre l'impatto con Cage: «lo detestavo - ha raccontato Donatoni di recente ad Enzo Restagno in quella lunga intervista che è soprattutto un bellissimo racconto della sua vita (e della nostra) - perché sentivo che avrebbe distrutto la musica, ma a me capita sempre che quando odio una cosa finisco prima o poi con il cascarci dentro».²

La sintesi autobiografica non potrebbe essere più perfetta: c'è l'ossimoro dell'*odi et amo*, l'ambivalenza schizoide, la distruzione, il cadere, il rinchiusersi; i tratti cioè che segneranno o affliggeranno per più di un decennio la futura musica di Donatoni, un periodo nel corso del quale il compositore veronese si imporrà nell'arena della nuova musica europea e internazionale come inquietante artista-specchio, artista-coscienza, colui che forse più di chiunque altro introietta e riflette la cognizione della crisi, squadernando nelle sue partiture il volto autentico e pernicioso del radicalismo musicale, preda di una malattia storica e individuale insieme. Traducendole in idioma europeo, Donatoni svela di che grondino le ridanciane provocazioni a stelle e strisce di Cage. E proprio nell'insormontabile alterità rispetto al vitalismo dello happening e del trovarobato di marca cageana si misura la «verità» di Donatoni, quel suo carattere quasi savonaroliano di interprete ed officiante implacabile e autofustigatorio di una cultura che invece arretra dinanzi alle conclusioni estreme, che punta i piedi, si rifugia nella tecnologia del materiale e del controllo totale, nella dittatura del serializzato, per arginare la slavina epocale, il franare di quella scoscesa morena sulla quale essa stessa si è cacciata. Dapprima, da serialista tirocinante, Donatoni manifesta la sua minorità, il suo debito verso i maestri, ostenta con umiltà il carattere di calco delle

sue prime partiture di artista cresciuto (*Tre improvvisazioni, Quartetto II, Movimento*). In seguito la sua incipiente maturità (*Strophes, Sezioni, Doubles, Puppenspiel*) si tinge ben presto di sofferenza interiore: il 1962 è l'anno di *Per orchestra*, uno shock traumatico. Frattanto, implicitamente ed esplicitamente Donatoni insiste nel rifiutare il ruolo di prima linea, di protagonista, si disimpegna dal compito di fornire dignità teoretica al proprio *modus operandi*. Il percorso di questo disimpegno è la patologia individuale: non fate caso a me, ciò che faccio è frutto di un delirio privato, affari miei. Ma quel ruolo cui egli si nega, altri, insufflando la dialettica adorniana nella sua poetica e leggenda come paradigma della negatività, provvederà ad attribuirgli, facendone il campione dello svelamento più denudante e crudo dell'infausto destino della musica europea. Lo scardinamento di ogni *koinè* linguistica, l'azzerare ogni superstita codice di comportamento, ogni deontologia del comporre, sostituendovi una congerie di apparati normativi frutto di uno sfrenato e insindacabile fantasticare, conduce Donatoni alla fissazione su tali apparati, dedicandovi tutta la propria attenzione e cura e abbandonando a se stesso il conseguente esito sonoro, considerato come scoria, residuo difficilmente smaltibile e di nessun valore. Di primo acchito, composizioni come *Per orchestra, Quartetto IV (Zrcadlo), Black and White, Souvenir, To Earle, To Earle Two*, neppure potrebbero più definirsi «composizioni» nell'accezione corrente del termine. Né basta a ricondurle entro questa categoria il salvacondotto offerto dalla prassi, corrente in quegli anni, dell'aleatorietà. L'alea nell'accezione di Stockhausen e di Boulez è nonostante tutto un modo per tutelare la sopravvivenza di un esito finale inteso come valore. Ed anche nel Cage più sfrontato sopravvive il gusto curioso del vedere cosa ne uscirà, la libido del voyeur o dell'esibizionista che mostra per provocare. Per Donatoni no. Lui che fino ad allora aveva camminato accodandosi ai maestri, compie adesso il passo più radicale e risoluto: «La mia distanza da Stockhausen, malgrado l'ammirazione, è che egli perfeziona sempre più il proprio io e la propria musica, mentre io voglio distruggere l'uno e l'altra».³

A ben vedere l'eversione sistematica dei codici comportamentali di *Per orchestra* - per cui al direttore è vietato rendersi conto di ciò che lo strumentista combina, mentre a quest'ultimo viene prescritto di agire contraddittoriamente alle indicazioni del direttore stesso o di non agire affatto, a suo arbitrio, mira in realtà a un preciso obiettivo e, pertanto, conserva ancora una intenzionalità che, sotto forma di *noluntas* (e dunque ben diversa dalla non volontà, dalla contemplatività zen di Cage), è in qualche modo spuria: l'annientamento del tessuto musicale.

Ai colleghi che come lui coniano procedimenti operativi i più fantasiosi, ma che continuano ad agire finalizzando il loro operare al risultato, Donatoni oppone una posizione che progressivamente diviene sempre più assoluta e lucida sul piano teorico, postulando il puro agire fine a se stesso, il movimento per il movimento, che non aspira ad alcuna altra meta: «il bisogno di cambiamento è la meta dello sviluppo, cioè lo sviluppo vuole sviluppo e nient'altro»;⁴ il campo viene sgombrato da ogni «convenzionale implicazione finalistica nei confronti della forma apparente».⁵ L'annichilente scepsi donatoniana, espressa in questi termini, viene percepita dalla critica come la negazione più pura e più veritiera della musica reificata. Eppure all'interno di questa visione c'è chi intravede fessurazioni, residui di una convenzione incapace di spogliarsi totalmente dell'operare in vista di un fine. C'è chi insorge ideologicamente e addita questi cedimenti come disvalori, c'è chi li registra come puri dati fenomenologici. Accanto ai cascami esausti di *Babai* o *Souvenir* si allineano *Puppenspiel, Puppenspiel II, Doubles II, Solo* che provocano pruriti ideologici per il loro indulgere neanche tanto larvato all'eleganza della calligrafia o dell'opera bella. Donatoni bara: afferma che «non per produrre l'opera egli lavora, ma per esercitarsi nel lavoro egli è costretto a sottomettersi all'opera».⁶ E tuttavia certe strategie compromissorie, certi risultati lo contraddicono. A distanza di anni bisogna sottolineare che di fronte a questa che ci ostiniamo a chiamare musica, ma che in realtà è ormai il regno del paradosso, non fu solo il compositore a operare compromessi. Fermo restando che la con-

sequenza più coerente di questo teorizzare sarebbe stato il non eseguire affatto «opere» a cui si negava qualunque valore o connotato intenzionale e che, proprio per questa ragione, non avevano alcun bisogno di essere «eseguite», la storia della prassi interpretativa di queste composizioni è in realtà storia di striscianti compromessi attuati dagli esecutori per salvaguardarne la presentabilità, il carattere di apparenza, storia di violazioni sottobanco alle disposizioni dell'autore, di pilotaggi abusivi verso determinati esiti.

In questo Donatoni c'è però un altro aspetto profondo e coinvolgente che contraddice il preteso annullamento del soggetto e che è stato scarsamente sottolineato dalla critica d'allora: l'onnipresente e raffinata componente letteraria da cui trae ispirazione la parte essenziale di queste partiture: le istruzioni per l'uso. Mortificandosi, presentandosi quasi come ostaggio di figure inquietanti siano esse Golem, Zrcadlo o Babai, Donatoni si crogiola sì nel clima ammorbato e soffocante della Mitteleuropa di Meyrink, di Kafka o di Musil, ma lo sguardo abbraccia anche Kleist e, soprattutto, Borges. In questo modo, però, l'autofustigarsi del musicista si volge ancora una volta in arte, nell'esaltazione di un fantastico esercizio creativo che, se ostenta indifferenza e impotenza totali verso la musica in quanto tale, non di meno ricava per sé un fecondissimo terreno letterario, entro cui si muove con agio mal dissimulato. In quanto musica siamo di fronte a un'antimusica, ma in quanto letteratura abbiamo a che fare con invenzioni di geniale e originalissimo fascino.

Circa l'illusorietà di questa auto-estinzione del soggetto creatore, Donatoni sembra avere una coscienza assai più vigile dei suoi critici ed esegeti. Tanto che la stampa successiva si volge proprio ad eliminare questa sopravvivenza, con l'approdo al fatidico «automatismo combinatorio»,⁷ in cui quel legiferare fantastico, quelle interminabili e compiaciute prescrizioni gestuali, vengono inghiottite dall'autismo del numero, dalla procedura meccanizzata in cui ammutolisce ogni immaginazione verbale e si impone, come costume abitudinario e come ulteriore sfregio al soggetto creatore, il parasitismo, l'utilizzo di materiali di recupero. Non

sembra casuale che in concomitanza con tale mutamento emerga e si consolidi la disponibilità di Donatoni alla letteratura. Nel 1970 per i tipi di Adelphi si stampa *Questo*. Estromessa dalle partiture, la pulsione verbale si insedia in uno spazio autonomo.

Dalla seconda metà degli anni Sessanta in poi, con tappe come *Etwas ruhiger im Ausdruck*, *Souvenir*, *To Earle Two*, *Voci*, ma anche *Duo pour Bruno*, *Spiri*, *Tema*, su su fino alle produzioni più recenti, si svolge una produzione che ha per fondamento comune questa idea portante del pensiero di Donatoni: il vedere nel processo generativo di qualsivoglia materiale di partenza la dimensione totalizzante, il principio e la fine dell'agire musicale, a mo' di scudo contro ogni tentazione corruttrice che spinga a riallacciare il dialogo con l'esito sonoro, con l'involucro apparente. Eppure, nel corso degli anni, i mutamenti intervenuti in questi esiti o involucri non potrebbero essere più appariscenti. Cardine di tale trasformazione è indubbiamente a partire dalla metà degli anni Settanta l'emergere in seno agli automatismi del processo combinatorio di certe eventualità ricorrenti che impongono l'introduzione della nozione di «figura» e che determinano l'arretramento e poi la relegazione a un passato concluso del Donatoni perfidamente lavico, terroso, polverizzato, amorfo, decomposto, cadaverico. Certi caratteri di insistita riconoscibilità, certe valenze insidiosamente «tematiche» che si manifestano a partire da *Toy* o da *Spiri*, vengono osservate con apprensione, ma subito accuratamente neutralizzate sul piano teorico. La ragione di quelle insorgenze viene infatti individuata non nel venir meno del rigore procedurale, bensì nel benefico esaurirsi dell'originario proposito autopunitivo, che mirava alla distruzione (di sé e del proprio prodotto) e che ora consente di constatare con indifferenza come gli automatisti si siano «contaminati d'invenzione».⁸ I mutamenti legati a quella nuova figuratività non implicano dunque nessuna antinomia ed è assolutamente da rigettarsi l'impressione che la figura condizioni in qualche modo il processo. È il processo, semmai, che è giunto a tale livello di depurata gratuità da potere tranquillamente tollerare la figura stessa e le sue implicazioni

eventuali. Donatoni, è vero, non vuole più distruggere, né distruggersi, ma, comunque sia, ciò che risulta dal suo manipolare la materia continua a non riguardarlo, trascende il suo compito. Anche l'ultima intenzionalità negativa, la vecchia e perniciosa *voluntas* che correva soggetto e oggetto, sembra infine caduta, lasciando il campo ad un'*ars combinatoria* dalla nuova, libera euforizzante dissinibizione.

Che Donatoni abbia esercitato per trenta e più anni la propria acribia volgendola a sgravare la propria coscienza da ogni intenzionalità, a negare l'artisticità del proprio operare, a estraniarsi da ogni finalità estetica è un dato inoppugnabile. Ma che questo esercizio sia riconducibile e risolvibile in una poetica individuale, che scontrerebbe dapprima gli effetti di una nevrosi autodistruttiva per poi continuare lungo la sua strada, in una sorta di imperturbabile atarassia, fedele e riconciliata alla propria fede nell'immanentismo processuale, può essere accettato solo da una visione limitata e miope, plagiata dal fascino degli enunciati del nostro autore. Quella teorizzata incompetenza a dare con-

to del risultato sonoro, che è il nocciolo profondo e sfuggente dell'etica di Donatoni, se fosse davvero tale, dovrebbe disegnare un percorso inevitabilmente spezzato, tra vette e precipizi e non una curva sostanzialmente monodirezionale qual è quella che caratterizza il percorso ultimo del compositore, che sfodera oggetti sonori confezionati con un piacere di scrittura sempre più appariscente e da cui emana un fascino percettivo sempre meno dissimulabile.

In questi trent'anni, processando se stesso e sentenziando la propria nullità, ci sembra invece che Donatoni abbia incessantemente inquisito il suo



*Franco Donatoni
in una foto del 1985.*

Musica elettronica Alcune considerazioni

tempo. Nella simulazione del proprio fallimento e della propria rinuncia c'è qualcosa che riporta alla mente il modo con cui Socrate, fingendo la propria ignoranza, metteva a nudo la vacuità e le contraddizioni dei propri interlocutori. «Io ritengo che l'indagine è al di là delle nostre possibilità e che voi che siete bravi dovete aver pietà di noi piuttosto che arrabbiarvi con noi» ironizza Socrate nella *Repubblica*. È l'ironia di Socrate, ma è anche l'ironia di Donatoni. È un artificio antico, inscritto in quel suo sminuirsi in cui è possibile intravedere il tranello teso alle presunzioni di un'epoca musicale che ha smarrito il proprio fine, che è essa stessa, in gran parte, impotente a progettare i propri esiti. Ma, soprattutto, col drastico radicalismo di una posizione che nega ogni pragmatismo, presentato come invariabilmente corruttore e ammiccante alla volgarità del prodotto vendibile sul mercato; con l'inflessibile ostinazione che esige di «comporre l'ascolto», ripudiando il «comporre per l'ascolto», Donatoni ha disegnato una bandiera che avanguardia, neoavanguardia, postavanguardia sventolano orgogliosamente da decenni. Ma è una bandiera dietro la quale si cela una finzione sublime: l'ironia di un autore che pericolosamente, ma coscientemente, ha indotto le contraddizioni del proprio tempo fino agli esiti estremi; ma che una volta conosciuto il fondo dell'abisso, ha tenuto gelosamente per sé la scoperta che laggiù non c'è proprio niente e che tutto invece ritorna sempre nelle mani abili dell'artefice, mano tanto più abili quanto più invisibili nel guidar il *Puppenspiel*, quanto più celano il gioco virtuoso e segreto che regge i fili della marionetta. Donatoni, come il pifferaio incantatore, ha trascinato dietro di sé schiere di adepti. E ogni volta che si volge indietro a osservare chi lo segue, lo si può vedere sorridere, di nascosto.

Giordano Montecchi

Che la musica elettronica dovesse rivoluzionare sia la tecnica che il pensiero musicale, fu capito fin dalla sua nascita, avvenuta nel 1948 a Parigi. Qualche titolo dei primi pezzi di Pierre Schaeffer (creati appunto nel 1948) può essere indicativo del nuovo modo di pensare la musica:

Étude pathétique ou aux casseroles

Étude aux chemins de fer

Prosopopée, Erotica, Apostrophe (da *Simphonie pour un homme seul* del 1950) di P. Schaeffer e P. Henry.

La musica elettronica nasce quindi nel filone della musica sperimentale piuttosto che in quello dell'avanguardia seriale, e una delle grandi novità insite nelle sue caratteristiche è la vanificazione delle vecchie categorie musicali, la musica non è più «da camera», «sinfonica», o altro, poiché la potenza del mezzo può arrivare ai limiti di tutti i parametri, ampliandone la concezione e le possibilità. Un esempio per tutti: lo «spazio», non più immobile, ma a geometria variabile. E in seguito, con l'avvento dell'informatica, certa musica elettronica sarà sempre più caratterizzata dalla ricerca ai limiti. Le principali applicazioni musicali sono: musica elettronica pura, trasformazione elettronica degli strumenti tradizionali in tempo reale, genere misto (convergenza di materiali sonori diversi e di diversi stili, volti a creare un «novum genus» espressivo). I risultati migliori si sono avuti finora con le ultime due tecniche, che comprendono lavori importanti come l'ultima produzione elettronica di Luigi Nono e di Pierre Boulez da un lato, e lavori come *Hymnen* di Karlheinz Stockhausen dall'altro. Ma a prescindere dalla tecnologia e dalla tecnica compositiva, è la mentalità del compositore che cambia necessariamente, diventando più duttile ed eclettica, fino a creare un nuovo rapporto con il suono e con lo spazio-tempo, pur rimanendo fedele ad una propria poetica.

Questo fenomeno è riscontrabile fortissimamente fra i compositori delle generazioni più giovani. In essi l'uso dell'elettronica (integrale, o anche parziale), tende ad emarginare, se non a far sparire del tutto, la serialità, tecnica troppo limitata e inadeguata a paragone della grande libertà espressiva messa a disposizione dai nuovi mezzi. La tendenza è quindi rivolta alla sperimentazione e alla ricerca, ma soprattutto nel campo delle idee, perché

1. AAVV, *Donatoni*, a cura di Enzo Restagno, Torino 1990, p. 6. 2. *Ibid.* 3. Franco Donatoni, *Il materiale in opera* (conversazione con Gioacchino Lanza Tomasi), in *Il sigaro di Armando*, Milano 1982, p. 109. 4. Franco Donatoni, *Questo*, Milano 1970, p. 91. 5. *Ibidem* 6. Riportato in: Franco Donatoni, *In-oltre*, Brescia 1988, p. 17. 7. Cfr. Franco Donatoni, *L'automatismo combinatorio*, in *Il sigaro*, cit., p. 80. 8. Franco Donatoni, *La somiglianza della continuità*, in *Il sigaro*, cit., p. 81.

il termine «ricerca» per i giovani non indica più lo stesso concetto di trenta o di dieci anni fa. A livello tecnologico i limiti sono ben conosciuti e l'uso delle macchine più rapido e disinvolto rispetto ai compositori delle generazioni precedenti. La ricerca non è intesa quindi come sperimentazione di nuove sonorità (in senso lato del termine), perché l'immaginazione e il livello di coscienza acquisito le hanno già presenti, ma come un processo essenzialmente concettuale, inteso come atteggiamento di «ascolto» verso il suono.

Il giovane autore perciò non ama chiudersi fra un soffocante coacervo di macchine di effetti, alla ricerca del «meraviglioso», ma piuttosto percepire i suggerimenti procuratigli da un attento ascolto, eliminando, per quanto possibile, ogni senso di artigiano fine a se stesso. Sua caratteristica è l'eclettismo. Tutto può divenire suono, o contribuire alle sue formanti d'onda. La forma musicale non è mai chiusa, ma sempre tesa verso «vari possibili», e non si sa quando possa veramente dirsi conclusa. Con lo spazio, divenuto mobile, anche il tempo lo diventa. Tutti i parametri risentono della dimensione spaziale, e tendono ad aprirsi verso l'infinito. Dunque la concezione prometeica della ricerca non è più prerogativa singola, ma diventa coscienza collettiva, nell'esperienza di ciascuno. Questo tipo di concezione crea anche nuovi atteggiamenti verso la figura del compositore. Quest'ultimo, infatti, non è più considerato come il prodotto di una visione romantica e un po' decadente, e cioè il depositario di un'arte esclusiva, che lo conserverà nella memoria degli uomini futuri. I meccanismi perversi di celebrazione o di autocelebrazione tendono a scomparire, facendo posto ad una realtà poliedrica e multiforme di cui ciascuno è partecipe in varia misura, non in senso conformista, ma al contrario all'interno di una varietà di linguaggi e di espressioni che caratterizza il momento creativo presente.

D'altro canto anche la tecnologia, con l'avvento della microinformatica, ha subito radicali cambiamenti; il grande studio elettronico non è più indispensabile, e la presenza diffusa di molti Studi di medie e piccole dimensioni, ma dotati di notevoli capacità operative, allarga di molto il campo delle

possibilità creative, c'è anche da aggiungere che con l'avvento del sistema MIDI, il collegamento fra queste piccole strutture è molto più agile e rapido, facilitando le esecuzioni «live», e l'integrazione dei sistemi. Tuttavia strutture come il G.R.M di Radio France o come lo Studio di Freiburg in Germania, possono essere punti di riferimento per compositori con esigenze tecniche di particolare complessità, e considerabili come un mezzo molto più potente, reso più facilmente accessibile dalla conoscenza di una tecnologia primaria precedentemente acquisita altrove.

Last but not least il problema della diffusione al pubblico. L'ascolto dal vivo è la ricezione migliore di questo genere musicale, proprio per il trattamento del suono nei più piccoli particolari, che possono essere evidenziati solo da un apparato di diffusione adeguato, e naturalmente anche in considerazione della dimensione spaziale. Nelle principali nazioni europee (ma specialmente in Francia), e negli USA, operano da molti anni festival di musica elettronica, in genere strettamente collegati ad uno studio che ne cura la programmazione; programmazione generalmente rivolta alla presentazione di nuovi lavori, dove raramente si ripropongono pezzi di repertorio. E verso questo tipo di funzione è orientato anche lo Studio ES di Milano, che al suo quinto anno di esistenza e di programmazione, dopo aver riproposto molto del repertorio «storico», su decisione del collettivo artistico di cui è formato, sarà sempre più orientato in futuro ad incentivare e a presentare nuove produzioni, al fine di stimolare la creatività e la fantasia dei compositori ed al tempo stesso abituare il pubblico ad ascoltare più il presente che non il passato, prossimo o remoto che sia.

Giuseppe Giuliano



Ensemble InterContemporain.

Conservatorio, Sala Puccini
sabato, 6 giugno 1992, ore 20.30

Ensemble InterContemporain

Direttore **Hans Zender**

Solisti **Julie Moffat** soprano
André Trouttet clarinetto

Franco Donatoni (1927)

Souvenir (Kammersymphonie op. 18) (1967)
per quindici strumenti

Hans Zender (1936)

Fûrin no Kyô (1988-1989)
per soprano e ensemble su testo del monaco
Zen Ikkyu
prima esecuzione in Italia

Franco Donatoni

Tema (1981)
per dodici strumenti

Arnold Schönberg (1874-1951)

Kammersymphonie op. 9 (1906)



Franco Donatoni
Souvenir

«[...] la tradizione dalla quale provengo è quella della scrittura. Il mio interesse è interamente rivolto a un pensiero che trae dalla scrittura la propria linfa. Io penso se scrivo; se non scrivo non penso niente, non ho volontà. L'esercizio della volontà per me è legato all'aspetto codificante della scrittura e quindi è un aspetto ludico in cui la volontà non c'entra».

Questa dichiarazione, esemplare nella sua concisione così come nella essenzialità dei suoi contenuti, è stata di recente pubblicata in una lunga intervista a Franco Donatoni curata da Enzo Restagno: si badi al valore fondante che assume per il musicista veronese la scrittura, ovvero il rapporto con la pagina da scrivere quale unica legittima fonte generatrice di pensiero musicale e dunque di musica.

Tracce più o meno vistose di tale atteggiamento compositivo emergono lungo l'intero foltissimo catalogo di opere di Donatoni. Ed emerge così prepotentemente, anche alla semplice lettura analitica di *Souvenir*, l'amore per il segno, per l'ardita «artificiosità» dello scrivere musica.

Souvenir, Kammer-symphonie op. 18, partitura del 1967 dedicata a Fedele D'Amico, si avvale per l'esecuzione di un ricco e variegato gruppo da camera: otto fiati (flauto, oboe, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, corno, tromba e trombone), arpa, pianoforte, clavicembalo e quartetto d'archi.

Il lavoro, nato da alcuni frammenti provenienti da *Gruppen* di Stockhausen, si svolge in un solo rapidissimo movimento zeppo di note e pause articolate in complessi incastri ritmici e interrotto appena da un unico, forse impercettibile, punto coronato. Archi, fiati e tastiere si rincorrono e si scambiano incessantemente i medesimi materiali: la voluta ricercatezza delle figurazioni adottate, l'accanita complicazione dei gruppi irregolari di 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13 note sino alle 14, 15, 16, 29, 26 presenti nell'ultimo parossistico episodio, il frequente incidere di abbellimenti multipli nonché le continue evoluzioni dinamiche rendono questa partitura di rara e fascinosissima difficoltà di esecuzione collocandola, al fianco di tanti lavori degli anni Sessanta, in una zona liminare di sopravvivenza dei linguaggi legati al sistema temperato.

Hans Zender
Fûrin no Kyô

Fûrin no Kyô di Hans Zender, concepito negli anni 1988/1989, si avvale di un organico strumentale assai nutrito, includente come solisti la voce di soprano ed il clarinetto accanto ad un ensemble così composto: flauto (anche flauto piccolo), oboe, controfagotto, tromba, trombone, 2 percussioni, pianoforte, arpa, 3 violini, viola, violoncello e contrabbasso a 5 corde.

Determinante nella strutturazione della composizione appare il testo poetico che le ha ceduto il titolo, un succinto componimento in quattro versi del monaco giapponese Zen Ikkyu.

Il testo compare nel corso della composizione in quattro versioni linguistiche differenti (giapponese, inglese, tedesca e cinese), corrispondenti ad altrettante partizioni del lavoro. Se la prima e la seconda parte accolgono rispettivamente la prima e la seconda versione della quartina e così la terza il testo integralmente enunciato in tedesco secondo la tecnica dello *Sprechgesang*, la quarta accoglie infine una mistura di frammenti provenienti da tutti e quattro gli idiomi.

Al centro di *Fûrin no Kyô*, quasi a fare da spartiacque tra le quattro parti, si situa una cadenza strumentale che contempla una certa libertà di condotta per i singoli esecutori: ciascuno di essi segue un proprio itinerario e la combinazione delle molteplici figure musicali appare come un semplice incontro di eventi monadici non destinati ad essere fusi bensì a mantenere una propria autonomia ed una distinta percepibilità.

Leggiamo in proposito una breve testimonianza dell'autore:

Il brano è basato su una quartina del monaco Zen giapponese Ikkyu. Fu significa «vento», Rin «campana»: è una poesia sulla percezione acustica.

L'opera, in quattro parti, presenta il brano poetico in quattro lingue. [...]

Ognuna delle quattro parti è in relazione ai corrispondenti versi della poesia: la prima riguarda l'atteggiamento contemplativo, la seconda un gioco di paragoni, la terza l'aspetto drammatico e l'ultima, con la sua forza estatica, testimonia dell'impenetrabilità razionale del reale.

Franco Donatoni
Tema

I primi anni Ottanta hanno segnato una stagione particolarmente felice nella storia della compositiva di Franco Donatoni. Basti qui ricordare lavori quali *Le ruisseau sur l'escalier*, il quartetto per archi *The Hearth's Eye*, *L'ultima sera*, accanto ai numerosi pezzi per strumento solo (*Ala, Clair, Lame, Rima*), per ricomporre grosso modo l'ambito compositivo in cui si situa la genesi di *Tema*. Ed è appunto ad uno dei lavori citati che la composizione di questo lavoro rinvia in maniera esplicitamente dichiarata dall'autore: *Tema* riprende infatti l'ultimo frammento di *L'ultima sera*, un ciclo di brevi pezzi lirici per voce femminile e gruppo da camera su testi di Fernando Pessoa.

Il materiale attinto costituisce soltanto lo spunto, l'elemento originario su cui lavorare in una direzione completamente nuova mediante l'uso di codici rinnovati e soprattutto in un contesto strumentale completamente trasformato.

Tema, opera commissionata nel 1981 dallo Stato francese e dall'Ensemble InterContemporain, richiede per l'esecuzione un insieme di dodici strumenti, sei fiati e sei archi disposti - come precisa la legenda anteposta alla partitura - in due gruppi di cinque strumenti (i tre violini con il flauto e l'oboe e le due viole e il violoncello con il clarinetto e il fagotto) cui si aggiungono, in posizione centrale ma arretrata, i due corni.

Tale disposizione nello spazio degli strumenti anticipa in un certo senso la sostanza generativa di questo lavoro di ampie proporzioni, basato sulla continua scomposizione - e, per contro, ricomposizione - dell'organico in blocchi mutevoli che si giustappongono, senza peraltro dialogare tra loro, esponendo di volta in volta i materiali assegnati. La scrittura è molto precisa, fin troppo rassicurante per gli esecutori nella incessante scansione del 5/4 che governa l'intera partitura.

Ciononostante, e quasi a dispetto della ricercata rigidità del sogno, questa musica respira al suo interno grazie al frequente mutare delle indicazioni metronomiche e così, nel centro quasi geometrico della partitura, si sfalda in fragili arabeschi da eseguire in un tempo virtuale «il più velocemente possibile».

Arnold Schönberg
Kammersymphonie op. 9

La *Kammersymphonie op. 9* costituisce uno dei valori di maggior interesse della prima produzione di Arnold Schönberg, ovvero di quella fase di intensa ricerca espressiva oltre che di tensione progressiva verso la dissoluzione degli ormai consunti modelli formali di derivazione tonale.

La sorprendente novità della composizione va ricercata innanzitutto nell'inusuale soluzione strumentale adottata: concepita per un organico di «15 strumenti solisti» - così recita il sottotitolo della partitura - la *Kammersymphonie* predispone, accanto al tradizionale quintetto di archi, ben dieci strumenti a fiato, ovvero il flauto, l'oboe, il corno inglese, due clarinetti (di cui uno piccolo), il clarinetto basso, il fagotto, il controfagotto e due corni. L'intento preciso che sorregge l'intera composizione, già nella originaria definizione dell'organico, è dunque quello di una sostanziale riduzione all'essenziale, di una messa al bando di tutto ciò che è superfluo, ridondante, meramente ornamentale. Altrettanto aderente a un'idea di rigore e di essenzialità appare il riuscitissimo tentativo di riassumere in un solo gesto compositivo l'intima essenza della forma-sonata, concentrando in un brano sprovvisto di alcuna soluzione di continuità una pur ricca articolazione formale.

Sono infatti individuabili all'interno dell'unico movimento ben cinque sezioni, tenute insieme dall'utilizzazione di un ritornante materiale armonico (si veda l'uso dell'accordo per toni interi e dell'accordo per quarte sovrapposte): una introduttiva per l'enunciazione dei gruppi tematici dell'intera opera; la seconda con uno *Scherzo* e relativo *Trio*; una terza a sua volta organizzata in più parti; una quarta costituita da un *Adagio* ed infine una quinta con un «*Rondò-finale* destinato alla riesposizione variata dei temi iniziali.

Fûrin no Kyô
Testo del monaco Zen Ikkyu

Tempo di silenzio, assenza di suono, tempo di movimento, risonanza.
È la voce della campana, è la forza del vento?
Spaventato, il vecchio monaco si risveglia dalla sua siesta:
Che cosa suona? La campana di mezzanotte a mezzogiorno?

Originale giapponese (prima parte)

jo ji mu kyo do ji mei
rin yu sei ya fu yu sei
kyo ki ro kan
haku chu su ka shu nichu go da san

Versione inglese (seconda parte)

In stillness mute; in motion sound.
Is it the wind, is it the bell that has the voice?
Terrified the old monk wake up from his day-time nap:
What need to sound? The midnight watch at noon?

Versione tedesca (terza parte)

Stille Zeit: Nichtklang; bewegte Zeit: Schall.
Ist es die Stimme der Glocke - ist es die Kraft des Windes?
Erschreckt fährt er auf - der alte Mönch aus seinem Mittagsschlaf:
Da! Was ist das? Jetzt zur Mittagszeit die Mitternachtsglocke?

Fûrin no Kyô

Versione frammentata composta in quattro lingue (quarta parte)

giapponese :	jo ji			mu		kyo
inglese :		in stillness			mute	
tedesco :		Stil		-le	Zeit:	Nichtklang;
cinese :		jing	shi		wu	
Xlang						

	do ji			mei		sound
		in mo-----tion				
		bewegte		Zeit:		Schall
dong			shi		ming	

		rin ya sei ya		the wind		
the bell was it?			die Stimme		oder des	

fu you sei			is it the bell that		has the	
	the voice					
		ist es die		ling		you

voice			die Stimme des Win-	die Glock-		
	sheng yefeng you sheng					jing qi

		shi kyo ki				day-time
der alte Mönch	from his			aus seinem Mittags-		
				lao seng		

nap terrified, he wakes up				what need		
			was soll das?			
		schuei hei				chü

	kash----u nichu					
the sound				at noon		
	ri	jetzt! Zur				
		keng				

Ensemble InterContemporain

L'Ensemble InterContemporain è stato fondato nel 1976. Questa formazione, unica in Francia, ha come scopo essenziale quello di far entrare in repertorio nuove composizioni. L'Ensemble InterContemporain ha eseguito più di novecento opere di trecento compositori entrate nel progetto di Pierre Boulez «Passage du XXe Siècle» per la prima volta nel 1977.

Presidente	Pierre Boulez
Direttore musicale	David Robertson
flauto	Sophie Cherrier
flauto	Emmanuelle Ophèle
oboe	Laszlo Hadady
oboe	Didier Pateau
clarinetto	Alain Damiens
clarinetto	André Trouppet
clarinetto basso	Guy Arnaud
fagotto	Pascal Gallois
fagotto	Paul Riveaux
corno	Jacques Deleplancque
corno	Jens Mc Manama
tromba	Antoine Curé
trombone	Jérôme Naulais
percussione	Michel Cerutti
percussione	Daniel Ciampolini
pianoforte/tastiere	Pierre-Laurent Almard
arpa	Marie-Claire Jamet
violino	Jeanne-Marie Conquer
violino	Jacques Ghestem
violino	Maryvonne Le Dizès
viola	Christophe Desjardins
violoncello	Pierre Strauch
violoncello	Jean-Gulhen Queyras
contrabbasso	Frédéric Stochl

Musicisti aggiunti

pianoforte	Catherine Cournot
viola	Diedrich Suys

Direttore di scena	Gilles Blum
Direttori di palcoscenico	Jean Radel
	Damien Rochette

Hans Zender

Hans Zender è nato a Wiesbaden il 22 novembre 1936. Ha studiato pianoforte, direzione d'orchestra e composizione agli istituti di musica di Francoforte e Friburgo. È stato direttore principale dell'Opera di Bonn, Kiel e della Saar Radio Symphony Orchestra. Dal 1984 al 1987 è stato direttore musicale all'Opera di Stato di Amburgo; nel 1987 direttore principale della Kammerorchester Hilversum e direttore principale ospite all'Opéra Royal de la Monnaie di Bruxelles. Nel 1988 è stato professore di composizione all'Istituto di Musica di Francoforte. Come direttore ospite è stato invitato a numerosi festival: Festival di Salisburgo, Bayreuther Festspiele, Berliner Festwochen.



Hans Zender

Julie Moffat

Nata nel 1966 a Leicester, Julie Moffat studia con Lillian Dunkley e Marion Studholme e ottiene un premio nel 1984 al Royal College of Music. Debutta a Londra nel 1987 sotto la direzione di Timothy Salter. Nel 1987 canta come soprano solista alla Royal Albert Hall sotto la direzione di David Willcocks. Ha lavorato con le Lonans Singers e attualmente con le BBC Singers.



Julie Moffat

André Trouttet

Nato nel 1948, André Trouttet effettua gli studi musicali al Conservatorio di Besançon dove ottiene il primo premio in clarinetto nel 1969 e, lo stesso anno, il primo premio in musica da camera a Colmar. Entra poi al Conservatorio Nazionale di Musica di Parigi dove ottiene nel 1973 il primo premio in clarinetto. L'anno seguente suona nell'Orchestra di Cannes come clarinetto solo. Dal 1984 fa parte dell'Ensemble InterContemporain.



André Trouttet



Arditti String Quartet.

Conservatorio, Sala Puccini
martedì, 9 giugno 1992, ore 20.30

Arditti String Quartet

Irvine Arditti primo violino
David Alberman secondo violino
Garth Knox viola
Rohan De Saram violoncello

Alessandro Melchiorre (1951)
Secondo Quartetto (1990)
per archi

Iannis Xenakis (1922)
Tetora (1990)
per quartetto d'archi
prima esecuzione in Italia

Liza Lim (1966)
Hell (1992)
per quartetto d'archi
(commissione di Milano Musica)
prima esecuzione assoluta

Franco Donatoni (1927)
La souris sans sourire (1988)
per quartetto d'archi

Alessandro Melchiorre
Secondo Quartetto

Scritto tra il 23 febbraio e il 3 luglio 1990 ed eseguito a Darmstadt il 22 luglio dello stesso anno dal Quartetto Arditti, il *Secondo Quartetto* appartiene - con *Primo Sonetto ad Orfeo* per voce, flauto, trombone, pianoforte, contrabbasso, tam-tam e Sistema MIDI (1988), *Schwelle* per soprano, 7 strumenti ed elettronica (1989) e *Innere Schwelle* per voce sola e live-electronics (1991) - ad un ciclo di brani ispirato ai *Sonetti ad Orfeo* di Rilke, che sarà completato da altri due lavori, rispettivamente per orchestra e per voce e gruppo da camera.

Riprendendo una metafora cara all'autore, si potrebbe dire che il quartetto - come altre composizioni di Melchiorre - descriva una sorta di «onda» temporale, partendo da un *climax* iniziale per poi procedere verso un graduale indebolimento della materia sonora - ricordiamo in tal senso i titoli significativi di *Zeitwellen* («Onde di tempo») per pianoforte e *A wave* («Un'onda») per viola, entrambi del 1985. Questa progressiva perdita di energia, che non si evolve linearmente ma è disposta in un susseguirsi di «ondate» di intensità sempre decrescenti, determina una concezione dinamica della forma musicale. Inoltre si può notare come all'interno di una costante, estrema tensione del suono, il quartetto proceda da una polifonia gestuale e temporale molto ricca, caratterizzata dalla sovrapposizione di linee di durate molto differenziate, verso una verticalizzazione, un ordine, dello spazio acustico, sviluppando nella parte conclusiva una scrittura prevalentemente accordale.

Ma soprattutto la riflessione sul tempo e la memoria - già da anni al centro delle tematiche compositive di Melchiorre, con costanti punti di riferimento nel pensiero di Deleuze, Mann, Benjamin, Proust,



Alessandro Melchiorre.

Iannis Xenakis
Tetora

Lévi-Strauss, Borges - assume nel quartetto, come in tutti gli altri brani del ciclo dedicato all'*Orfeo* rilkiano, una posizione di fondamentale importanza. Il viaggio di Orfeo nel profondo, verso l'ignoto, contro la morte, è infatti un viaggio simbolico nel tempo: un tempo che non è più lineare, né ciclico, ma multiforme, fondato su una stratificazione di tempi diversi, di vissuto e non vissuto, di passato e futuro, di novità e ripetizione. «Nella mia musica - ha scritto Melchiorre - voglio definire una complessa dialettica della continuità che non si occupi soltanto degli oggetti musicali, ma del loro apparire e del loro scomparire, dell'aura che li annuncia e della risonanza che li ricorda; sto cercando di precisare la concezione di un tempo musicale molteplice che sappia rendere conto del movimento e dell'arresto, del continuo e del discontinuo, della durata e dell'istante, di quello scarto quotidiano rispetto al tempo dell'orologio, fatto di accelerazioni e decelerazioni, pause e riprese, sogni e incubi, malinconia e entusiasmo, che è proprio della vita stessa, movimento di cui la musica, quando è vera musica, coglie meglio di qualsiasi altra cosa l'essenza che ci rimanda.»

Tetora («Quattro», in dorico) è stato scritto nel 1990 su commissione del WDR di Colonia e della casa discografica Montaigne per il Quartetto Arditti, che ne ha interpretato la prima esecuzione assoluta il 27 aprile 1991 in occasione dei «Wittener Tage für neue Musik».

Si tratta del terzo quartetto per archi scritto da Xenakis - dopo *ST/4* (1956-62) e *Tetras* (1983), senza dimenticare il quintetto con pianoforte *Akea* (1986) - ed è forse il brano che meglio rappresenta le recenti tendenze dell'autore, attualmente orientato



Iannis Xenakis.

verso una maggiore «percettibilità» delle procedure compositive e sobrietà dei materiali sonori, aspetti che si traducono in una nuova semplicità, talvolta fin'anche elementarità, di scrittura.

Già la pagina d'apertura - con il suo suggestivo *melos* modale riverberato fra i quattro strumenti, lo stesso che aveva sorpreso in *Jonchaies* (1977), poi in *Embellie* (1981) ed ancor più di recente in *Dox-Orkh* (1991) - definisce il clima espressivo del lavoro, immerso in una sorta di dimensione arcaicizzante e tuttavia dotato di una sua energia interna, di una forza trattenuta, rude ed austera, non priva di asprezza. Nella composizione si possono individuare vari momenti similmente strutturati che si succedono senza soluzione di continuità, saldati insieme da un sottile gioco di complementarità interne. Ciascuno di essi prende avvio con una scoperta linea melodica o una pura e semplice scala - affidate al primo violino o distribuite sull'intera formazione strumentale - cui fa seguito una sorta di condensazione armonica dalla polifonia interna molto densa, sviluppata attraverso blocchi accordali omoritmici continuamente ripetuti e permutati (sistematico è l'impiego delle corde doppie). La continua intersezione di elementi orizzontali e

verticali di aspetti melodici ed armonici nasce da un recente studio svolto dall'autore sulle scale - soprattutto sul modo *pelog* giavanese - la cui costruzione deve essere tale garantire una variazione ed una tensione costanti nelle strutture intervallari. In questa prospettiva occorre notare come il quartetto sia fondato esclusivamente su altezze temperate: mancano del tutto gli intervalli microtonali, i glissandi - tanto frequenti in Xenakis - ed è assente tutta quella intensa ricerca timbrica che animava il brulicante mondo sonoro di *ST/4* e lo spettacolare virtuosismo di *Tetras*. L'unica, minima, differenziazione timbrica nell'omogenea *texture* di *Tetora* risiede nell'esecuzione di alcune battute eseguite sul ponticello e al tallone, mentre tutto il resto del brano utilizza una modalità ordinaria di produzione del suono, che ora appare pieno e disteso, lontano dai furiosi attacchi percussivi che pure avevano caratterizzato altri lavori per strumenti ad arco (*legatissimo*, *legato*, *plus lié*, *bien lié*, sono le indicazioni ricorrenti nella partitura). La scansione ritmica appare addirittura essenziale, fondandosi su una semplice pulsazione binaria, appena increspata in un breve episodio che precede la parte finale.

Liza Lim
Hell

Nata nel 1966 a Perth (Australia), Liza Lim ha studiato composizione con Richard Hames, Riccardo Formosa e Ton de Leeuw. Ha già ricevuto numerose commissioni (Elision Ensemble, Handspan Theatre, The Seymour Group, The Rantos Collegium, Het Trio, Duo Contemporain, Radio Brema) e quest'anno ha ottenuto una borsa di studio dall'Australia Council per la realizzazione di un vasto lavoro teatrale basato sull'*Orestiaide* di Eschilo. *Hell*, dedicato al Quartetto Arditti, è stato scritto tra l'11 ottobre 1991 ed il 12 gennaio 1992 su commissione di Milano Musica.

L'aspetto più rilevante del processo compositivo di Liza Lim risiede nella particolare attenzione prestata alla «fisicità dell'esecuzione». Come ha spiegato l'autrice, i parametri sonori (altezze, durate ecc.) non sono mai pensati in termini puramente astratti ma sono determinati dalle relazioni esistenti tra il corpo dell'esecutore e lo strumento. «La mia musica - scrive Lim - cerca di esaminare e di ascoltare in modo sempre più sottile gli interstizi dei suoni di contatto» che nascono fra dita, arco e corde, oppure dal soffio che si infrange diversamente sul legno o sul metallo, per poi ricomporre il comportamento dei suoni in «costellazioni di azioni». Nel quartetto, la minuziosa esplorazione dell'impercettibile microcosmo acustico interno alla formazione stessa del suono si coniuga a sua volta con particolari tecniche esecutive: arco sfregato diagonalmente o circolarmente sulle corde, passaggio insensibile dal legno al crine, suono distorto, differente pressione sulle corde ecc. - «un suono non omogeneo - prescrive l'autrice - è l'ideale». Cifra peculiare del brano è dunque la sua irregolarità, instabilità, ma soprattutto la sua *fragilità* timbrica (*Fragile*, *Unquiet* è anche l'indicazione espressiva apposta sulla partitura) anche perché tali azioni strumentali producono una gamma di rumori, di armonici, di suoni estranei che non possono essere esattamente controllati e prevedibili. La scrittura stessa del quartetto non impiega figurazioni particolarmente divaricate o dotate di una evidente direzionalità ma si basa su piccoli nuclei armonici e brevi segmenti lineari indagati attraverso continue oscillazioni microtonali, glissandi di minima ampiezza, piccoli spostamenti di registro. Dal pun-

to di vista formale, scrive l'autrice «non c'è una "soluzione finale" ma si potrebbe tracciare un'analogia con i *puzzles* di quelle scatole cinesi finemente decorate, che vengono ruotate in tutte le direzioni senza giungere all'apertura e le cui "soluzioni" risultano soltanto un'elusiva illusione». Il titolo *Hell* va inteso non soltanto nella sua accezione inglese («inferno») ma anche in quella tedesca («hell» - chiaro, «hellseher» - chiaroveggente, «hellhörig» - percettivo).



Liza Lim.

Franco Donatoni
La souris sans sourire

Commissionato dall'Ensemble InterContemporain, *La souris sans sourire* è stato scritto nel 1988 ed eseguito in prima assoluta il 18 dicembre 1989 al Théâtre du Châtelet di Parigi dal Quatuor InterContemporain.

Come ha spiegato Donatoni, il titolo nasce «da un curioso intrecciarsi di pensieri: mi è sempre piaciuta l'immagine, in *Alice nel paese delle meraviglie*, del gatto che scompare ma di cui resta il sorriso. Poi mi è venuta in mente la frase in cui Adorno afferma che «chi sorride è il potere». Dunque se il gatto sorride, il gatto è il potere, ma il topo che viene cacciato e mangiato dal gatto non sorride affatto e quindi è un topo senza sorriso, un «Souris sans sourire»». Questa suggestione inerente al titolo, «antecedente» alla stesura della partitura, è diventata «quasi un programma interno - continua l'autore - perché si tratta di un quartetto per archi ed io per comporre ho bisogno di immagini concrete. Ho bisogno di vedere gli strumentisti in azione, il loro modo di spostarsi sulla scena, sapere possibilmente che carattere hanno, tante cose di questo genere. Nel caso del quartetto d'archi dell'Ensemble InterContemporain, non conoscevo gli interpreti e quindi mi sono inventato questa storiella per fare sì che i pannelli di cui si compone il pezzo fossero come delle situazioni mimiche destinate a svilupparsi in quel teatro della mente del quale ho parlato altre volte. Potrei dire che quel gioco di immagini si riverbera sulla partitura conferendole un ritmo spigliato e frettoloso da cartoni animati».

A differenza del precedente, severo, quartetto d'archi - *The Heart's Eye* (1979-80) - in cui le «voci» erano piuttosto individuali, *La souris sans sourire* sembra cercare nell'insieme cameristico «la compattezza di un suono unico». Non si tratta di un lavoro innovativo per quanto concerne la scrittura strumentale, i gesti, ora rigidi ora flessuosi, che si succedono in un trascorrere deciso ed incalzante, sono quelli già compiuti un'infinità di volte. Importa notare invece, oltre al procedere più sciolto e sereno, come le figure nella loro linearità assumano ora l'aspetto di veri e propri profili, acquistando un'evidenza addirittura «narrativa». Esse diventano *attori* di un teatro immaginario che entrano in scena unicamente per raccontare l'apparenza del loro divenire, recitandone le forme e pronunciandone i suoni, «personaggi precari che gesticolano più che gestire, che farneticano gesti che non descrivono che se stessi».



*Franco Donatoni
in una foto del 1972.*

Arditti String Quartet

Irvine Arditti, primo violino
David Alberman, secondo violino
Garth Knox, viola
Rohan De Saram, violoncello

Il Quartetto ha suonato in tutta Europa, America, Canada ed Estremo Oriente, si è esibito nelle maggiori città europee ed ha partecipato a molti festival internazionali.

Il repertorio del Quartetto include in media 50 pezzi nuovi a stagione, trenta dei quali sono prime mondiali.

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

La produzione discografica

ampliando ed il Quartetto ha ricevuto numerosi riconoscimenti; recentemente il disco con l'integrale dei Quartetti di Elliott Carter ha ricevuto il Grand Prix du Disque dell'Académie Charles Cros e l'International Record Critic Award.

Nel 1987 la BBC ha dedicato un intero programma nella serie «Musica da Camera» al lavoro del Quartetto Arditti e la BBC Radio 3 una serie di sette programmi settimanali per l'esecuzione di 23 quartetti da Beethoven a Ferneyhough. Questo si aggiunge al grande numero di registrazioni effettuate per le maggiori reti radiofoniche europee.



Ensemble Modern.

Conservatorio, Sala Puccini
giovedì, 11 giugno 1992, ore 20.30

Ensemble Modern

Direttore **Markus Stenz**
Solista **Catherine Milliken**
oboe-corno inglese

Franco Donatoni (1927)

Spiri (1977)
per dieci strumenti

Flag (1987)
per tredici strumenti

Helmut Lachenmann (1935)

Mouvement (-vor der Erstarrung) (1983-84)
per ensemble
prima esecuzione in Italia

Luca Francesconi (1956)

Plot in fiction (1986)
per oboe-corno inglese e undici strumenti

Franco Donatoni

Etwas ruhiger im Ausdruck (1967)
per flauto, clarinetto, violino, violoncello e piano-
forte

Cloches (1988-89)
per due pianoforti, otto strumenti a fiato e due per-
cussioni

Si ringrazia per la collaborazione

Franco Donatoni

Etwas ruhiger im Ausdruck. Spiri. Flag. Cloches.



Franco Donatoni
in una foto del 1952.

Nell'attività di Donatoni i primi anni Settanta rappresentano un punto di svolta decisivo: giunge infatti al massimo grado di sviluppo una lunga fase creativa definita in seguito dallo stesso compositore *negativa*, in cui egli era progressivamente sprofondato nel corso del decennio precedente portando alle estreme conseguenze le posizioni di John Cage. Sperimentando sia umanamente sia musicalmente la bruciante sensazione di alterità rispetto alla pagina, Donatoni era pervenuto nei suoi lavori alla rinuncia di ogni portato soggettivo e di ogni parvenza espressiva: nelle partiture spesso immense di questo periodo (si pensi a *To Earle Two* per due gruppi orchestrali del 1971/72) regnano processi di trasformazione e di proliferazione dei materiali ai quali il compositore assiste senza possibilità reale di intervento (se non, paradossalmente, per mantenere sempre raggelato il clima espressivo), leggendo nel loro divenire senza meta la condanna all'afasia (e risale infatti al 1975, peraltro già oltre il buio di questa fase, la drammatica decisione, quasi un'estrema discesa agli inferi, di abbandonare l'attività compositiva).

Etwas ruhiger im Ausdruck è forse il risultato più rappresentativo di questo primo periodo: scritto nel 1967, esso ricava il materiale di partenza (come nella maggior parte dei lavori di Donatoni) da una composizione preesistente; in questo caso è il secondo dei *Fünf Klavierstücke op. 23* di Arnold Schönberg, del quale vengono impiegati i primi tre movimenti dell'ottava battuta, che portano come indicazione il titolo utilizzato da Donatoni (*con espressione un poco più tranquilla*).

Questo frammento, che compare al termine del pezzo e, diviso in tre parti alle battute 1, 7 e 14, viene incessantemente sottoposto a processi deduttivi inesorabili, dai quali scaturisce comunque una pagina dal fascino esangue, caratterizzata da una dinamica che si muove unicamente fra le due e le quattro *p* della battuta di Schönberg (ed il compositore, nelle note introduttive, invita gli strumentisti a ricorrere a qualsiasi espediente per attutire ulteriormente il suono); la regolarità nel gioco di permutazioni del materiale determina la sostanziale assenza di intromissioni soggettive nella pagina, in linea con quell'«emancipazione dell'atto dall'e-

sito» allora perseguita da Donatoni, ed anche la citazione finale, nel suo dichiarato valore di conclusione arbitraria e sostanzialmente immotivata in quanto a collocazione, e assolutamente priva di qualsiasi reale coinvolgimento emozionale.

Superato il punto più lacerante della sua esperienza umana e artistica, pur senza rinnegare alcuni portati fondamentali della sua estetica precedente, Donatoni dà inizio nel corso degli anni Settanta ad una nuova fase compositiva, tuttora in atto, caratterizzata da una riapertura sempre meno timida al piacere intuitivo del comporre e alla valorizzazione delle immagini musicali; rimangono certo operanti i codici generativi e i processi di trasformazione dei materiali già osservati, ma è ora la figura musicale ad essere al centro dell'interesse di Donatoni, intendendo con questo termine - egli chiarisce - «qualsiasi frammento nel quale il livello dell'articolazione consenta di riconoscere l'identità tipologica, non come organismo individuale tematicamente e soggettivamente connotato, ma come singolarità riconoscibile nelle determinazioni che sono proprie alla sua connotazione generalizzata»; è importante sottolineare il fatto che Donatoni parli di «figura» per la prima volta nel 1977, nel presentare proprio *Spiri*, lavoro che quindi a buon diritto si può porre ad inizio di questa nuova fase creativa; afferma infatti il compositore, chiarendo ulteriormente il significato del termine: «L'utilizzazione continua dello stesso materiale iniziale secondo procedure simili al canone desta una certa riconoscibilità delle figure che può far pensare al "tematismo"».

Le partiture che si susseguono con rinnovato fervore nel corso degli ultimi quindici anni presentano, a livello di forma generale, tratti per lo più simili; se infatti l'attenzione di Donatoni è rivolta alla figura, e quindi alla realizzazione di episodi assai connotati, rimane sempre sostanzialmente privo di motivazioni logiche il percorso prescelto per la successione di tali «pannelli», accostati per complementarità timbrica o figurale, ma mai capaci di sviluppi in qualche modo direzionati; diviene ora comunque evidente, lontana dall'indistinto in cui volutamente si spegnevano molti lavori *negativi*, una sorta di plastica teatralità insita agli interventi

strumentali, spesso caratterizzati da successioni regolari e incessanti di valori molto brevi. Donatoni tuttavia sottolinea che questi «personaggi» devono la loro esistenza «più all'entrata in scena che alla natura dell'evento cui essi danno luogo, più all'assertività con la quale essi riescono a mantenersi in scena che all'identità che ogni personaggio esprime, [...] personaggi precari che gesticolano più che gestire, che farneticano gesti che non descrivono che se stessi».

Diviene quindi inessenziale entrare nei particolari a proposito degli altri tre lavori di Donatoni eseguiti in questo concerto, sufficientemente evidenti all'ascolto nel loro percorso costruito su brevi episodi giustapposti: *Spiri*, per dieci strumenti (con oboe e violino a far da primi attori), dedicato a Salvatore Sciarrino (forse il compositore più distante dal mondo poetico donatoniano); *Flag*, per tredici strumenti, del 1987, dove sono i due corni e la tromba a porsi in rilievo, e *Cloches*, per due pianoforti, otto strumenti a fiato e due percussioni, scritto fra il 1988 ed il 1989, segnano, attraverso i diversi organici sempre rispondenti a leggi più o meno evidenti di simmetria (sottolineata dalle disposizioni sul palco suggerite dal compositore), le tappe di raggiungimento di un nuovo ed ormai acquisito magistero.

Helmut Lachenmann
Mouvement (-vor der Erstarrung)



È solo da alcuni anni, grazie soprattutto all'apprezzamento di Luigi Nono, che anche in Italia è data l'occasione di ascoltare con maggior frequenza le opere di Helmut Lachenmann, figura assolutamente di rilievo nel panorama compositivo europeo; nato nel 1935 a Stoccarda, ha studiato dapprima nella città natale con Johann N. David e quindi, dal 1958 al 1960, con Luigi Nono a Venezia. Dopo un'esperienza presso lo studio di musica elettronica dell'Università di Gand, inizia l'attività didattica dapprima ad Ulm e quindi a Stoccarda, per proseguire alla Scuola Superiore di Pedagogia di Ludwigsburg, all'Università di Basilea, ai Ferienkurse di Darmstadt ed in numerose altre sedi in Europa ed in America Latina.

Il pensiero musicale di Lachenmann assume tratti personali nel corso degli anni Sessanta, quando in Europa entra definitivamente in crisi il tentativo di razionalizzare totalmente i parametri compositivi; disinteressato alle esperienze aleatorie o decostruttive che si moltiplicavano in quegli anni, Lachenmann, più radicalmente, sposta la sua attenzione dalle modalità di ordinamento del suono al suono stesso, nella sua fisica corporeità; ritenendo tuttavia che troppe connotazioni storiche siano implicite al suono «tradizionale» degli strumenti,

e che quindi troppe convenzioni impediscano di percepire il suono nella sua purezza. Lachenmann ricerca ed utilizza ogni sonorità ottenibile con gli strumenti tradizionali grazie a tecniche esecutive inconsuete o del tutto nuove, allo scopo di attivare mediante lo stupore una percezione vergine da parte dell'ascoltatore.

Gli archi suonati sul dorso, o con pressioni eccessive dell'archetto sulle corde, i fiati senza imboccatura, i timpani fatti risuonare con colpi sulla caldaia e non sulla pelle (e l'inventiva di Lachenmann sembra a tratti inesauribile) non sono quindi da intendersi come gesti ironici e solo in minima parte sono segnati di dissoluzione linguistica; nel superamento dei limiti consueti degli strumenti vengono reperite le basi di un nuovo linguaggio in cui i percorsi strutturali siano finalmente liberi da relazioni con convenzioni d'ascolto passate; sostiene infatti Lachenmann: «Mi interessa, nel comporre, non semplicemente il campo di rovine delle relazioni sonore distrutte, ma il campo di forze solo ora possibile delle relazioni sonore scoperte e da creare».

Questa ricerca, che ha portato a pagine estreme come *Gran Torso* per quartetti d'archi del 1971-78, è riscontrabile anche in *Mouvement (-vor der Erstarrung)* scritto fra il 1983 ed il 1984 su commissione dell'Ensemble InterContemporain; in questo lavoro, come in altri della più recente produzione di Lachenmann, si ripresentano suoni in emissione ordinaria, a creare un nuovo rapporto dialettico fra materiali all'interno della composizione; ad una prima sezione che cattura infatti l'ascoltatore con aggregazioni sempre cangianti di sonorità inconsuete, seguono pagine progressivamente più lineari, che si concedono citazioni sotterranee (*Du lieber Augustin*, intorno alla metà del lavoro) o riferimenti più chiari, come, poco oltre, l'evidente ritmo ternario che dà vita a un vasto episodio caratterizzato da una marcata concitazione ritmica e da uno spessore sonoro maggiore; come lascia presagire il titolo, questa carica vitale si irrigidisce progressivamente nella parte finale del lavoro, in cui sussurri quasi impercettibili degli archi e isolati impulsi di clarinetti e trombe portano ad una rarefatta conclusione.

Luca Francesconi
Plot in Fiction



Nato a Milano nel 1956, Luca Francesconi ha studiato con Azio Corghi, seguendo quindi corsi con Karlheinz Stockhausen e con Luciano Berio, del quale è stato assistente fra il 1981 e il 1984. I suoi interessi sono rivolti a vari campi, dalla musica per teatro alle esperienze radiofoniche ed in particolare all'informatica musicale: fin dal 1975 infatti ha costituito un proprio studio di musica elettronica, ed è tra i fondatori di *AGON* «*acustica-informatica-musica*», centro di produzione e ricerca musicale con l'ausilio dei calcolatori costituitosi nel 1990 a Milano.

A proposito di *Plot in Fiction* per corno inglese-oboe e gruppo da camera, scritto nel 1986 e dedicato a Franco Donatoni, chiarisce lo stesso Francesconi: «La Musica è Seduzione. Ma questa avviene, o deve avvenire, ad un livello profondo e non soltanto epidermico come accade nella maggioranza della musica di consumo. Diventa cioè un'esperienza molto ricca che coinvolge anche la nostra mente, oltre il primo livello di fascino sensoriale: è proprio in una danza profonda fra istinto e ragione, alla ricerca continua di un equilibrio, che si consuma la nostra esperienza percettiva più vera».

Ne deriva un atteggiamento compositivo che, pur non rinnegando affatto le molteplici esperienze del

dopoguerra, si propone di offrire all'ascoltatore punti di riferimento evidenti, mediando fra radicalismo e chiarezza discorsiva; estraneo a qualsiasi soluzione semplicistica ed a sterili recuperi linguistici, Francesconi, qui come altrove, si propone di rivelare il percorso, la trama, il «plot» appunto che è sotteso alla pagina, secondo una logica di carattere strettamente musicale che si svela nella consequenzialità delle trasformazioni di materiali, nella tensione che sorregge l'intero brano. La parte del solista, dapprima al corno inglese e quindi all'oboe, risulta particolarmente impegnativa soprattutto nella prima parte del pezzo, allorché in un'unica linea, estremamente frantumata e tesa, convivono materiali appartenenti ai diversi processi in atto; attorno al solista, in un gioco mutevole di rapporti, agiscono undici strumenti (flauto-ottavino, clarinetto-clarinetto basso, fagotto, corno, percussioni, pianoforte e quintetto d'archi), dapprima pronti a catturare ed a riverberare in modo sempre più complesso le altezze del corno inglese, per giungere quindi ad una zona ritmicamente assai serrata, cui il solista, che nel frattempo è passato all'oboe, partecipa marginalmente con interventi basati su suoni tenuti a lungo e variati timbricamente; il ritorno più deciso dell'oboe che sale placandosi verso il limite acuto della sua estensione, conduce, pur attraverso increspature e scatti saltuari, ad un epilogo finalmente placato il brano.

*Nelle fotografie:
nella pagina a sinistra Helmut Lachenmann,
in questa pagina Luca Francesconi*

Testi di Giorgio Colombo Taccani

Ensemble Modern

Ensemble der Gesellschaft für Neue Musik

Questo ensemble è tra i più apprezzati in Europa per quanto riguarda l'esecuzione del repertorio contemporaneo.

Fondato nel 1980 e a quel tempo sotto l'egida della Junge Deutsche Philharmonie, l'Ensemble Modern ha sede a Francoforte dal 1985 ed è organismo indipendente dal 1987.

L'attività dell'ensemble include i vari generi della musica contemporanea così come esecuzioni abbinata ad altri generi di spettacolo quali il teatro, il cinema, la danza.

L'Ensemble Modern organizza inoltre seminari per i compositori e laboratori per gli studenti.

flauto	Dietmar Wiesner
flauto	Thaddeus Watson
oboe/corno inglese	Catherine Milliken
corno inglese	Joseph Sanders
clarinetto	Roland Diry
clarinetto	John Corbett
clarinetto basso	Wolfgang Stryi
fagotto/controfagotto	Noriko Shimada
fagotto	Matthew Wilkie
corno	Franck Ollu
corno	Sarah Willis
tromba	William Forman
tromba	Michael Gross
percussione	Rumi Ogawa-Helferich
percussione	Rainer Römer
percussione	Gregory Riffel
percussione	Renée Jonker
pianoforte	Hermann Kretzschmar
pianoforte	Ueli Wiget
violino	Mathias Tacke
violino	Thomas Hofer
viola	Werner Dickel
viola	Pascal Siffert
violoncello	Michael Stirling
violoncello	Gregory Johns
contrabbasso	Michael Tiepold
Solista	
oboe/corno inglese	Catherine Milliken
Direttore	
	Markus Stenz

Markus Stenz

Nato in Germania nel 1965, Markus Stenz ha studiato pianoforte dall'età di cinque anni e ha dato il suo primo concerto pubblico a sei anni. Dopo gli studi musicali effettuati al Conservatorio di Colonia e al Mozarteum di Salisburgo, ha iniziato a collaborare con numerose compagini orchestrali. Nel 1987 ha diretto la prima di Cheap Imitation di John Cage per la Radio di Colonia per il Festival New Music di Metz in Francia. Nel corso del 1988 ha lavorato con Leonard Bernstein a Tanglewood e con Seiji Ozawa. Dal 1988 ha inoltre diretto regolarmente alla Fenice di Venezia. Nel 1989 ha diretto a Gütersloh in occasione dell'Henze

International Summer Academy la messinscena di The English Cat di Henze con la London's Parnassus Orchestra. Nel 1990 ha diretto la prima assoluta di Das verratene Meer di Henze alla Deutsche Oper di Berlino e in seguito la versione italiana rappresentata un anno più tardi al Teatro alla Scala (Lo sdegno del mare). Negli ultimi due anni la sua attività direttoriale si è intensificata includendo oltre al repertorio classico numerose partiture di musica contemporanea. Ha inoltre diretto numerosi concerti con prestigiose formazioni: Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Ensemble Modern, BBC Philharmonic Orchestra.

Catherine Milliken

Catherine Milliken, oboista, si è specializzata in esecuzioni di musica contemporanea partecipando a numerosi festival in tutta Europa, Sud America e nella sua terra d'origine, l'Australia. Dal 1980 è componente dell'Ensemble Modern e oboista della Chamber Orchestra of Europe, della London Sinfonietta e della Orchestra Sinfonica di Sidney.



Markus Stenz.



Catherine Milliken.



Hans-Ola Ericsson.

Chiesa di San Smpliciano
mercoledì, 17 giugno 1992, ore 20.30

■ Organista **Hans-Ola Ericsson**

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Preludio e Fuga in mi minore (BWV 548)

Franco Donatoni (1927)
Feria II (1992)
(commissione del Comune di Milano)
prima esecuzione assoluta

Dietrich Buxtehude (1637-1707)
Toccata in re minore (BuxWV 155)
Mit Fried und Freud ich fahr dahin,
Klaglied (BuxWV 75)

Mauricio Kagel (1932)
Râga, Ragtime-Waltz da «Rrrrrrr» (1980/81)

György Ligeti (1923)
Etude No. 1 «Harmonies» (1967)

Dietrich Buxtehude
Preludio in mi minore (BuxWV 142)

Mauricio Kagel
Rosalie, Rossignols enrhumés da «Rrrrrrr»
(1980/81)

Johann Sebastian Bach
Passacaglia in do minore (BWV 582)

Un programma per organo

Musiche di Bach, Donatoni, Buxtehude, Kagel, Ligeti

Forse nessuno strumento come l'organo autorizza i giochi speculari e speculativi. Disponendosi ad arco attorno ad un centro ideale, i nove brani che formano il programma di questo concerto delineano un percorso quasi simmetrico: Bach-Donatoni; Buxtehude-Kagel; Ligeti; Buxtehude-Kagel; Bach.

Bach, che qui occupa gli estremi, in altra prospettiva - quella della storia della civiltà organistica - occupa invece il centro: tolemaico, fisso e inamovibile per ammissione unanime di una posterità che a tale cosmologia si inchina, all'incirca, da due secoli. La storia dell'organo è una sorta di replica schematica della storia della cultura occidentale moderna: dapprima si snodano i due-tre secoli dell'incremento progressivo, dell'accumularsi di dottrina, creatività, virtuosità, tecnologia, fino ad un culmine collocabile nella concentrazione, feconda al limite dell'inverosimile, nella Germania del primo Settecento.

All'accumulo progressivo, a quel *climax* siglabile Buxtehude-Pachelbel-Böhm-Bach, segue dalla fine del XVIII secolo un processo inverso: la dispersione, il digradare verso la marginalità crescente, proprio di un'epoca che accentua in materia di musica chiesastica il proprio sguardo retrospettivo. Si delinea cioè un orizzonte in cui quel patrimonio è sentito come un lascito del passato, testimonianza di un'epoca conclusa e che appare tanto più alta e tanto più irripetibile quanto più si consolida quel fenomeno autenticamente rivoluzionario (forse ancor più determinante in musica di quanto non lo siano le conseguenze ideologiche delle rivoluzioni vere e proprie) consistente nella canonizzazione degli antichi maestri, nella elevazione della musica del passato a valore assoluto, al di sopra delle contingenti oscillazioni del gusto.

Ritrovare successivamente l'organo nel secolo dei geni - l'Ottocento - e poi in quello dell'elettronica significa coglierne soprattutto il potenziale evocativo, al quadrato, oppure, in senso più progressivo, sondarne le caratteristiche di composita apparecchiatura sonora, le potenzialità per così dire materiche, connesse alla manualità e alla raffinata organologia che contraddistingue lo strumento.

Nella serie speculare dei nostri autori troviamo

dunque illustrata quella esemplare polarizzazione fra primo Settecento e secondo Novecento, fra una musica organistica «organica» alla cultura della propria epoca (un bisticcio che suona come un *callembour*), fra una musica dai connotati eminentemente funzionali e un'altra segnata da una totale disinibizione che definisce e riassume la vicenda più generale di tutta la musica occidentale di tradizione alta ed entro cui i singoli autori presenti rappresentano ciascuno altrettanti nodi cruciali di questa vicenda.

Johann Sebastian Bach

È difficile per gli storici sfuggire all'idea che le composizioni libere per organo di Bach siano l'obiettivo e il riferimento di tutta la vicenda di questo strumento, tanto da rendere quasi inevitabile l'implicito storicismo che vede nella produzione bachiana il *terminus ad quem* di tutta la letteratura precedente. Tutta questa produzione è solcata però da ampie zone d'ombra, da interrogativi che mettono talora in forse l'attribuzione, la cronologia e la geografia soprattutto del giovane Bach (Lüneburg, Arnstadt, Mühlhausen, Weimar?), ma anche del Bach maturo che a Lipsia ritornò a comporre per l'organo, talora riprendendo e adattando le pagine degli anni di gioventù. La diaspora e le mutilazioni degli autografi bachiani, l'intersecarsi del lavoro dei copisti e dei colleghi (i quali conobbero e studiarono la sua opera molto più di quanto non lasci intendere il topos del «Bach dimenticato»), rendono la genesi di quei binomi tanto ammirati - preludi e fughe, toccate e fughe, fantasie e fughe (accoppiamenti che talvolta sono frutto di assemblaggio postumo) un autentico enigma.

Quella colossale summa dell'arte organistica bachiana che è il *Preludio e Fuga in mi minore BWV 548* non sfugge a questo destino. Di essa si possiede una stesura in parte autografa che sebbene risalga agli anni di Lipsia (1727-1731?) si suppone faccia riferimento ad una pagina preesistente, di Weimar o chissà quando. In essa Bach riversa una vena compositiva di straordinario vigore. Le due parti, il *Preludio* e la *Fuga*, apparentate strettamente dal punto di vista del linguaggio (in essa Spitta vide quasi una Sinfonia per organo in due movi-

menti), sembrano qui pressoché invertire i loro ruoli tradizionali. Così ecco un *Preludio* dalla scrittura contrappuntisticamente densissima, irta di cromatismi e con un'architettura che ricorda assai da vicino la forma a ritornello del concerto. Ad essa la *Fuga* si oppone quasi come un ossimoro: partendo anch'essa da un soggetto di notevole ardore cromatico, si sviluppa poi in un'ampia e decisamente predominante sezione intermedia che è preda totalmente di una scrittura libera e virtuosistica, dove si toccano i vertici più alti e difficoltosi della manualità bachiana.

Alla straripante scrittura di BWV 548, la *Passacaglia in do minore BWV 582*, composta forse verso il 1717, alla fine del decennio weimariano, oppone un *esprit de géométrie* di inarrivabile chiarezza e trasparenza.

Il predominio strutturale e tematico del motivo ostinato - un tipico *passacaglio* che Bach prende in prestito da André Raison (1650?-1719) ampliandolo da 4 a 8 misure - viene svolto con lucidità assoluta: l'ostinato, esposto dalla pedaliera, si snoda poi lungo venti variazioni nel corso delle quali il tema viene trattato con un rispetto arcaizzante, lasciandolo invariato o comunque sottoponendolo a minime ed episodiche modifiche (ben diversamente da quanto accade, ad esempio, nella *Ciaccona* della seconda *Partita per violino*). Alle variazioni segue un *Thema fugatum* in cui il motivo viene ricondotto alla originaria dimensione di 4 battute e posto in contrappunto invertibile con un secondo soggetto. Anche qui l'arcaismo diffuso si manifesta in un sostanziale ripudio della moderna retorica della fuga con la sua tendenza alla crescente concitazione motoria; piuttosto si ha a che fare con una condotta che, come è stato giustamente osservato, ricorda da vicino la tecnica del *cantus firmus* migrante; una schietta matrice rinascimentale quindi, che chiosa nel modo poeticamente più sublime quell'inesauribile reticolo di proporzioni numeriche di cui è contestata la pagina, risolvendola in un capolavoro di euforica contemplatività.

Franco Donatoni

Per il compositore veronese il ritornare sui propri passi, ridire il già detto ben sapendo che ne uscirà

qualcosa di mai detto prima, è una necessità poetica. Sarebbe inutile, oltre che assai lungo, elencare la serie dei *doubles* che Donatoni è andato allineando nel corso delle sue stagioni creative. L'ultima coppia - che nelle intenzioni del compositore si appresta però ad ampliarsi in un terzetto, quartetto o quintetto addirittura - è *Feria/Feria II*, due lavori separati da dieci anni di tempo, 1982-1992: un'eternità.

Feria (per cinque trombe, cinque flauti e organo), al di là dell'etimologia latina antica, significa, in spagnolo, fiera, mercato, ovvero pressoché il contrario della parola italiana, evocando uno scenario che, per un sottile gioco di etimologie contrapposte, si definisce come «feriale», cioè indaffarato, operoso. Collocare cinque trombe e organo (più i cinque flauti a comporre un alone di particolare suggestione) nella basilica bolognese di San Petronio - fu lì che *Feria* venne presentata nel 1982 in occasione delle «Feste (*Feriae*) musicali» di quell'anno - vuol dire rendere omaggio alla storia della policoralità e dello strumentalismo petroniano del Seicento. In questo senso la scrittura policorale di *Feria* è esplicita e manifesta la sua destinazione ad un ambiente acustico dai lunghissimi tempi di caduta.

Oggi, in questa nuovissima *Feria II* che si esegue per la prima volta, reincontrando la propria *Kirchenmusik*, Donatoni si permette di restringere il campo al solo organo. Affidando all'esecutore il compito di impostare la registrazione dello strumento (che, come viene specificato in partitura, è «implicitamente suggerita dal carattere mutevole dell'articolazione») l'autore si affida alla secolare tradizione per cui l'organo sa interpretare una molteplicità di ruoli: la suggestione dello scenario sonoro ora è affidata ad altri, in quanto riposa sulle proprietà della scrittura. *Feria II* è sintesi e sviluppo insieme della pagina madre. Nel suo complesso la prima metà della composizione rilegge a ritroso la parte d'organo della seconda metà della partitura d'origine. Si reincontrano le stesse figure, gli stessi accordi, le stesse filigrane ritmiche, mentre nella seconda parte il trattamento prende strade più fratte e meno lineari. Proprio nella seconda parte, in luogo dell'originaria seduzione policorale e a fianco dell'accurato meccanismo di retrogradazio-