

ne-compressione degli eventi, si fa strada progressivamente il senso sempre più acuto della scrittura idiomática che manifestamente informa di sé la scrittura.

L'articolazione che ne risulta, con l'alternarsi di passaggi arpeggiati e di accordi tenuti talora prossimi al cluster, il passeggiare della pedaliera scandito dall'accordalità massiccia, marcatamente ritmica e dissonante, disegna una vera poderosa toccata organistica, che tanto nell'insieme quanto nei gesti minuti, svela la memoria di antichi modelli. La grande cadenza su cui si chiude la pagina, spogliandosi in un ultimo guizzo di tutta la motricità residua, ha tutto il sapore di un enigma: una lunga, corale e liberissima successione di triadi tonali, contraddittoriamente sorrette da un basso negatore che approda a una prosciugata conclusione su un emblematico bicordo di nona maggiore.

Dietrich Buxtehude

Toccata in re minore «Mit Fried und Freud ich fahr dahin» - Klaglied - Preludio in mi minore

Quel disagio storicistico cui si accennava a proposito di Bach viene confermato da Willi Apel che nella sua monumentale *Geschichte der Orgel* esclude di proposito Bach onde evitare che la trattazione della materia assuma la prospettiva falsificante di una lunga fase preparatoria, di uno stadio preliminare alla perfezione. Buxtehude, come tanti altri autori di musica organistica, non può e non deve essere visto dunque solo come un precursore di Bach. La musica dell'organista della Marienkirche di Lubeca è il frutto di una personalità straordinaria, ombrosa e imprevedibile, la cui grandezza non rimane affatto appannaggio degli ammiratori coevi (fra cui com'è ben noto fu lo stesso Bach), ma giunge potentemente fino al presente. Buxtehude è un vertice e come tale convoglia e sintetizza nella sua scrittura flussi stilistici molteplici.

Il *Preludio in mi minore BuxWV 142* è fra le pagine più grandiose uscite dalla penna del compositore, dominata da una potenza immaginativa e da una sapienza di scrittura che ne fanno quasi un emblema di quello che allora si soleva chiamare *stylus phantasticus*. Potenza e sapienza sono piegate a un mondo poetico e concettuale di cui, anche al-

l'ascolto, non si tarda a cogliere la distanza da quello bachiano. Il primo rilievo è di ordine formale: nulla in comune c'è fra questa composizione, divulgata anche, come molte delle consimili creazioni di Buxtehude, col titolo di *Preludio e fuga* e la regolare partizione delle omonime composizioni bachiane. BuxWV 142 nelle fonti manoscritte è titolato semplicemente *Praeludium* e nella sua liberissima articolazione si apparenta formalmente e stilisticamente a ciò che comunemente si denominerebbe una *toccata*; ennesima riprova di quanto la terminologia dell'antica (e non solo antica) musica per tastiera sia irriducibile a quella univocità che è la costante e fuorviante aspirazione della nomenclatura scolastica. Questo preludio o toccata si divide in cinque sezioni ben delimitate (T-F-F-T-F): si apre con un contrappunto libero continuando poi in un alternarsi di fughe e sezioni toccatistiche, di ritmi binari e ternari, fino alla fuga conclusiva in ritmo di giga in 12/8. Se in termini quantitativi la scrittura imitativa della fuga è predominante, in realtà il baricentro gravita più che sul rigore della condotta, sul pittoresco di un cromatismo spinto agli estremi e sulle pulsioni di un contrappuntismo libero che giunge a trasformare la conclusione dell'ultima fuga in un lungo divertimento dallo sfrenato ritmo danzante.

La *Toccata in re minore BuxWV 155* è una delle rare pagine di Buxtehude di cui si conosce la data: 1684. L'opinione di uno dei massimi esegeti del compositore, J. Hedar, che nutre dubbi circa l'attribuzione di questa composizione, non ha riscosso molto credito e la frastagliata architettura di questo lavoro rimane come uno degli esempi tipici del *furor poeticus* di Buxtehude.

L'irrequietezza del gesto, tipica di un recitativo drammatico, che contrassegna l'incipit della *Toccata*, introduce a una composizione anch'essa suddivisibile come la precedente in cinque episodi (T-F-T-F-T) e non meno ricca di scatti imprevedibili, di contrasti fulminei tra situazioni foniche antitetiche, di pedalizzazioni frenetiche.

Tutt'altra è la temperie di *Mit Fried und Freud ich fahr dahin - Klaglied BuxWV 75*, che intona il testo del cantico di Simeone tradotto da Lutero, un vero e proprio *planctus* realizzato dal compo-

sitore nel 1674 per la morte del padre. Con questa severa pagina assimilabile a una schematica partita su corale si percorre il sentiero del contrappunto su *cantus firmus* più rigoroso e depurato, lo stesso delle bachiane *Variazioni canoniche* o della *Kunst der Fuge*. Nelle quattro sezioni della composizione si susseguono altrettanti esempi di altissima disciplina: il *Contrapunctus I* a quattro voci reca la nuda melodia corale al soprano; nella successiva *Evolutio*, le quattro voci sono riproposte letteralmente in trasposizione di quinta e a posizioni invertite col *cantus firmus* assegnato quindi al basso. Il *Contrapunctus II* ripresenta la stessa melodia, nuovamente al soprano, ma inserita in un diverso contrappunto a quattro; l'*Evolutio* questa volta, oltre a invertire la posizione delle voci, le dispone in un rigoroso canone a specchio *contrario motu*. Alle due coppie di contrappunti segue il *Klaglied* (ovvero «lamento», *planctus*, appunto), un raccolto corale a quattro basato su una melodia d'invenzione, ornata molto sobriamente, affidata alla voce di soprano.

Mauricio Kagel

Râga, *Ragtime-Waltz* da «Rrrrrrr», *Rosalie*, *Rosignols énrhumés* da «Rrrrrrr»

«Rrrrrrr...» è una galleria di 41 brani scritti dal compositore argentino fra il 1980 e 1981. Questo bizzarro titolo che non tutti possono pronunciare deriva dalla semplice circostanza che ognuno dei brani riceve il nome da una voce di dizionario musicale scelta alla lettera R. I quarantuno pezzi, scritti per vari organici, sono assolutamente indipendenti e sono quindi eseguibili separatamente e senza un ordine prestabilito. Fra questi brani otto sono per organo, strumento particolarmente caro a Kagel che lo ha spesso eletto a compagno delle sue spedizioni di sabotaggio musicale. I lemmi organistici eseguiti in questa occasione sono: *Râga*; *Ragtime*; *Rosalie* [formula ripetitiva consistente in una progressione melodica che si sposta sui gradi di una scala, come nell'antica canzone popolare *Rosalina mia cara*]; *Rosignols énrhumés* [usignuoli raffreddati; in partitura viene specificato che questo termine «solitamente non si trova in alcun dizionario»]. A titolo informativo gli altri quattro sono



Mauricio Kagel (in alto) e György Ligeti.

Rauschpfeife, Repercuta, Ripieno, Rondeña.

L'organo di «Rrrrrr...» è un fornitore di suggestioni sonore per questo lessico musicale tanto ovvio quanto paradossale. Tutti i brani rispettano formalmente le attese: *Râga* snoda la sua monodia sinuosa sui gradi di due diversi modi indiani, in *Ragtime-Waltz* la mano destra traccia il suo percorso melodico asimmetrico e sincopato su un quieto ritmo di 3/4 e su una regolare struttura armonica di 4 × 16 misure (aa'bb'). *Rosalie* varia 6 × 2 volte una svagata filastrocca sul saliscendi della fondamentale del basso; *Rossignols enrhumés* infine potrebbe essere una sorta di grottesco *oiseau* alla Messiaen con l'abbassamento di voce, tutto giocato in chiave di basso. Tutto prevedibile dunque e, insieme, tutto grottesco: da quel grugnire degli usignuoli, alla filastrocca deformata di *Rosalie*, a *Ragtime-Waltz*, con quella mano destra irrimediabilmente aliena rispetto all'accompagnamento, a quel *râga* così tonante e inusitato. E il primo responsabile di questo corrosivo straniamento è proprio l'organo, quasi travestito da gigantesco, inquietante *accordéon* di strada o di baraccone, caduto lì da chissà dove.

György Ligeti

Étude No. 1 «Harmonies»

Le stralunate figurine di Kagel e la loro fittizia descrittività si dileguano di colpo, sommerse dal rigoroso, elementare e insieme radicale utilizzo dell'organo di Ligeti. *Harmonies* è il primo dei due *Studi per organo* scritti tra il 1967 e il 1969 (il secondo si chiama *Coulée*). Si suona mettendo tutte le dieci dita sui tasti senza più sollevarle fino alla fine. Si comincia suonando un accordo di dieci note: a partire dal basso do mib fa lab sib reb mib solb lab dob. Quindi per duecentotrentuno volte, tante sono le battute di questo brano, si sposta un solo dito alla volta facendolo scivolare (tutto dev'essere sempre legatissimo) su una nota adiacente: nella seconda battuta il sol diventa solb, nella terza il fa diventa fab, finché, per minimi spostamenti, tutte le note sono mutate. Così è tutto il pezzo: un passo dopo l'altro il *continuum* di questi suoni tenuti si trasforma, si allontana dalla formula di partenza, secondo un'immobilizzata ma cangian-

te fissità che, come è stato rilevato, è assai prossima alla *optical-art*. È un utilizzo drastico ed anti idiomático non foss'altro per il fatto che le dita immobilizzate sono esattamente il contrario di quello che si intende con «suonare l'organo»; eppure il divenire che ne consegue, il lento roteare di questo oggetto musicale, di questo poliedro mutante, reca la firma inconfondibile e magnetica del suo autore, di quello stile che sa tradurre in immagini stupefacenti le scommesse più improbabili.

Testi di Giordano Montecchi

Hans-Ola Ericsson

Hans-Ola Ericsson è nato nel 1958 a Stoccolma. Ancora ragazzo riceve l'insegnamento dell'organo, e la sua partecipazione nel coro di voci bianche di Stoccolma gli dà le basi della sua carriera musicale. Il suo primo maestro è stato l'organista, maestro di coro e compositore Torsten Nilsson, con cui Ericsson studia contrappunto, composizione e interpretazione organistica. Nel 1974 scrive la sua prima composizione e nello stesso anno si esibisce per la prima volta come organista.

Nel 1976 inizia a studiare al Conservatorio di musica di Stoccolma. Tuttavia l'anno successivo va a Friburgo Brisgovia, in Germania, per continuare i suoi studi al Conservatorio di Stato. Qui studia composizione con Klaus Huber e Brian Ferneyhough, pianoforte con Edith Picht-Axenfeld e organo con Zsigmond Szathmary. Nel 1979 è a Stoccolma per concludere gli studi di musica sacra e per

perfezionarsi come direttore di coro. In seguito torna a Friburgo, dove nel 1983 completa il corso di composizione e si diploma in organo. Nella primavera del 1984 studia composizione con Luigi Nono a Venezia.

Ancora studente, Ericsson ha effettuato una serie di registrazioni radiofoniche e parecchie tournées come organista in tutta Europa e negli Stati Uniti. Viene così riconosciuto interprete sensibile di musica nuova e antica, e partecipa a vari festival europei. Assume inoltre l'incarico di répétiteur del coro della Radio svedese, del coro da camera della Radio svedese e del coro dell'Orchestra filarmonica di Stoccolma. Nel 1981 gli viene assegnato il premio Karl Sczuka della Südwestfunk (la Radio della Germania occidentale).

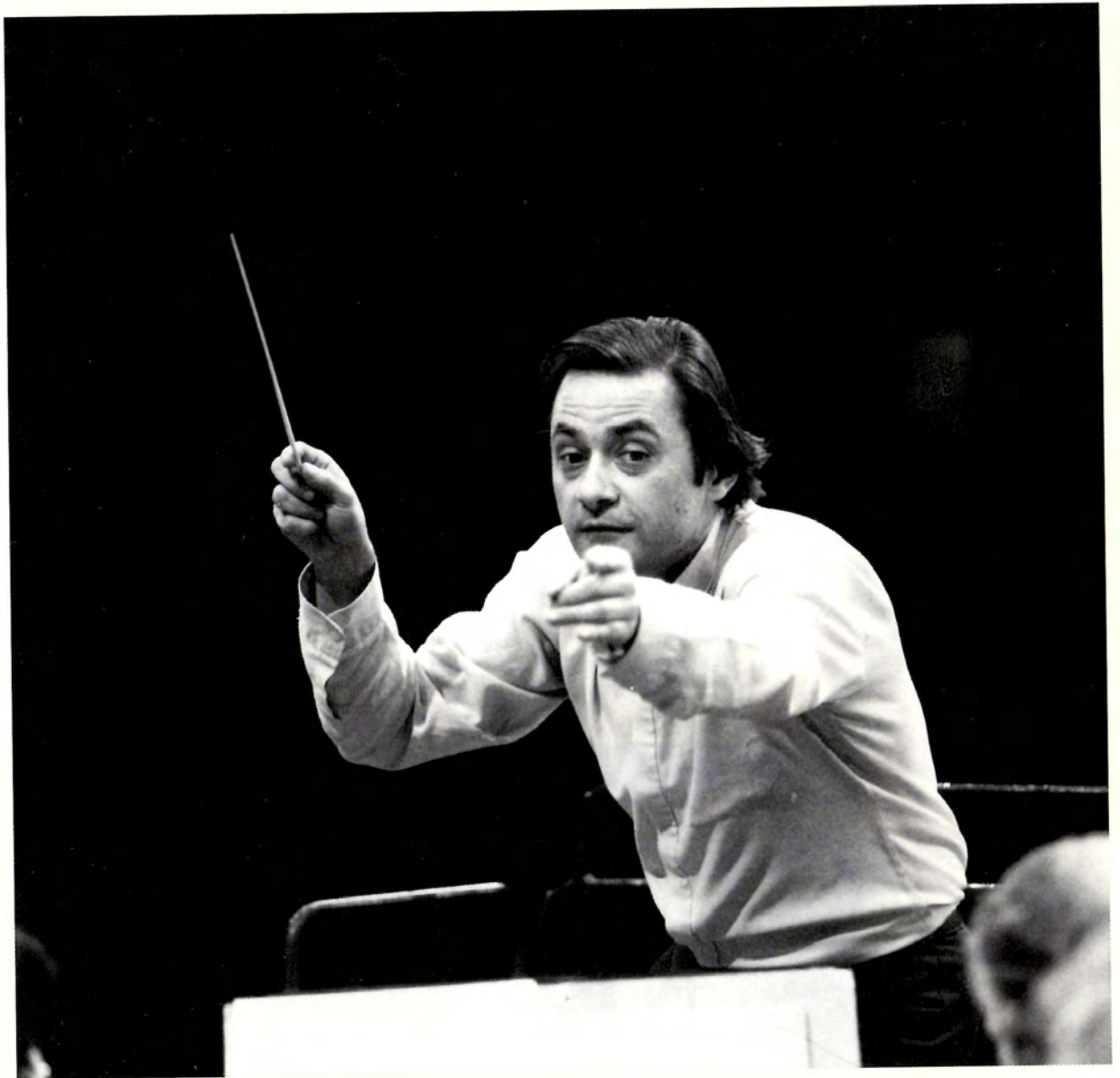
Nel corso degli anni, Ericsson ha ricevuto numerosi premi discografici, borse di studio e commissioni per composizioni. Nella primavera del 1987, in veste

di solista, accompagna l'Orchestra sinfonica della Radio svedese diretta da Esa-Pekka Salonen in Giappone.

Dall'autunno 1984 ha insegnato interpretazione della musica contemporanea per organo nei conservatori di Stoccolma, Göteborg e Malmö. Dall'autunno 1986 è docente al Conservatorio di musica di Piteå nel nord della Svezia, dove abita dal 1988 e dov'è titolare della cattedra di organo dal 1989. Insegna inoltre ai conservatori di Malmö e Göteborg. Nel 1991 viene nominato professore ospite al Conservatorio reale di Copenaghen.

Ericsson ha registrato, fra l'altro, tutte le opere per organo di Olivier Messiaen, Jehan Alain, György Ligeti, Charles Ives e Arnold Schönberg. Nell'estate del 1990 a Darmstadt gli è stato assegnato il premio Kranichstein per l'interpretazione.





András Ligeti.

Conservatorio, Sala Verdi
venerdì, 19 giugno 1992, ore 20.30

Orchestra Sinfonica della RAI di Milano
Direttore **András Ligeti**
Solista **Mario Brunello** violoncello

Franco Donatoni (1927)
Le ruisseau sur l'escalier (1980)
per 19 esecutori e violoncello solista

Franco Donatoni
Duo pour Bruno (1974-75)
per orchestra

Johann Sebastian Bach/Franco Donatoni
L'Arte della fuga (1/7)
per orchestra
Contrapunctus 1
Contrapunctus 2
Contrapunctus 3
Contrapunctus 4
Contrapunctus 5
Contrapunctus 6, a 4, in stile francese
Contrapunctus 7, a 4, per Augmentationem et Diminutionem
(Commissione di Milano Musica)
prima esecuzione assoluta

Franco Donatoni *Le ruisseau sur l'escalier*
Duo pour Bruno per orchestra
L'Arte della fuga di Johann Sebastian Bach

Le ruisseau sur l'escalier è stato scritto nel 1980 su commissione del Ministero francese della Cultura ed è dedicato a Paul Méfano e al suo Ensemble 2E2M, i quali l'hanno eseguito al Centre Pompidou di Parigi il 30 aprile 1981 con il violoncellista Alain Meunier.

L'organico del brano, piuttosto insolito ed eccentrico, comprende i seguenti raggruppamenti strumentali, disposti sul palcoscenico in modo tale da consentire una certa equilibratura del suono: ottavino, 3 flauti - 3 clarinetti, clarinetto basso - 3 violini - controfagotto, tuba contrabbassa e contrabbasso - pianoforte (anche celesta) - xilomarimba, vibrafono - 2 gruppi di percussioni. La fisionomia stessa dell'organico, assegnato quasi per sfida dal dedicatario, e la presenza del violoncello «concertante, più che propriamente solista - scrive Donatoni - determinano il comportamento strumentale e la forma stessa della composizione. Le regioni timbriche e quelle determinate dai registri vistosamente divaricati si susseguono in pannelli indipendenti di figure quasi sempre estranee tra loro ma rese fortemente omogenee da un processo di derivazione continua del materiale. Lo strumento solista, anche se fortemente impegnato, non intende esibire virtuosismi ma specificare e rendere più chiaramente intellegibile la plasticità delle immagini».

Le tecniche di manipolazione utilizzate nel brano richiamano i processi compositivi di «trasformazione a distanza» già adottati in *Spiri* (1977) e basati su codici automatici ancora rigorosamente programmati. Al loro interno, tuttavia, si fa ora più evidente la tendenza verso associazioni di tipo intuitivo ed una maggiore, quasi fiduciosa, disponibilità ad accogliere i suggerimenti delle scintille inventive, muovendo la materia in direzioni sempre diverse. Non a caso Goffredo Petrassi ha parlato, a proposito di *Le ruisseau sur l'escalier*, di «disgelo interiore» nel procedere compositivo donatoniano. Un'eloquente testimonianza in tal senso è offerta dai gesti strumentali del violoncello solista, successivamente ripresi in *Lame* (1982): essi affiorano con una evidenza, una concretezza di suono, una flessibilità espressiva ed uno slancio comunicativo affatto nuovi, toccando nelle pagine finali

punte di un lirismo terso e disteso assolutamente impensabili una decina d'anni addietro.

Per quanto riguarda il titolo, Donatoni ha precisato che esso «non nasce da una intenzionale civetteria letteraria ma da un momento semplicemente e banalmente biografico. Nello scampanio (forse immaginario) di una gioiosa domenica primaverile, a Baden-Baden i ruscelli scendono veramente dalle scale».

* * *

La partitura di *Duo pour Bruno* - iniziata nel 1974 su commissione del WDR di Colonia e dedicata alla memoria di Bruno Maderna - è stata ultimata il 17 maggio 1975 ed eseguita in prima assoluta a Colonia il 19 settembre dello stesso anno con la direzione di Peter Eötvös.

«Il riferimento al grande musicista recentemente scomparso - scriveva Donatoni in una nota di presentazione - non vuole essere soltanto un gesto suggerito dall'affetto, dalla gratitudine, dal rimpianto, dall'ammirazione, bensì un principio generatore dei nessi costitutivi dell'opera stessa. In un passo del *Venetian Journal*, ascoltato due anni or sono al Festival di Royan, Maderna citava la notissima canzone veneziana "La biondina in gondoleta" e fu proprio a quella breve citazione melodica che la mia memoria ritornò quando pensai di dedicare un lavoro a Bruno e alla sua "venezianità"». Tutto il componimento, infatti, nasce dalla elaborazione, dalla trasformazione, dalla proliferazione di questo esiguo frammento musicale, assolutamente irriconoscibile all'ascolto, mediante tecniche generative che costituiscono altrettanti «*esercizi di attenzione* rivolti alla cellula originaria». Le procedure mimetiche, di tipo combinatorio ed automatico, cui Donatoni sottopone il materiale di partenza, non differiscono sostanzialmente da quelle già adottate in precedenti lavori, sprofondati nella più ostinata, finanche autolesionistica negazione di ogni soggettivismo inventivo. Ma come ha notato lo stesso autore, in *Duo pour Bruno* si verifica «lo strappo finale di questi automatismi» e, soprattutto nella seconda parte, «la prevaricazione sul codice di elementi strettamente persona-

li, di elementi sintetici e inventivi di cui non avevo sentore mentre scrivevo ma dei quali ho dovuto riconoscere poi l'esistenza».

Il titolo *Duo* allude ad un aspetto dell'organico strumentale, che comprende legni e ottoni trattati a coppie (4 flauti-4 trombe, 3 oboi-3 corni, 4 clarinetti-4 tromboni), due arpe ad accordatura complementare, due pianoforti, due violini solisti, due esecutori di percussione sistemati ai lati dell'orchestra, con strumenti identici ma di grandezza opposta (triangolo grande/piccolo, piatto sospeso grande/piccolo, cassa chiara grande/piccola, grancassa grande per entrambi). Tuttavia, come avverte l'autore, il riferimento al *Duo* è da intendersi soprattutto in senso formale: la struttura complessiva dell'opera, infatti, risulta dalla ripetizione continua di un modulo fisso di 27 battute, suddiviso al suo interno in due tessere di 13 battute ciascuna, disposte simmetricamente attorno ad una battuta centrale. Quest'ultima, caratterizzata dal suono delle campane (connotazione del «momento mortale, il momento del vuoto del tempo») e delle percussioni, svolge nel corso del brano una accentuata funzione drammatica, lacerando e modificando ogni volta il decorso di ogni singolo pannello. Il flusso energetico che si irradia da tale nucleo, trapassando lentamente dal *ppppp* al *fffff*, si propaga su tutto il tessuto orchestrale e con modalità affatto particolari sui due violini solisti, il cui intervento si scinde in due segmenti sempre più estesi e distanziati dalla battuta centrale. D'altra parte si potrà percepire all'ascolto come il brano proceda da un andamento iniziale piuttosto freddo e meccanico, di colore neutro, verso una materia sempre più inquieta e ribollente che esplose nel finale in tutta la sua drammatica violenza. Nell'ultimo pannello tutte le dodici campane (totale cromatico) vengono riunite violentemente con le mani e lasciate oscillare: da questo momento l'ordine del modulo (13+1+13 battute) viene infranto, brutali colpi delle grancasse si abbattono sull'orchestra che a sua volta, senza alcun cedimento d'intensità (*fff*, *sempre sfz*), replica con poderosi accordi, in un'antifonia dura e serrata, ma con un ripetersi di gesti e di suoni ormai pietrificati.

Come è noto, l'*Arte della fuga* occupò gli ultimi anni della vita di Bach, circa tra il 1747 ed il 1750, e doveva probabilmente essere presentata nel 1749 come dissertazione annuale alla Società delle Scienze musicali di Lipsia, un sodalizio che si proponeva di diffondere fra i suoi membri i lavori scientifici, le comunicazioni teoriche e le opere che esplorassero i fondamenti razionali della musica. Il fatto che non venga indicata alcuna destinazione strumentale ha contribuito ad alimentare una chiave di lettura esclusivamente «teorica», «speculativa», «astratta» dell'opera bachiana. Alcune copie settecentesche su due pentagrammi e varie edizioni dell'Ottocento, fino a quella per pianoforte di Czerny del 1838, avevano inizialmente consolidato l'idea che si trattasse di un *Klavierwerk*, ovvero di un'opera destinata a strumenti a tastiera e ad uso eminentemente didattico (ipotesi confermata dall'adattamento bachiano di due brani per due strumenti a tastiera). Soltanto dopo la prima trascrizione per grande orchestra realizzata da Wolfgang Graeser - diretta in un memorabile concerto a Lipsia il 26 giugno 1927 da Karl Straube - venne provata in maniera inequivocabile «l'idoneità concertistica» di questa monumentale opera ed importanti direttori, come Scherchen, Münch, Kleiber, Weingartner, Stokowsky, Heger la inserirono nel loro repertorio. Contemporaneamente sono proliferate, soprattutto per soddisfare esigenze di diffusione, una quantità enorme di trascrizioni per i più svariati organici - il musicologo tedesco Walter Kolneder ne ha contate più di centoquaranta - che vanno dal classico quartetto d'archi fino alle recenti elaborazioni su computer.

Un capitolo a parte, invece, meriterebbero le trascrizioni che autori contemporanei hanno dedicato all'*Arte della fuga*, vere e proprie analisi sonore del testo che proiettano l'opera di Bach nello stadio più avanzato della attuale coscienza musicale. Volendo fornire soltanto qualche rapido esempio si potrebbero menzionare i *Bach-Contrapuncti* per 20 voci (1972-76) di Dieter Schnebel: una sorta di interpretazione «spaziale» delle linee polifoniche, eseguite dai cantanti che si muovono tra il pubblico secondo percorsi differenti e con varie modalità di articolazione vocale. Aldo Clementi ha recen-

temente realizzato una delicatissima trascrizione per orchestra da camera del *Contrapunctus 10* (1983) in cui il trascolorare timbrico, memore della lezione weberniana, si fonde con una serializzazione analitica delle dinamiche: il *mp* corrisponde solo al soggetto e al controsoggetto, il *p* riguarda le «parti libere», i «divertimenti» e i frammenti delle parti principali, il *pp* corrisponde ad armonie naturali, il *ppp* ad armonie di dodicesima e ad armonici di dodicesima, diciassettesima o ventunesima minore e, negli archi, a suoni flautati. Si potrebbe ricordare anche una virtuosistica interpretazione del *Contrapunctus 1* data nel 1968 ad Amburgo dall'organista Gerd Zacher e riferita da Heinz Klaus Metzger. Egli eseguì lo stesso brano in cinque differenti versioni dalla concezione veramente insolita: nella terza, ad esempio, veniva messa in rilievo solo la parte di contralto con il registro di tremolo, nella quarta ogni suono veniva abbandonato solo quando era divenuto superfluo o scalzato da un altro, facendo sovrapporre alla fuga (ora divenuta una «toccata su consonanze estranee») echi di accordi inauditi, nella quinta, infine, applicando l'esperimento di Messiaen dei «timbres durées», ogni durata era associata ad un particolare timbro, un procedimento che nel caso di una polifonia a quattro parti crea difficoltà esecutive assolutamente trascendentali.

La trascrizione di Donatoni, per grande orchestra, comprende i primi sette numeri dell'*Arte della fuga*, ovvero la famiglia delle fughe monotematiche a sviluppo libero - a loro volta suddivise in fughe semplici (I-IV) ed in controfughe (V-VII), in cui il tema appare contemporaneamente sia nella forma retta che inversa. L'orchestra non viene mai utilizzata al completo ma è ripartita in quattro sezioni, a ciascuna delle quali è affidato un brano diverso. La simmetria con cui Donatoni distribuisce l'organico tra i vari brani evidenzia la suddivisione in fughe semplici e controfughe prima citata. Il *Contrapunctus 1* e il *Contrapunctus 5*, infatti, sono affidati alla formazione degli ottoni (4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, tuba, timpani), il *Contrapunctus 2* e il *Contrapunctus 6* sono affidati ai legni (ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2

clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto) e il *Contrapunctus 3* e il *Contrapunctus 7* agli archi (14 violini primi, 12 violini secondi, 10 viole, 8 violoncelli, 6 contrabbassi), mentre il *Contrapunctus 4* viene eseguito da marimba, vibrafono, clavicembalo, pianoforte e arpa. All'interno di ogni singolo brano non si trova alcuna traccia di *Klangfarbenmelodie*, della sua prismatica varietà di colori, la continuità delle linee bachiane non viene mai spezzata e ciascuna parte viene affidata ad un proprio strumento che l'assume senza mai distaccarsene. Ciò che colpisce immediatamente è il notevole ispessimento della trama polifonica, la sua nuova densità, dovuta ad una autentica proliferazione contrappuntistica di linee, di voci, di enunciazioni che si aggiungono e si affiancano al testo originale. Volendo rintracciare una paternità storica si potrebbe dire che l'*Arte della fuga* di Donatoni guardi più alle *Variazioni canoniche* di Stravinskij (anch'esse, fra l'altro, si aprivano con il suono estraniante degli ottoni sul Corale «Von Himmel hoch») che alla *Fuga (Ricercata)* di Webern. Quello compiuto da Donatoni è un vero e proprio rifacimento del ciclo bachiano, di cui costituisce una interpretazione-analisi principalmente armonica. Essa segue i criteri dell'«ex unica» dell'antica polifonia fiamminga, senza parti libere, utilizzando un cromatismo integrale, derivato esclusivamente dalle scale bachiane, che conferisce al testo originale una dimensione affatto nuova. Riprendendo una celebre frase di Adorno si potrebbe dunque affermare che l'eredità della musica bachiana «spetta alla composizione, che sa essergli fedele mancandogli di fede, che sa individuare il suo contenuto riproducendolo dal proprio interno» oppure si può sostenere, con Dieter Schnebel, che «nelle composizioni di Bach come *L'Arte della fuga* c'è ancora molto da scoprire, un'infinità di cose vi potrebbero essere nascoste. Il che significa che nel corso di una spedizione, anzi di un'avventura in terra bachiana, potremmo avere delle sorprese e fare delle scoperte. E che ci troveremmo nel bel mezzo di un'altra temporalità, il cui potenziale potrebbe indubbiamente indicarci anche il nostro futuro».

Testo di Maurizio Romito

András Ligeti

Ha studiato violino e direzione d'orchestra all'Accademia Ferenc Liszt di Budapest, diplomandosi nel 1979 e seguendo poi corsi di perfezionamento con Georg Solti, Karl Österreicher, Igor Markevich, Hiroyuki Iwaki.

Ha diretto importanti orchestre: Filarmonica di Dresda, Suisse Romande, Toronto Festival Orchestra, Radio Berlino, Nouvel Orchestre de Paris, BBC di Londra, Santa Cecilia di Roma, Filarmonica d'Israele.

Assistente di Claudio Abbado dal 1986, si è alternato con lui alla direzione dei concerti della Orchestra Giovanile Gustav Mahler.

Direttore principale dell'Orchestra sinfonica di Budapest dal 1989, dirige anche la Budapest Sinfonietta.

András Ligeti è particolarmente apprezzato come interprete della musica del Novecento.

Mario Brunello

Mario Brunello ha studiato con Adriano Vendramelli ed Antonio Janigro e nel 1986 ha vinto il primo Premio Medaglia d'Oro all'VIII Concorso Internazionale Čajkovskij di Mosca ed il Premio Speciale per la migliore esecuzione del Concerto per violoncello e orchestra di Krennikov.

Il successo del Concorso Čajkovskij gli ha aperto la strada per una rapida carriera internazionale che lo ha visto ospite dei maggiori centri musicali europei, statunitensi e giapponesi a fianco di direttori quali Giulini, Ozawa, Sinopoli, Janowski, Mehta. Interessato a tutte le

forme musicali, Brunello non si adagia nella consuetudine ripetitiva e rifugge dal riproporre sempre le stesse opere: ai pilastri della letteratura classica e romantica accosta l'antico, il Novecento storico, la prassi esecutiva barocca, il repertorio contemporaneo, scegliendo anche programmi cameristici con diverse formazioni strumentali.

Suona con Massimo Somenzi e, per alcuni progetti particolari, con Andrea Lucchesini. Nel dicembre 1988 l'Associazione della Critica Italiana gli ha conferito il Premio Abbiati quale migliore interprete dell'anno.



Mario Brunello.



Zoltán Peskó.

Teatro alla Scala

Lunedì, 22 giugno 1992, ore 20

Orchestra del Teatro alla ScalaDirettore **Zoltán Peskó**Solisti **Viktoria Mullova** violino
Sarah Leonard soprano**Johann Sebastian Bach** (1685-1750) /**Anton Webern** (1883-1945)*Fuga (Ricercata)*(da *Musikalisches Opfer*)**Alban Berg** (1885-1935)*Concerto per violino e orchestra*

«Alla memoria di un angelo» (1935)

I Andante - Allegretto

II Allegro (ma sempre rubato, frei wie eine Kadenz)

- Adagio

Franco Donatoni (1927)*Arie* (1978)

per voce femminile e orchestra

(su testi di Omar Khayyam, Renato Maestri, Fray

Luis de León, Tiziana Fumagalli, Hafiz)

Johann Sebastian Bach-Anton Webern
Fuga (Ricerca)

Webern lavorò a questa trascrizione bachiana da metà novembre 1934 al 21 gennaio 1935, subito dopo aver finito i *Lieder op. 25*. Scegliendo il *Ricerca* a 6 voci (il nome di «ricercare» designa in questo caso un tipo di fuga) dall'*Offerta musicale*, uno dei culmini del pensiero contrappuntistico dell'ultimo Bach, Webern intendeva anche valorizzare una pagina allora pressoché ignorata. A questo proposito scrisse a Scherchen il 1° gennaio 1938: «...rendere finalmente accessibile questa musica, cercando di rappresentare (attraverso la mia trascrizione) come la sento, ecco la ragione ultima della mia temeraria impresa!» Nella stessa lettera risponde a domande di Scherchen su problemi esecutivi e precisa inoltre: «la mia strumentazione cerca... di mettere in luce la coesione motivica». Questa frase fa subito pensare alla ricerca di assoluta coerenza, del massimo numero possibile di relazioni interne che caratterizza la musica dell'ultimo Webern, e appunto alla scrittura di quegli anni si ricollega il divisionismo timbrico della strumentazione.

Invece di lasciar fluire ininterrotte le linee del contrappunto bachiano Webern le sottopone ad analisi e quindi le spezza, affidandole, frammento per frammento, ad uno strumento diverso, in modo da porne in luce tutte le interne articolazioni e differenziazioni. Il processo di divisione è però teso a sottolineare una unità, a mettere in evidenza i rapporti motivici, a esaltare questi rispetto al contrappunto lineare. Così Webern si appropria della fuga bachiana attraverso una strumentazione analitica che proietta il *Ricerca* bachiano nella direzione del suo pensiero musicale, in uno spazio sonoro che non può essere definito e compreso soltanto alla luce dell'originale. La sobrietà, la trasparenza cameristica della strumentazione si attiene ad una logica essenziale, coerente con Bach quanto con Webern: fa eccezione la compattezza del tutto conclusivo, che segna un punto culminante ed è forse l'unico elemento di gusto «datato» di questa trascrizione.

Alban Berg
Concerto per violino

Alban Berg stava lavorando alla revisione e strumentazione della *Lulu* quando, nel febbraio 1935, il violinista americano Louis Krasner gli chiese di scrivere per lui un concerto. Sulla genesi dell'opera, finita l'11 agosto 1935, incise profondamente la morte improvvisa, il 22 aprile, di Manon Gropius, diciottenne figlia del fondatore del Bauhaus e di Alma Mahler, a Berg particolarmente cara. Così il *Concerto* fu dedicato «alla memoria di un angelo» e assunse un carattere di requiem per l'adolescente scomparsa, con un «programma interiore»: secondo la testimonianza di Willi Reich (che trova conferma negli abbozzi) la prima parte del pezzo evoca il ritratto della fanciulla, la seconda la catastrofe e il congedo. Qualche anno fa Douglas Jarman ha richiamato l'attenzione sulle tracce di un altro probabile programma, più segreto e personale, riferito allo stesso Berg e al primo e all'ultimo dei suoi amori, Marie Scheuchl, da cui ebbe una figlia a 17 anni, e Hanna Fuchs, l'ispiratrice del «programma segreto» della *Lyrische Suite*. Nel *Concerto* Berg sembra voler trarre dal proprio linguaggio maturo l'essenza lirica, conferendo particolare rilievo ad un atteggiamento quasi retrospettivo, dove hanno un peso essenziale il vagheggiamento di ciò che si sa irrimediabilmente perduto, il mortale ripiegamento, la infinita tenerezza del «lungo sguardo» mahleriano che indugia esitante, per l'ultima volta, sul passato. Di qui il carattere di straziato congedo dell'ultimo capolavoro di Berg, dove l'organica complessità della sua poetica è presente con un magistero stilistico e una ricchezza di articolazione grandissimi; ma dove il suo linguaggio giunge ad un grado altissimo di lucidità e chiarezza, di controllata trasparenza. La contraddizione o mediazione tra i piani stilistici diversi, o l'inclinazione al caotico, a gesti di incandescente tensione, di estrema densità, appaiono qui quasi filtrati in una luce retrospettiva e piegati ad una disperata ansia comunicativa.

Il carattere retrospettivo e la ricerca di una quintessenziale chiarificazione lirica si valgono di alcune coerenti scelte preliminari. La serie dodecafonica impiegata si presta in massimo grado a trarne anche implicazioni tonali: le sue prime nove note sono tutte a distanza di terza, in modo da formare

accordi maggiori e minori. La scelta della serie sembra forse rispondere ad una volontà di semplificazione (nel senso che facilita la possibilità di creare le ambivalenze tonali care a Berg); ma l'imprescindibile esigenza di complessità, tipica del pensiero musicale di Berg, si rivela già nell'innesto di altro materiale, che sfida la «impossibilità» di mediarlo all'interno di una composizione dodecafonica, un corale di Bach e una melodia popolare carinzia. Il corale *Es ist genug* fu scelto anche in funzione del suo testo, riportato per intero in partitura: in una lettera a Schönberg, Berg affermò di aver notato solo a posteriori che alcune note della melodia del corale facilitavano la sua integrazione nel contesto del concerto (le prime quattro note della melodia coincidono con le ultime quattro della serie). La melodia di Johann Rudolf Ahle (1662) fu elaborata da Bach nella cantata n. 60 *O Ewigkeit, du Donnerwort* (1723): è questa l'elaborazione citata da Berg. Il testo del corale *Es ist genug* (letteralmente: «Basta») dice: «È tempo! / Signore, se ti piace, / concedimi riposo! / Il mio Gesù viene: / buona notte, mondo! / Me ne vado alla casa celeste, / sicuro vado in pace, / quaggiù rimane il mio grande affanno. / È tempo, è tempo».

La melodia popolare carinzia è quella della canzone *A Vögale af'n Zwetschm-Bam* (*Un uccellino sul prugno*): viene citata alla lettera verso la fine del primo tempo, riapparendo poi nel secondo. Rivela anch'essa affinità con la struttura della serie. I due tempi del *Concerto* sono divisi in due parti ciascuno: I *Andante, Allegretto* / II *Allegro, Adagio*. Si ha dunque un movimento lento all'inizio e alla fine, come nella *Nona* di Mahler, e all'interno un *Allegretto* a guisa di *Scherzo* e un *Allegro* con carattere di cadenza, che segna il momento di maggior tensione drammatica.

L'introduzione con cui inizia l'*Andante* sembra nascere dall'idea dell'accordare lo strumento solista, prende le mosse da una dimensione «inespressiva» animandola a poco a poco fino a sfociare nella prima vera e propria idea, che inizia nel registro grave e prosegue con la enunciazione della serie da parte del solista, una luminosa figurazione tesa verso l'alto, che poco oltre viene rovesciata in senso discendente. La forma dell'*Andante* può essere a

grandi linee descritta come tripartita, con una sezione centrale ed una riconoscibile ripresa abbreviata. Dal clima sospeso in una luce delicatamente soffusa che caratterizza l'*Andante* si passa senza cesure alle intenerite evocazioni di danza dell'*Allegretto*, che prende le mosse da un Ländler. In questo Ländler Adorno sottolineò l'accento idiomatologico viennese, con il «carattere di sospensione, di arresto, il virtuale negarsi», con la conseguente ambiguità tra la chiara profilatura e il senso di ristagno ed esitazione. L'*Allegretto* è costruito come uno *Scherzo* in diversi episodi, secondo lo schema A-B (quasi Trio I) - C (quasi Trio II) - B'-A'. La libera ripresa costituita da A' sfocia nella citazione della melodia popolare carinzia, affidata al corno, alla cui voce si intreccia quella del solista. È quasi l'emergere di un mahleriano «suono di natura»: tutto l'*Allegretto* del resto appare legato al clima struggente di certi Ländler di Mahler, intensa evocazione di una lontana innocenza.

Un gesto iperteso, lacerante, che sembra cancellare con un solo colpo le sognate lontananze dell'*Allegretto*, apre la seconda parte del *Concerto*. L'*Allegro* ha il carattere di una vasta cadenza, che impegna il virtuosismo del solista con evidente funzione drammatica: nella sua arroventata tensione trova posto una sezione centrale meno agitata in cui ritornano elementi dell'*Allegretto*. Nell'insieme dell'*Allegro* il carattere virtuosistico della parte del solista (scritta tenendo conto di certe caratteristiche della tecnica di Krasner) contrasta con alcuni elementi di inesorabile rigidità introdotti in orchestra, come il «ritmo fondamentale», la cui brutale scansione appare più volte nell'*Allegro* e ne sottolinea anche il lacerante «punto culminante», dopo il quale un mirabile collegamento di sole dodici battute basta a Berg per mediare il passaggio all'*Adagio* conclusivo.

Il solista intona la melodia del corale, i clarinetti gli rispondono citando alla lettera l'armonizzazione di Bach. Berg mette sapientemente in atto ogni mezzo per integrare questa citazione nel concerto, senza poter evitare la creazione di una frattura: la tensione verso una conciliazione e un recupero impossibili, e pur vagheggiati con la massima intensità, appare come un gesto drammatico, indubbia-

mente consapevole. Il successivo svolgimento dell'*Adagio* costituisce uno dei più magistrali esempi dell'arte berghiana della mediazione. È articolato in due variazioni, un terzo episodio e una coda. Nella prima variazione, elaborata con scrittura contrappuntistico-imitativa, si inserisce la voce del solista, che intona il suo «Klagegesang» (lamento), un dolente canto, che nasce dalla melodia del corale, la varia, la ornamenta, la piega ad una crescente intensità espressiva, ponendosi in un certo senso in contrasto con il rigore contrappuntistico della variazione. Questo lamento prosegue senza cesure nella seconda variazione, giunge al punto culminante (*Höhepunkt*) dell'*Adagio* e sfocia infine nel terzo episodio con la ripresa della melodia popolare carinzia. Da questa struggente evocazione «come da lontano» (ma «molto più lento di prima») si passa alla rarefatta coda, dove emergono reminiscenze dell'*Andante*, prima che tutto si dissolva in un clima sonoro etereo, in un doloroso congedo.

La prima esecuzione del *Concerto* fu diretta da Scherchen a Barcellona il 19 marzo 1936: il solista era ovviamente Krasner.

Per Donatoni tornare a scrivere per la voce nel 1978, dopo averla evitata per una ventina d'anni (del 1959 è la *Serenata* per 16 strumenti e voce femminile), non significava semplicemente affrontare uno specifico problema compositivo: «Avevo sempre pensato che la mia reticenza a usare la voce derivasse da una difficoltà esistenziale. Usare la voce vuol dire per un compositore cantare interiormente, ma io non potevo farlo...», ricorda il musicista veronese nell'autobiografia raccontata ad Enzo Restagno, a proposito della genesi di *De Près* per voce femminile, due ottavini e tre violini (1978), cui segue immediatamente *Arie* (1978-79). Il ritorno alla voce nel 1978 si colloca dopo la svolta preannunciata nel *Duo pour Bruno* (1974-75), dopo il mutamento di prospettiva rispetto al severo rigore autocostruttivo delle pratiche del periodo precedente, e si accompagna fra l'altro ad un rapporto di affascinante immediatezza con il suono, con il timbro. La luminosità della prima sezione di *Arie* e i colori di tutta l'opera sono fra gli aspetti che colpiscono subito con forte evidenza e che conferiscono a questo pezzo un posto particolare nel catalogo di Donatoni. Naturalmente un altro aspetto essenziale è dato dalla straordinaria flessibilità e tensione che caratterizza la virtuosistica scrittura vocale, mai appiattita sulla declamazione naturalistica della parola, ma capace in modi diversi di trasfigurarla in aerei disegni che si stagliano nitidissimi: nella sua presentazione del pezzo l'autore osserva che «la presenza invadente della voce diviene un filo rosso privo di abbandoni, intento solo a ricamare arabeschi in una temporalità estremamente condensata e tesa».

L'impressione di libertà e felicità creativa che il pezzo suggerisce si fonda pur sempre su una complessa elaborazione. Già nella disposizione formale complessiva si nota una gabbia costruttiva caratterizzata da rigorose simmetrie: delle cinque sezioni la prima e l'ultima comprendono ciascuna 52 battute (26 pagine), la seconda e la quarta la metà esatta (26 battute, 13 pagine), mentre la sezione centrale, la più lunga, si estende per 25 pagine non misurate (le tradizionali battute sono sostituite da indicazioni in ogni pagina diverse per la scansione del tempo: il numero delle scansioni che di volta

in volta il direttore deve battere segue una complicata disposizione simmetrica intorno alla pagina centrale, la tredicesima, l'unica che richiede 13 scansioni). Analogo schema caratterizza la disposizione dei testi, tutti riferiti all'esperienza dell'amore come incandescente tensione dell'assoluto: il primo e l'ultimo sono di grandi poeti persiani, Omar Khayyam e Hafiz, il secondo e il quarto di due allievi di Donatoni, Renato Maestri e Tiziana Fumagalli (e sono i testi più lunghi, musicati nelle sezioni più brevi), al centro due versi di un mistico spagnolo del Cinquecento, Fray Luis de León. Le date di compimento dei singoli pannelli sono così indicate in partitura: I 9 giugno 1978 - II 26 luglio 1978 - III 1 dicembre 1978 - IV 22 gennaio 1979 - V 7 aprile 1979.

In *Arie* ritroviamo la straordinaria capacità donatoniana di far proliferare una inquieta e flessibilissima mobilità di situazioni lavorando su un ridotto materiale di partenza: nella citata intervista con Restagno Donatoni ricorda che la costruzione si basava «su un materiale dato minimo, composto inizialmente da due quinte diminuite, una all'acuto e una al grave, che servivano a creare una sorta di dualità tra cielo e terra. Di qui nasceva un primo pannello caratterizzato da un'intensa luminosità in cui si affermava la vocazione a rinunciare a ogni cosa per la luminosità dell'amore. I pannelli successivi sono costruiti su materiali secondari originati dalle riletture del primo».

Dalle sonorità gravi dell'inizio esplose subito una luminosità accecante, e «la vibrazione della luminosità non concede soste ove la contemplazione non venga esibita come indugio o inazione», commenta Donatoni. Gli arabeschi vocali si proiettano con nervosa tensione e con slancio inesausto verso il si bemolle acuto, e oltre, mentre nella mobilissima scrittura orchestrale un ruolo particolare assume il gruppo di strumenti che comprende glockenspiel, celesta, vibrafono, pianoforte, due arpe. L'unico indugio corrisponde, verso la fine, alle parole «morendo di morte, restar silente».

Comportamenti vocali diversi, con momenti di «quasi parlato» e «parlato», caratterizzano il secondo pannello, più breve, ma legato a un testo più lungo, intonato in parte in modo sillabico, su

un'orchestra dai colori più misteriosi e carichi d'ombre.

Una estatica sospensione, fuori del tempo, è subito definita dagli accordi degli archi all'inizio del terzo pannello: nella sonorità complessiva di questa pagina risulta determinante proprio la raffinatissima scrittura per gli archi divisi e la sensibilità armonica che la caratterizza. Su questa presenza costante gli interventi degli altri gruppi strumentali sembrano episodiche macchie di colore; la delicata trasparenza nella seconda parte del pezzo viene resa più mossa e aerea dall'insistenza su trilli, mentre gli arabeschi della voce si librano lievi in una sorta di felicità ebbra, ampliando ancora la gamma dei comportamenti fin qui incontrati.

La quarta sezione, ancor più rapida della seconda, cui è simmetrica, e con un testo più lungo, intonato quasi tutto sillabicamente, segna un contrasto netto, con sonorità cupe, aspre e frammentate, fin qui alla fine, coerentemente con il carattere del testo, la cui immagine finale, tuttavia, con le «nubi incredibili, abbacinate e stanche d'amore», si lega ad una conclusione in *pianissimo*. Atmosfere misteriose e magicamente sospese infine caratterizzano l'estatica lentezza dell'ultimo pezzo (il più lungo, dopo quello centrale), basato su due versi di Hafiz.

I testi

I

[II] Sole, nel cielo dell'Immortalità: tal è [l']Amore.
[L']Augello canoro dei giardini di Gioia: tal è
[l']Amore.

Amor non è lamentarsi, a mo' dell'usignolo.

Ma, morendo di morte, restar silente: tal è

[l']Amore.

(Omar Khayyam)

II

Rinserrato nell'umile
stanza, a volo ridiscende trepida
esistenza vagando all'orlo
d'intrecci, ritrovate
stagioni ha, preziose d'improvviso,

illuminato estatica grafia. Confine
emerge, ascolto, magica
fatica di sonnoveglia,
mutare, in ogni punto assidua,
nostra indescritta storia.

(Renato Maestri)

III

.....
do fue el rigor en dulce amor trocado
.....
y toda en ti, oh Amor, la convirtiese!

(Fray Luis de León)

IV

Il cuore decomposto
di un airone
si è schiantato
contro i cardini ossuti della luna
e le tue mani, bruni ventagli,
si sono aperte
nella nuova pulsazione del tempo.
Quando la disperazione
ti ha morso il cuore
il profumo umano delle idee
ti è sembrato osceno
e tu, inchiodato nella giada dei secondi,
hai continuato
ad agitare i sonagli dorati
della paura.
Una traccia,
sudicio filo di ragno vibrante nel tempo,
ti ha condotto alle nubi incredibili,
abbacinate
e stanche d'amore.

(Tiziana Fumagalli)

V

.....
Nessuno sa dove [il mio] Amore dimori;
solo si sa che il suono della campana si approssima!

(Hafiz)

Zoltán Peskó è nato in Ungheria da una famiglia di musicisti: ha frequentato l'Accademia Ferenc Liszt di Budapest dove ha compiuto gli studi di composizione. Per tre anni ha collaborato come direttore d'orchestra e compositore alla Televisione Ungherese e al Teatro Nazionale Ungherese. Nel 1963 ha lasciato l'Ungheria stabilendosi in Italia ed in Svizzera per frequentare corsi di perfezionamento. Ha frequentato il corso di composizione di Goffredo Petrassi e quelli di direzione d'orchestra di Sergiu Celibidache, Franco Ferrara e Pierre Boulez. Nel 1966 divenne collaboratore di Lorin Maazel a Berlino, dove è stato attivo anche come direttore d'orchestra alla Deutsche Oper e docente alla Hochschule für Musik. Nel 1970 ha iniziato la carriera internazionale di direzione orchestrale. Nello stesso anno ha

Sarah Leonard

debuttato al Teatro alla Scala con l'Ulisse di Dallapiccola. Ha diretto poi le maggiori orchestre in Europa e negli Stati Uniti, privilegiando la direzione stabile con le orchestre italiane. Nel 1973 è stato nominato direttore principale del Teatro Comunale di Bologna e nel 1976 del Teatro La Fenice di Venezia. Negli anni 1978-83 è stato direttore principale dell'Orchestra Sinfonica della Radiotelevisione Italiana di Milano.

Le ultime stagioni lo hanno visto sul podio dell'Orchestre National de Radio France, Filarmonica di Leningrado, Filarmonica Cecoslovacca, New York Philharmonic Orchestra, della WDR di Colonia, della SWF di Baden Baden, dell'Orchestra Filarmonica di Berlino, del Concertgebouw di Amsterdam. Al Teatro alla Scala ha diretto alcune nuove produzioni fra le quali, nel maggio '89, Luisa Miller di Verdi.

Il repertorio di Sarah Leonard spazia tra la musica barocca e la musica contemporanea. In questo campo è apprezzata interprete di autori quali Ligeti, Henze, Birtwistle, Finnis, Goehr e Harvey.

Recentemente è stata interprete delle Improvisations sur Mallarmé I & II di Pierre Boulez per Radio France e ha inoltre preso parte: allo Huddersfield Contemporary Music Festival con brani di Birtwistle e Simon Holt; all'Ars Musica Festival di Bruxelles con Nocturnal di Edgar Varèse e A mirror on which to dwell di Carter; al Festival Internazionale Bartók in Ungheria con l'Ensemble Modern (Aventures/nouvelles aventures di György Ligeti), a Francoforte (Hessischer Rundfunk) con Neither di Morton Feldman; all'Aldeburgh Festival con la prima mondiale di Four Poems by Jaan Kaplinski di Birtwistle. Ha debuttato al Teatro alla Scala nel 1989 in occasione della prima rappresentazione di Doktor Faustus di Giacomo Manzoni.

Viktoria Mullova

Nata a Mosca nel 1959, ha iniziato lo studio del violino prima dei cinque anni e ha fatto la sua prima esibizione in pubblico a dodici anni. Ha studiato a Mosca con V. Bronin e con Leonid Kogan. Il suo nome cominciò ad attirare l'attenzione internazionale quando vinse nel 1975 il primo premio al concorso Wieniawski di Varsavia e nel 1981 al concorso Sibelius di Helsinki. Nel 1982 vinse la medaglia d'oro al concorso Čajkovskij di Mosca e nel 1983 approfittò di una tournée in Finlandia per chiedere asilo politico in occidente.

Per i suoi concerti a New York, Chicago, Los Angeles, Kansas, City, St. Louis e Baltimora e nei suoi debutti come solista nella Filarmonica di Berlino diretta da Seiji Ozawa, nella Royal Philharmonic diretta da Okko Kamu e nella London Symphony diretta da Maksim Šostakovič si è affermata come una delle più dotate violiniste di questi ultimi anni.



Sarah Leonard.



Viktoria Mullova.

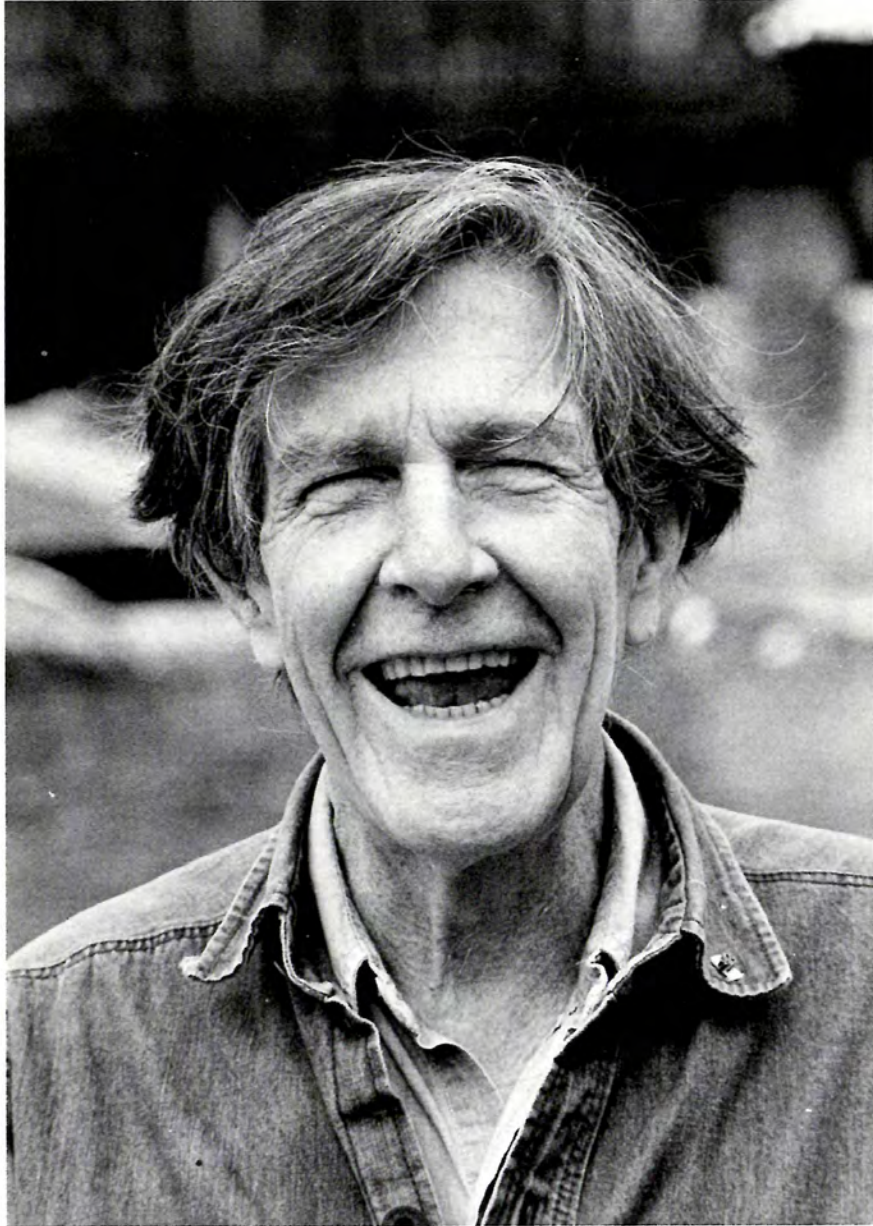


John Tilbury.

Teatro Studio
martedì, 15 settembre 1992, ore 20.30

Pianista
John Tilbury

John Cage (1912)
Sonatas and Interludes (1946-48)
per pianoforte preparato



John Cage.

In una recente intervista sugli stretti rapporti della sua musica con Marcel Duchamp e il dadaismo, John Cage si confessava sorpreso di constatare che, a distanza di vari decenni dalle prime avanguardie, l'opera di Schwitters, Picabia e degli altri esponenti di quel movimento è oggi accettabile come arte: quella di Duchamp è invece l'unica che resista al pericolo di una lenta ma inesorabile archiviazione storica. Il problema tocca da vicino le *Sonatas and Interludes* (1946-48), che vantano ormai la rispettabile età di quarantaquattro anni: ed è appunto da tale rispettabilità che Cage, non meno di Duchamp, insiste nel metterci in guardia. «L'opera di Duchamp», afferma il compositore, «resta inaccettabile in quanto arte. E infatti, se spostiamo lo sguardo da un Duchamp a un qualsiasi altro manufatto che si trova lì vicino, il primo pensiero che abbiamo è: "D'accordo, anche questo è Duchamp"». Non abbiamo bisogno di porci alcuna domanda sul suo significato artistico. Siamo semplicemente condotti verso la vita.»

L'«antiarte» di Duchamp non implica quei propositi nichilistici dei quali anche la musica di Cage è stata spesso tacciata: superare l'opposizione tra l'arte e la vita, mantenendo la prima in stato di costante freschezza nel contatto con quest'ultima, è invece il mezzo per evitare la sua museificazione. La poetica di Cage modifica così il concetto stesso di musica: l'opera non è più un'entità rigida, un oggetto con dei connotati stabiliti una volta per tutte e da far osservare; diventa invece un processo mobile, cui ogni ascoltatore contribuisce a dar forma attraverso la propria esperienza individuale e irripetibile. L'abolizione di significati che debbano incasellare a priori l'opera, la rottura della barriera tra arte e vita hanno questo stesso scopo: cambiare il senso dell'ascolto, trasformarlo da ricezione passiva delle idee dell'autore in processo ermeneutico, ove l'ascoltatore dialoghi in primo luogo con le risonanze interiori che in lui suscita l'evento artistico. Il fine ultimo assegnato da Cage alla musica, sulla scia delle dottrine sapienziali dell'India, è infatti quello di «acquietare la mente e predisporla agli influssi divini»; e ben difficilmente potremmo cogliere tali influssi se la nostra mente, anche di semplici ascoltatori, non si ponesse al centro del

fatto musicale cui sta assistendo. L'espressione «influssi divini» va intesa nel senso più ampio del termine: il buddismo insegna che ogni creatura, senziente o non senziente, quindi anche le pietre o l'aria, è il Buddha. Ogni essere, pertanto, si trova al centro dell'universo, e la creazione è una molteplicità di centri.

Da ciò si comprende perché il giovane Cage degli anni Trenta, irrequieto allievo di Arnold Schönberg, sia stato da questi definito non un compositore, ma un inventore - seppure geniale. L'invenzione di Cage sta appunto nell'intuire che l'evoluzione della musica, dopo aver infranto la barriera che divideva i suoni consonanti dai dissonanti, può ora vanificare il diaframma che separa i suoni musicali dai rumori. Più che un suono grezzo e allo stato bruto, il rumore è l'anima di un oggetto inanimato e i rumori che si diffondono nell'ambiente che ci circonda sono gli influssi che provengono dagli infiniti centri dell'universo. Se la musica vuole agire in accordo con essi, non ha che da aprirsi al ventaglio di possibilità che in tal modo le vengono offerte. Perciò negli anni Trenta Cage dà inizio alla sua attività di inventore: nel '39 con la prima opera di musica elettronica mai composta, *Imaginary Landscape n. 1*, preceduta nel '38 da quella del *prepared piano*, o «pianoforte preparato», per il quale sono scritte le *Sonatas and Interludes*. L'invenzione del pianoforte preparato nasce da un principio di economia dei mezzi espressivi: concentrare nelle dita del pianista le potenzialità di un'intera orchestra di percussioni. Gran parte della musica di Cage è in questo periodo per ensemble di strumenti a percussione, ed anche dei più insoliti; da *Construction in Metal* (per lamiere, ingranaggi di freni d'automobile e altri materiali «concreti») a *Living Room Music* (per tutti gli «strumenti a percussione» che si possono trovare in un soggiorno: mobili, libri, giornali, finestre). La preparazione del pianoforte introduce il rumore alterando i timbri di un certo numero dei suoi ottantotto tasti; colloca tra le corde strisce di gomma, viti, bulloni o altri oggetti che, mediante una «tavola di preparazione», indicano all'interprete quale dovrà essere la coloritura richiesta in ciascuna opera. Ogni pezzo per pianoforte preparato - e tra i tanti degli anni

Quaranta ricordiamo due dei maggiori, *The Perilous Night* e *Amores* - consente così di programmare un diverso impasto tra i suoni puri, o non-preparati, e quelli distorti e percussivi.

Oltre che momento rilevante nello sgretolarsi dei confini che isolavano il suono dal rumore, le *Sonatas and Interludes* sono una tappa della non meno decisiva equiparazione di suono e silenzio. Occorre aver presente, soprattutto con pezzi in cui il titolo *Sonatas* può essere fuorviante, che Cage sposta il principio costitutivo della struttura musicale dalla organizzazione intervallare dei suoni a quella delle durate temporali. Sull'esempio di Satie e di Webern, a partire dagli anni Quaranta Cage struttura le sue opere secondo le durate perché il parametro temporale, rispetto a quello delle altezze o dell'armonia, è più vicino alla natura della musica: ossia, il solo a poter contenere tanto i suoni che le pause. Perciò nelle sue *Sonatas* non dobbia-

mo cercare l'appagamento della struttura omogenea, l'organicità della forma che spesso vi troviamo in altri autori. La tecnica sonatistica di Cage ha un carattere speculare, procede per contrasti rapsodici e frammentazioni progressive. Se proprio si può azzardare un parallelo con il passato secolare del genere, viene alla mente il gusto miniaturistico e la forma bipartita delle *Sonate* di Scarlatti, due tratti condivisi dalle nostre. Ma l'intento di Cage non è certo neoclassico, pur nell'affacciarsi di ammiccamenti ironici verso una forma consacrata dalla tradizione della musica occidentale. Il suo fine espressivo nelle *Sonatas* è infatti di manifestare i nove stati emotivi fondamentali dell'animo umano secondo l'estetica dell'India. Quattro stati sono considerati «bianchi» - ovvero positivi: l'eroico, l'erotico, il meraviglioso e il gioioso; quattro «neri», il patetico, l'odioso, il furioso e il terribile. Il nono è il più importante: il tranquillo,



John Cage

privo di colore e in una posizione intermedia tra i due gruppi contrapposti. In Oriente si reputa questa emozione degna di essere espressa prima di ogni altra; appunto perché le restanti ne discendono e vanno ricondotte ad essa.

Ora possiamo rispondere con maggior fiducia all'interrogativo che ci siamo posti in precedenza, se un'opera come le *Sonatas and Interludes* sia ormai da archiviare accanto ad altri nobili reperti storici del Novecento o mantenga in qualche misura la sua freschezza. Il desiderio di tranquillità interiore, unito alla disponibilità dell'arte per la mutevolezza inquietata della vita, oggi non pare certamente un'esigenza secondaria. E non dimentichiamo il criterio che Cage afferma di seguire nella scelta dei timbri del suo pianoforte preparato: lo stesso spirito con cui, camminando su una spiaggia, scegliamo le conchiglie che più ci piacciono. Un certo distacco dalle nostre emozioni, «bianche» o «nera» che siano, e dalle selezioni razionalistiche del suono dettate dalla tecnologia, continua a essere un ingrediente utile alla nostra vita quotidiana e all'arte del futuro.

John Tilbury è nato a Londra ed ha studiato pianoforte al Royal College of Music di Londra con Arthur Alexander e James Gibb, poi con Zbigniew Drzewicki al Conservatorio di Varsavia. All'Università di Londra ha studiato teoria e storia della musica.

Vincitore del primo premio al concorso internazionale «Gaudeamus» in Olanda, si è dedicato ben presto all'esecuzione della musica contemporanea collaborando in particolare con John Cage, Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Cornelius Cardew, Morton Feldman; molte composizioni gli sono state dedicate.

È stato invitato a tenere concerti e seminari dai principali Festival Internazionali quali l'Autunno di Varsavia, la Biennale di Venezia, la Biennale di Zagabria, Musica nel nostro tempo di Milano. Ha collaborato con la BBC di Londra ed in Polonia ha fondato il Warsaw Music Workshop Group, collaborando con la Radio Polacca. È spesso invitato dalle Radio Tedesche e include nei suoi programmi musiche di Šostakovič, Schönberg, Berg, oltre che Bach e Debussy.

Attualmente insegna al Goldsmith's College dell'Università di Londra.



Jukka Tiensuu.

Teatro Studio

lunedì, 21 settembre 1992, ore 20.30

Clavicembalista **Jukka Tiensuu****Erik Bergman** (1911)*Energien* (1970)*prima esecuzione in Italia***Dietrich Buxtehude** (1637-1707)*Suite X in mi minore BuxWV 236*

Allemande

Courante

Sarabande

Gigue

Magnus Lindberg (1958)*Hommage* (1980)**Salvatore Sciarrino** (1947)*De o de do* (1970)**Franco Donatoni** (1927)*Doubles. Esercizi per clavicembalo* (1961)**Domenico Scarlatti** (1685-1757)*Fandango***Jukka Tiensuu** (1948)*Fantango* (1984)*prima esecuzione in Italia***Johann Sebastian Bach** (1675-1750)*Toccatà in re maggiore BWV 912*

Erik Bergman
Energien op. 66

Nato nel 1911, Erik Bergman è figura capitale nella civiltà musicale finlandese di questo secolo. Autore di profonda ed eclettica cultura, formatosi negli anni a cavallo della seconda guerra mondiale, dapprima a Helsinki quindi a Berlino e in Svizzera (dove ebbe come docenti Heinz Tiessen e Vladimir Vogel), nella sua ormai lunga carriera compositiva Bergman percorre, con passo personale, pressoché tutte le esperienze linguistiche del Novecento. «La vita non è un arco, è una freccia», ha sentenziato una volta; e in uno stile duttile, in perenne cammino e trasformazione, Bergman identifica la stessa ragione di esistenza della propria creatività. Abbandonata ben presto l'eredità tardoromantica (in Finlandia indissolubilmente legata alla carismatica quanto ingombrante presenza di Jean Sibelius), Bergman adotta, al volgere degli anni Cinquanta, la dodecaфония e la serialità: *Aubade op. 48* (1958) per orchestra è forse il lavoro più importante di quel periodo. Poi, verso il 1965, la severità della disciplina seriale non lo soddisfa più. Grazie al recupero di una certa spontaneità d'espressione - peraltro mai completamente soggiogata - e all'affermarsi di procedimenti aleatori e improvvisativi controllati si aprono così nuove prospettive, ancora ampliate nel corso degli anni Settanta. Se il fulcro della produzione di Bergman è riconoscibile nella musica sinfonica e corale, ciò non toglie che i lavori da camera e solistici meritino considerazione. *Energien op. 66* (1970) per clavicembalo è composizione che rivela sin dall'avvio, contraddistinto da armonie che suonano come primitive o primordiali, le cifre per così dire invariabili del linguaggio di Bergman. Anima infatti il brano una carica «espressionistica» e liberatoria, fisica e vitale, che recalcitra agli schematismi e alle costrizioni, evita di comprimersi e cristallizzarsi entro gli argini di qualsiasi struttura predeterminata e al contrario si espande oppure esplose in una gestualità a tratti quasi danzante, per sua natura incline a valorizzare innanzitutto i parametri ritmico e timbrico.

Dietrich Buxtehude
Suite X in mi minore BuxWV 236

Nel catalogo di Dietrich Buxtehude, dominato sotto il profilo numerico come qualitativo dalle composizioni vocali sacre e organistiche, i lavori per clavicembalo (o clavicordo) ricoprono un ruolo subordinato. L'ossatura di questa produzione, minore ma certo non priva di interesse, è rappresentata da diciannove *suites* - le cosiddette sette *Suites dei pianeti* citate da Johann Mattheson nel trattato *Der vollkommene Capellmeister* (1739) - sono infatti andate perdute - e sei serie di variazioni (o *partite*). Quanto alle *suites*, se l'ordine delle tonalità e la struttura, ancorata al più tipico schema *Allemanda-Corrente-Sarabanda-Giga*, lasciano intravedere un progetto ciclico - secondo consuetudine piuttosto diffusa nei paesi tedeschi tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento - il modesto tasso tecnico induce a ipotizzare una destinazione didattica. Inoltre i primi due movimenti delle *Suites*, ossia *Allemanda* e *Corrente*, si aprono sempre - indipendentemente dalla tonalità - con un identico motivo anacrusico che ribatte una stessa nota, in genere in ritmo puntato; motivo talora ripreso anche nella *Sarabanda*, laddove invece la *Giga* di chiusura si presenta come un brano sciolto dai tempi precedenti quanto a vincoli di ordine tematico. *La Suite X in mi minore BuxWV 236* non fa eccezione. Allinea appunto i canonici quattro tempi di danza bipartiti: alla doppia sbarra centrale, *Allemande*, *Sarabanda* e *Gigue* modulano alla dominante, mentre nella *Courante* si trova la cadenza al relativo maggiore; il caratteristico motivo puntato dei primi due movimenti, ritorna, addolcito, anche nel terzo. E la scrittura si mantiene assai sobria, ossequiosa alle convenzioni compositive della *suite*. Nella nobile *Allemande*, accanto ai ritmi puntati compaiono incisi acefali e sequenze accordali, secondo uno *style brisé* di probabile ascendenza francese, nella *Courante* lo scheletro armonico è appena arricchito da note di passaggio e da appoggiature. A dispetto della sua scarna semplicità, l'intensa *Sarabande*, punteggiata di ritardi, è il perno emozionale della *suite*: spetta di chiudere a una pulsante *Gigue*, interamente percorsa da accordi spezzati e ravvivata, nella prima frazione, da disegni sincopati.

Magnus Lindberg
Hommage

Hommage (1980) può essere definito un lavoro giovanile di Magnus Lindberg. All'epoca della sua composizione, l'autore, nato a Helsinki nel 1958, era ancora iscritto alla prestigiosa Accademia Sibelius della capitale finlandese, dove si sarebbe diplomato l'anno successivo. Erano insomma ancora di là da venire gli studi con Gérard Grisey e Vinko Globokar a Parigi, la frequentazione con Franco Donatoni a Siena e con Brian Ferneyhough a Darmstadt (a completare il quadro delle coordinate di Lindberg vi sono poi il pensiero e le opere di Iannis Xenakis, Pierre Boulez, Luciano Berio), le sperimentazioni informatiche, il superamento delle prime prove artistiche nel senso di una radicalizzazione linguistica e di una scarnificazione del materiale, il raggiungimento di una precisa identità e originalità artistica.

Assimilatore vorace e intelligente delle tecniche e dei procedimenti compositivi degli ultimi trent'anni (metodi seriali, modelli aleatori, diversificazione e

stratificazione del materiale in una pluralità di livelli posti in relazione con una struttura di superficie ecc.), nella fase iniziale della carriera Lindberg sposa una concezione delle masse sonore intese come costellazioni di note - idea riconducibile in particolare alle «galassie» o alle «nuvole» di Xenakis - per cui sono le linee d'insieme e non le minute singolarità a porsi quale sostanza semantica della composizione.

Anche in *Hommage* il musicista finlandese si dimostra propenso a progettare e organizzare strutture musicali assai complesse - «Sono un figlio dei tempi. Mi piacciono le cose complicate» è una sua frase - ma nello stesso tempo essenziali, sfrondate di tutto quanto non è considerato necessario. Accade allora che le miriadi di note caratteristiche dello stile di Lindberg diano forma e vita a un'opera intesa come corpo organico, il cui procedere viene affidato allo sfumare e alla metamorfosi dei contorni.



Magnus Lindberg.

Salvatore Sciarrino

De o de do

Salvatore Sciarrino scrive *De o de do* nel 1970 (febbraio-aprile); è un lavoro di ardua applicazione strumentale, in cui l'exasperato impegno virtuosistico sollecita oltretutto la massima rapidità di esecuzione («Il più veloce possibile»). Nello specifico clavicembalistico l'inconfondibile poetica di Sciarrino si traduce in un impiego sistematico, in sé differenziato, quanto mai fantasioso, di *clusters* glissati (diatonici, cromatici, ribattuti), di abbellimenti (trilli, mordenti, acciaccature), di tremoli, nonché in un illusionismo timbrico accentuato dagli scarti, anche molto ravvicinati, fra i registri e le due tastiere dello strumento.

La scrittura preziosa e calligrafica, retaggio lontano ma inequivocabile della letteratura clavicembalistica preclassica (in particolare francese), esprime quindi anche la precisa volontà di forzare i limiti congeniti dello strumento, sottoponendoli a una specie di sontuosa violenza. In *De o de do*, il ripescaggio del clavicembalo - strumento in qualche modo desueto, o meglio appartenente per definizione al passato - appare perciò una trasfigurazione visionaria e intimamente trasgressiva. È così che, per esempio, all'abituale duplicità di piani, rispettivamente costituita dalle note reali e dagli abbellimenti, si aggiunge un terzo livello, cioè la fitta fioritura delle medesime figure ornamentali, oppure che i glissati non rispondono più soltanto a un'univocità di movimento ma acquistano anche angolosa segmentazione di linee spezzate. E nel flusso pressoché ininterrotto della composizione, segnato da pause o respiri qualificabili come mere interpunzioni, il fulmineo sfavillio di una gestualità e di una timbrica in costante tensione sfida dall'inizio alla fine la percezione uditiva e finisce per subordinare la pur limpida aggregazione formale. *De o de do* è dedicato a Mariolina De Robertis.



Salvatore Sciarrino.

Franco Donatoni

Doubles

Composta in quindici giorni (15-29 marzo) nel 1961 e dedicata a Mariolina De Robertis, la partitura di *Doubles. Esercizi per clavicembalo* è senza dubbio da considerare fra gli esiti più significativi non soltanto di Donatoni bensì dell'intera produzione per tastiera del secondo dopoguerra. Non a caso nel titolo si legge una doppia allusione alla tradizione clavicembalistica settecentesca - *Double*, com'è noto, significa variazione ornamentale, mentre il termine *Esercizi* richiama un'omonima, celebre raccolta a stampa (1738) di Domenico Scarlatti - poiché sul piano concettuale il lavoro assume, in sostanza, due principi conduttori: la valenza strutturale e di dinamica frizione dell'acciacatura (semplice e soprattutto multipla), e l'articolazione formale in pannelli, ciascuno dei quali focalizzato su un certo aspetto tecnico. Se a ciò s'aggiunge una grazia distillata al massimo grado, questa si rivela una sorta di liliace, raffinato furore all'insegna di un virtuosismo estremo, accentuato dalla vorticoso dimensione agogica richiesta («Il più veloce possibile»).

Pur organizzata in tredici sezioni - o se si vuole «esercizi» - la composizione si configura come un unico arco musicale di ferrea economia e coesione costruttiva, sviluppo di un nucleo originario basato sui rapporti e i giochi di semitono. Ogni pannello definisce un elemento privilegiato - l'arabesco, la scrittura polifonica, il ribattuto, gli accordi,

l'arpeggio, il trillo, le acciacature ecc. - in misura più o meno esclusiva, ma si presenta dunque incatenato al quadro successivo, in un percorso inframezzato da pause e interruzioni più o meno prolungate (si direbbe quasi il riconoscimento di respiri fisiologici concessi all'esecutore, in un brano che viceversa tende a precludere qualsiasi margine propriamente interpretativo). Alcuni gesti strumentali - per esempio, il trillo, il ribattuto o l'arabesco - passano così da un episodio a un altro, quali tracce ricorrenti, laddove l'incessante e mordace interazione delle acciacature con le varie figure assicura unitarietà e continuità di impulsi.



Franco Donatoni in una fotografia del 1977.

Domenico Scarlatti *Fandango*
Jukka Tiensuu *Fantango*

Danza cantata castigliana e andalusa documentata dagli inizi del Settecento, il *fandango* ha ritmo ternario (3/4, 3/8 o 6/8) e andamento moderato che tuttavia tende a una progressiva accelerazione: la danza a coppie, alternata a strofe cantate (le *coplas* che il ballerino offriva alla propria dama), veniva eseguita con chitarra e castagnette oppure con altri strumenti. Le sue incerte origini, ricondotte ora sulla cultura ibero-moresca ora alle terre delle Indie Occidentali ora al Sudamerica, si intrecciano con le movenze e lo spirito del *cante flamenco* andaluso. È comunque un fatto che il *fandango* mostra la sensualità propria del repertorio gitano e che diviene presto di moda nella civiltà musicale spagnola del secondo Settecento. Dopo una prima apparizione all'inizio del secolo nell'*entremès* anonimo *El novio de la aldeana*, il *fandango* comincia a imporsi anche nella produzione colta. Uno splendido esempio è rappresentato dall'ultimo movimento del *Quintetto* per archi op. 40 n. 2 (1788, G 341) di Luigi Boccherini - esistente anche in una posteriore versione per chitarra e quartetto (G 448) - mentre melodie popolareggianti vengono utilizzate nel balletto *Don Juan* (1761) di Gluck e nel finale terzo delle *Nozze di Figaro* (1786) di Mozart, lavori per il teatro entrambi ambientati a Siviglia. La fortuna della danza, più o meno stilizzata, prosegue nell'Ottocento e nel Novecento, con il *Capriccio spagnolo* op. 34 (1887) di Nikolaj Rimskij-Korsakov, le pagine pianistiche di Isaac Albéniz *Iberia* (1906-09), di Enrique Granados *Goyescas* n. 3 (1911), la prima *suite* dal *Som-*

brero de tres picos (1919) di Manuel de Falla. Il finale della *Sonata n. 2* op. 82 (1934) per violino pianoforte di Joaquin Turina, le *Tres piezas españolas* (1954) per chitarra di Joaquin Rodrigo e così via. Oggigiorno, il *fandango* sopravvive quale genere da ballo nel Perù, in Brasile e nelle Filippine.

È noto come nell'imponente *corpus* delle Sonate per tastiera di Domenico Scarlatti, attivo a lungo nella penisola iberica, ci s'imbatta, piuttosto di frequente, in stilemi di danze spagnole (*seguidilla*, *jota*, *tango* ecc.): un'allusione al *fandango* s'incontra, per esempio, nella *Sonata* in mi bemolle maggiore K 252. Attribuito al maestro napoletano è il manoscritto di questo *Fandango*, ritrovato nel 1984 nella biblioteca di un monastero spagnolo. Si tratta di una fonte tarda e frammentaria, forse dovuta alla mano di un ignoto personaggio che può aver cercato di formalizzare sulla carta l'improvvisazione scarlattiana di un «fandango indiano». Per inciso, va ricordato come Antonio Soler, allievo spagnolo di Scarlatti, compose numerosi *Fandangos* per clavicembalo, a ulteriore testimonianza del successo ottenuto dalla danza nel Settecento.

Ai misteri del manoscritto e a una fantasmagorica rivisitazione e contaminazione del genere, si ispira l'impervia scrittura del *Fantango* di Jukka Tiensuu, già incluso dall'autore nel suo CD *The Fantastic Harpsichord* (dove, tuttavia, veniva realizzato sulla scorta di un'accordatura microtonale di matrice barocca, basata dunque sugli intervalli puri e non sul principio del temperamento equabile).

Johann Sebastian Bach

Toccata in re maggiore BWV 912

Risalenti agli anni di formazione di Johann Sebastian Bach, le sette *Toccate BWV 910-916* rimangono a tutt'oggi di datazione incerta: verosimilmente furono scritte in un lasso di tempo compreso fra il 1705 e il 1712, ovvero negli anni di Arnstadt, Mühlhausen e Weimar. Di libera struttura polisezionale, questi lavori fondono insieme il modello organistico della toccata con il principio concertante nel segno del contrappunto e di un'inventiva fertile quanto multiforme.

La *Toccata in re maggiore BWV 912* (ca. 1705-1708) si struttura in sei parti. Dieci brillanti battute introduttive nel più puro stile toccatistico, con scale ascendenti, figure di arpeggio e di trillo misurato, inducono a cadenzare nel tono della dominante (la maggiore) e quindi ad attaccare un baldanzoso *Allegro* improntato all'alternanza concertante di sezioni tematiche, dalla sonorità piena, e di episodi a due voci, così da mimare un avvicinamento fra *Tutti* e *Soli*. Seguono dodici battute di *Adagio*, dal piglio improvvisatorio, in cui il motivo iniziale, comprendente ritmi puntati e una figura di trillo misurato, viene ripetuto tre volte pri-

ma che sia avviato con decisione il percorso modulante verso il terzo grado. È appunto nella tonalità di fa diesis minore che prende corpo un austero fugato costruito su due soggetti complementari, dove si individuano ben presto una lunga tiratura cromatica discendente, successioni di ritardi e altri elementi ricorrenti nel linguaggio bachiano. Il fugato approda quindi a una fermata, oltre la quale si delinea un nuovo episodio divagante e rapsodico - *con discrezione*, suggerisce l'autore - costellato di corone, culminante in un'elaborata cadenza che riporta al re maggiore d'impianto e risolve direttamente sullo stacco della *Fuga* finale. L'ultimo movimento, nel metro di 6/16 (il resto della composizione adotta quello di 4/4), è una pagina ibrida e singolare di irrefrenabile vitalità, che riassume in sé le caratteristiche della *Fuga*, della *Giga* e del *Moto perpetuo*. Interamente costruita su due spunti tematici brevi, per di più anonimi e ripetitivi - il soggetto è contrappuntato da una specie di controsoggetto di pari importanza - la *Fuga* trova epilogo in una coda virtuosistica e in una cadenza che ristabilisce il metro ordinario.



André Richard.

Teatro Studio

domenica, 27 settembre 1992, ore 20.30

**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 bassotuba

Ingegnere del suono Rudolf Strauss

Tecnico del suono Bernd Noll

Regia del suono Pong-Oung Lee

Luigi Nono (1924-1990)

Post-Prae-Ludium per Donau (1988)

per tuba e live electronics

Ommaggio a György Kurtág (1983-86)

per contralto, flauto, clarinetto in si bemolle,
basso tuba e live electronics

Das atmende Klarsein (1980-83)

per piccolo coro, flauto basso, live electronics
e nastro magnetico

(testi da *Duineser Elegien* di Rainer Maria Rilke
e da antiche *lamellae* orfiche a cura di Massimo
Cacciari)

Sulla prima pagina dell'autografo di *Post-Prae-Ludium per Donau* del 1987 Nono ha annotato accanto allo schema per la disposizione degli altoparlanti la parola «Kammermusik». Questa indicazione appare a prima vista sorprendente, soprattutto se si tiene conto che la maggior parte delle opere di Nono è stata scritta per grossi organici talvolta arricchiti da cori e nastro magnetico - aspetti che si lasciano difficilmente conciliare con il carattere riservato e interiorizzato della musica da camera. Che cosa può significare l'esplicito richiamo a quel genere che nella tradizione fungeva da sede musicale dell'interiorità umana e che ha dato un contributo definitivo al processo di autonomizzazione della musica? «Kammermusik» significa davvero il ripiegamento su una tradizione secolare che inizia con la «musica da camera» italiana del XVII secolo e culmina nei quartetti d'archi dell'epoca classico-romantica?

Se si prescinde dal quartetto *Fragmente - Stille, an Diotima*, Nono non ha scritto opere per i consueti organici cameristici. Il citato riferimento - insieme all'altrettanto significativo sottotitolo di «Risonanze erranti»: «Liederzyklus» - sembra quindi rimandare più alla sfera spirituale che non alla tradizione tecnico-compositiva della musica da camera. Nei loro testi, da cantare o da recitare interiormente, nelle indicazioni di esecuzione, nella loro silenziosa arte del minimo passaggio queste opere, sorte negli anni Ottanta all'ombra del *Prometeo*, si rifanno all'estetica della musica da camera della tradizione europea. Il loro luogo privilegiato era l'*intérieur* borghese dell'Ottocento, nella cui dimensione privata, distante dal grande pubblico delle sale da concerto o dell'opera, si rispecchiava il mondo della vita: il mondo esterno come mondo interno. La nuova «musica da camera» di Nono richiama questa sfera e al contempo se ne distanzia: il movimento del suono nello spazio, la trasformazione elettronica dei rapporti tra vicino e lontano, prima e dopo, portano elementi estranei nell'ambiente interiore. Questa «musica da camera» non è più concepita per uno specifico spazio architettonico, si adatta a nuovi spazi e crea essa stessa nuovi spazi dell'ascolto.

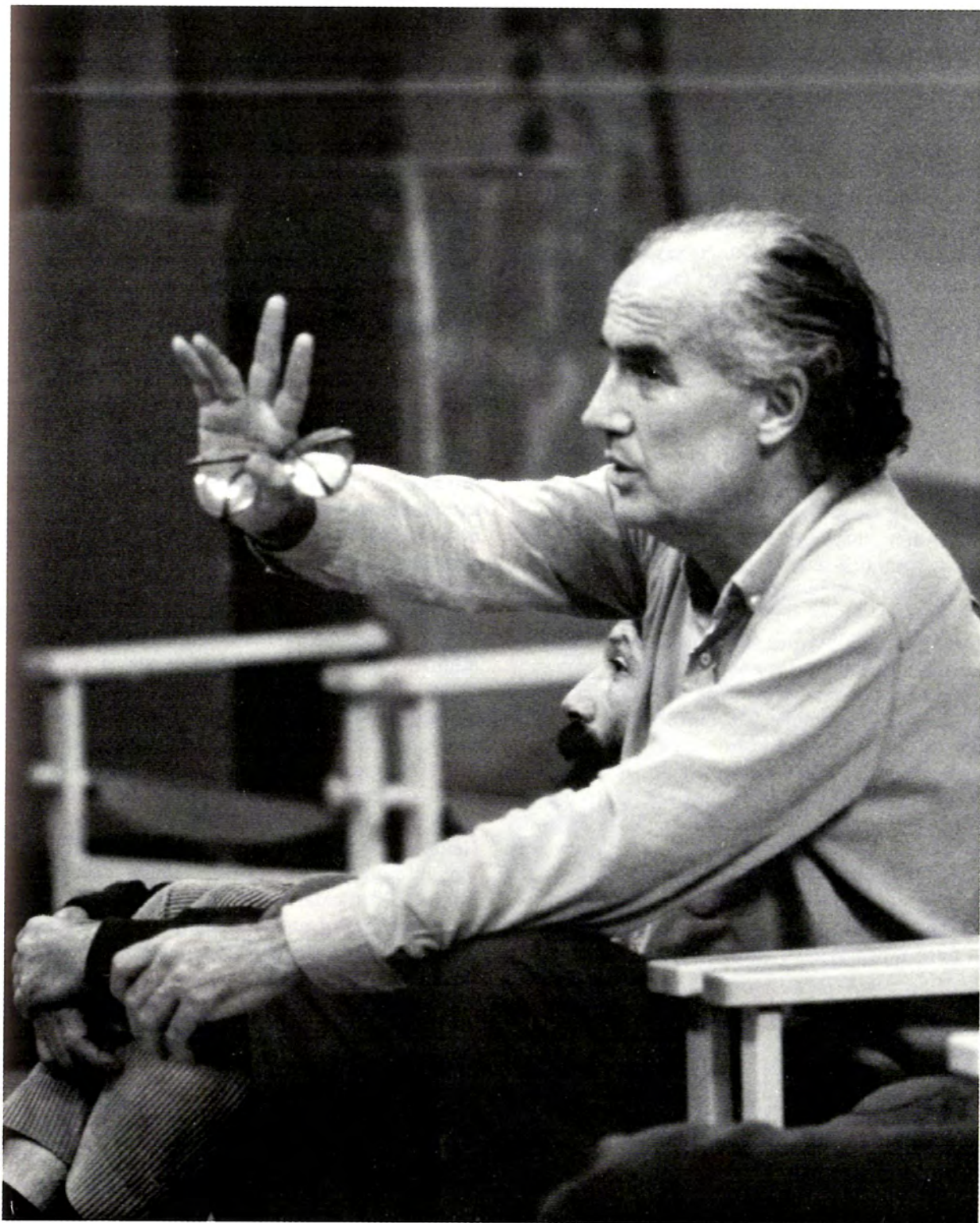
In tutte queste opere giocano un ruolo determinan-

te gli strumenti a fiato, soprattutto il flauto, che accanto all'oboe apparteneva a quegli strumenti «aulodici» che per Bruno Maderna erano portatori di un canto lirico senza parole. Alla naturale affinità con la voce umana e le sue emissioni si aggiungono, mediante modi di produzione del suono del tutto inediti, comportamenti corporei: respirazione, soffi, fischi, voce intonata e in falsetto - comportamenti che, sottoposti alla lente di ingrandimento del live electronics, vengono proiettati in immediata vicinanza del fruitore. Come in Maderna, anche nell'ultima fase di Nono il flauto appare in connessione con temi e figure dell'antica Grecia.

Il testo di *Das atmende Klarsein* è un collage di Massimo Cacciari realizzato a partire dalle *Elegie duinesi* di R.M. Rilke e da antichi canti orfici. Nelle parti corali - che si alternano ai soli del flauto basso - Nono sottopone il testo a trattamenti analoghi a quelli delle opere corali degli anni Cinquanta: intorno a vocali e dittonghi si creano particolari centri sonori e di colore (si noti, nella prima sezione, il passaggio dalla zona «ai» alla più opaca «u, v, i»). I quattro episodi del flauto si differenziano sia per la scrittura sia per il trattamento elettronico. Il primo intervento è incentrato sui suoni eolici e sulle emissioni di aria senza suono; captati da due microfoni, essi vengono smistati nei sei altoparlanti mediante l'Halaphon (movimento lento e continuo, in senso orario e antiorario). Il secondo intervento del flauto consiste nella presentazione di suoni singoli che vengono tenuti ciascuno circa 8 secondi; l'inserimento di due delays crea l'effetto di ribattimenti periodici e sbavature tra suono e suono.

Nell'episodio successivo il flauto esegue rapide figure di suoni eolici con movimenti microtonali intensificati anche dal Publison. Nel finale il flauto improvvisa sulla base di un nastro magnetico - procedimento che Nono aveva già adottato in*sof-ferte onde serene...* (1974-76) e riprenderà in *La lontananza nostalgica utopica futura* (1988).

La scelta del basso tuba per il *Post-Prae-Ludium per Donau* è dettata dall'idea di creare una composizione autonoma su quelle sonorità «ctoniche» che avevano caratterizzato certe parti del *Prometeo*.



Luigi Nono.

Il basso tuba offre i presupposti ideali per realizzare un decorso espressivo che si muove da estremo a estremo: l'ampia estensione registrata, le risonanze del suo massiccio corpo e la possibilità di creare modulazioni timbriche con passaggi gradualmente da suono a rumore. L'opera si articola in cinque zone sonore ben distinte. Nella prima il solista si muove liberamente tra quattro livelli caratterizzati da modi di emissione molto diversi: con mezzo cilindro, vibrato, cantando in falsetto e suonando e cantando contemporaneamente nello strumento; l'inserimento del riverbero, prima, e delle linee di ritardo, poi, da parte del live electronics mescola queste sonorità in un unico suono complesso e mutevole. La zona sonora successiva è quella delle note più acute che il basso tuba possa produrre (da do^5 a fa^5); l'intervento elettronico - trasposizioni che creano un effetto phasing - sottolinea l'esile carattere di tali suoni. Quest'atmosfera, appena stabilizzata, viene bruscamente interrotta dal suo opposto: il suono più grave dello strumento, una presenza pesante e informe. Nono prescrive che esso venga tenuto per quasi un minuto, cosa resa possibile dal riverbero del live electronics che crea una continuità laddove per necessità fisica l'interprete deve interrompere il suono. Su questo unico suono grave (il do basso) il solista deve utilizzare una tecnica della variazione della miscela armonica nota come «dijeridu», che consiste nell'impostare la gola come se si dovessero mettere delle vocali («a-e-i-u»). La zona successiva costituisce una ripresa variata della seconda zona: l'ambito d'azione do - fa rimane immutato, ma viene spostato un'ottava sotto e risulta molto più articolato mediante la differenziazione delle durate. Il brano si conclude con un lungo crescendo di un suono pedale (fa^4) che tramite il progressivo aumento del feed-back nelle

linee di ritardo giunge alla saturazione dello spazio acustico della sala.

Nel *Post-Prae-Ludium* Nono adotta una tecnica di composizione affine a quella della pittura informale di cui l'amico e ispiratore Emilio Vedova è uno dei maggiori rappresentanti italiani: stati di materia differenti e talvolta contrastanti vengono fatti interagire sulla tela o nello spazio sonoro; le macchie (coloristiche o sonore) sono caratterizzate da un'attività quasi biologica di nascita, crescita, scissione e dissoluzione. Nel brano per tuba si compie un processo che dal dispiegamento di molteplici fasce sonore giunge al suono singolo, il quale a sua volta non viene concepito come monade fissa e chiusa, ma come complesso mobile e variabile. L'instabilità e la mobilità, la graduale transazione tra assenza e chiara presenza del suono, l'improvviso capovolgimento della situazione sonora nel suo opposto, la modulazione del rapporto tra vicinanza e lontananza sono tutti caratteri che si ritrovano in *Omaggio a György Kurtág*. L'opera nacque sulla base di improvvisazioni effettuate da Roberto Fabbriciani, Ciro Scarponi e Giancarlo Schiaffini nello studio sperimentale della Fondazione «Heinrich Strobel» di Freiburg. Sotto la guida di Nono e con l'ausilio delle apparecchiature elettroniche i tre solisti avevano scoperto che certi suoni dei registri estremi, eseguiti al limite della percettibilità, si avvicinavano moltissimo ai suoni sinusoidali (senza armonici) della musica elettronica. In un'esecuzione in gruppo non era più riconoscibile l'identità e la posizione della fonte sonora. All'insieme di questi suoni statici e indeterminati Nono aggiunse un contralto che pronuncia i fonemi del nome del dedicatario spaziando nell'intero ambito registrato. Formalmente il brano è costituito da 14 episodi di diversa durata separati ogni volta da

una corona o da una lunga pausa generale (la più lunga dovrebbe superare il minuto, cosa che raramente viene realizzata). Gli episodi sono governati da diversi principi: gravitazioni intorno a una nota con produzione di microintervalli e debordamento in alcuni parziali dello spettro; espansione cromatica a partire da un intervallo base (spesso la quinta); modulazione timbrica tramite sovrapposizione di trilli. La parte del contralto è contrassegnata da quel «virtuosismo statico» che Nono aveva sviluppato sugli strumenti a fiato: le difficoltà non riguardano acrobatici salti intervallari o figure rapide e complicate ritmicamente, bensì nella realizzazione di passaggi il più graduale possibile tra soffio e suono, tra aria e suono pulito, nella corretta esecuzione di microintervalli e crescendo nell'ambito della dinamica pianissimo. È una voce che risuona in grande lontananza e spesso non è distinguibile dagli strumenti. In uno dei momenti salienti dell'opera - prima della pausa più lunga - il contralto, che fino ad allora si era mosso nei registri grave e medio, esegue un sol diesis⁴; tenuto per diverse battute, abbandonato per un istante con un salto nella quinta inferiore, questo suono si stabilizza con una corona per poi sparire: qui Nono scrive «come sospeso, interrotto» rimandando al clima del *Canto sospeso*, composto nel 1956 su frammenti di lettere dei condannati a morte della Resistenza europea.

Testi di Gianmario Borio

nach spätem Gewitter, das atmende Klarsein

KPHNA / Anche noi

εὐήρεας

ein reines Fruchland(s)

Εἰς Ἄϊδαο δόμους / ins Freie

KPHNA / Es wäre ein Platz

ψυχρὸν ὕδωρ προρέον ὁ

Μναμοσύνας

reines Fruchtlands / ihre Türme

die Liebenden

aus Lust / ins Freie

siehe / εἰπεῖν

εὐρήσεις / Ascolta

KPHNA λευκά προρέον

Ascolta / siehe / εἰπεῖν

Γῆς παῖς εἰμι

da rief ich die Liebenden

es kämen aus Gräbern

ins Freie

arso di sete / δότε μοι πιεῖν

(Son figlio...) di cielo stellato

οὐρανοῦ ἀστερόευτος

(fammi bere) ἀπὸ τῆς ΚΡΗΝΗΣ

siehe / Ascolta / χαῖρε

ein reines Fruchland(s)

KPHNA λευκά

παθῶν τὸ πάθημα

Hiersein / voll Dasein / Un attimo

παθῶν τὸ πάθημα

Hiersein / voll Dasein / χαῖρε

nicht ganz eine Stunde

kaum Meßliches

un attimo

χαῖρε

aus Lust / ins Freie

χαῖρε / παθῶν τὸ πάθημα

buntes Offenbares

aus Lust / ins Freie

χαῖρε / zwischen Strom und Gestein

χαῖρε

aus Lust

ins Freie

**Experimental Studio
der Heinrich-Strobel-Stiftung
des Südwestfunks,
Freiburg i.B.**

La Fondazione Heinrich Strobel è stata creata nel 1968, in occasione del settantesimo compleanno dell'illustre musicologo, che ha esercitato un ruolo tanto importante nel campo della musica contemporanea. Una delle azioni essenziali della Fondazione è stata, nel 1971, l'istituzione dello studio sperimentale di Friburgo, che ha fra i suoi obiettivi la realizzazione di nuove composizioni, la sperimentazione di nuove tecniche compositive, nell'effettuazione di ricerche scientifiche relative alla creazione di nuove sonorità elettroniche e all'acustica, la realizzazione tecnica e la presentazione in pubblico di opere elettroacustiche (live electronics) sia all'interno che all'esterno dello studio, seminari sulle varie tecniche compositive in collaborazione con le più importanti didattiche e le università.

Solistenchor Freiburg

Costituito nel 1983, il coro è la realizzazione di un'idea di Arturo Tamayo e di André Richard per presentare un ciclo di musiche di Luigi Nono. Diretto da André Richard, il coro è costituito da giovani cantori la cui voce corrisponde all'estetica di Nono. Ha partecipato alla prima esecuzione del suo Prometeo a Venezia nel 1984 ed ai successivi allestimenti di quest'opera a Milano, Francoforte, al Festival d'Automne di Parigi e alle Berliner Festwochen. Ha inoltre contribuito alla realizzazione di Caminantes... Ayacucho a Monaco (1987) e ha dato il suo concorso alla «Nuit des créatures» al Festival d'Avignon dell'estate scorsa. Il Coro di solisti di Friburgo i. B. ha registrato, tra l'altro, Das atmende Klarsein di Nono nel 1984, sotto la direzione di Arturo Tamayo.

André Richard

Nato a Berna nel 1944, inizia gli studi musicali relativamente tardi presso il Conservatorio di Ginevra (canto, teoria della musica e composizione), successivamente si dedica allo studio intensivo della composizione a Freiburg con K. Huber e B. Ferneyhough (1975-78). Entra ben presto a insegnare presso il prestigioso Institut für Neue Musik di Freiburg curando l'organizzazione e la programmazione di Horizonte Konzerte. Nel 1983 fonda insieme con Arturo Tamayo il Solistenchor Freiburg, di cui è direttore artistico dal 1984. Segue una stretta collaborazione con Luigi Nono (specialmente per ciò che riguarda la vocalità), di cui dirigerà molti ultimi lavori, fra cui la prima esecuzione assoluta di Diario polacco n° 2 (Varsavia 1988). È autore di numerose composizioni, eseguite nei più importanti festival di musica contemporanea, fra cui: Weltmusikfeste Budapest, Festival Extasis Ginevra, Musik Forum Basilea, KGNM Colonia, Tage für neue Musik Hannover, Ars nova Konzertreihe des SWF, Akademie der Künste Berlino, Radio France Culture, Perspectives du XX^{ème} siècle Paris, Klangforum Vienna, Autunno di Varsavia. Dal 1990 è direttore dell'Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung di Freiburg.

Pierre-Yves Artaud

Nato a Parigi nel 1946, ha studiato flauto a Versailles con Roger Bourdin (1965-66), e successivamente al Conservatoire National Supérieur de Musique (C.N.S.M.) di Parigi con Gaston Crunelle e Christian Lardé (1967-70), ottenendo il primo premio in flauto (1969), e il primo premio in musica da camera (1970). Ha inoltre conseguito il diploma di acustica musicale presso il G.A.M. (Gruppo di Acustica Musicale) all'Università di Parigi. Nel 1978 ha ricevuto la medaglia per le Arti, le Scienze e la Letteratura, e nel 1981 è stato nominato da Pierre Boulez direttore del settore per la ricerca strumentale all'I.R.C.A.M. Nel 1982 ha ricevuto dalla

SACEM il Grand Prix per l'interpretazione della musica francese contemporanea, e le sue recenti incisioni hanno ottenuto entrambi i Grand Prix dell'Académie di Disque Français, e dell'Académie Charles Cros. Come concertista ha tenuto recitals e masterclasses in tutto il mondo, e molti compositori contemporanei hanno scritto pezzi per lui ed a lui dedicati, fra cui: G. Amy, F. Donatoni, B. Ferneyhough, G. Giuliano, K. Huber, B. Jolas, M. Levinas, P. Méfano, E. Nunes, L. De Pablo, Y. Taira. Dal 1982 è professore presso gli Internationales Ferienkurse di Darmstadt. Attualmente insegna flauto presso il CNSM a Parigi.



Pierre-Yves Artaud.

Manuela Galizia

Nata a Roma, si è diplomata in pianoforte al Conservatorio di «S. Cecilia» con Lya De Barberiis e M. Tanzini. Successivamente ha studiato canto con M. Laszlo (repertorio cameristico) e con A. Cambi (repertorio lirico). Ha frequentato corsi con P. Feuchtwanger (pianoforte), C. Helliwell (accompagnamento del Lied), M. Hirayama e L. Poli (repertorio vocale contemporaneo), L. Nono e H. P. Haller (musica elettronica). Ha cantato nei più importanti festival e centri di musica contemporanea in Europa come: IRCAM - Internationale Ferienkurse Darmstadt '86-'88 -

Milano Ansaldo - Torino - Bologna - RTSI (Radio Svizzera) - Angelicum - Roma Teatro Ghione - Centre G. Pompidou Paris. Recentemente ha tenuto concerti e seminari in Giappone (Akiyoshiday Festival), interpretando musiche di autori contemporanei giapponesi e italiani. Ha lavorato nello Studio di musica elettronica di Freiburg. Attualmente svolge attività concertistica nel repertorio contemporaneo, sia come solista che con ensemble quali 2E2M Paris - Ensemble Garbarino, Studio ES Milano. Ha realizzato numerose prime esecuzioni assolute di brani a lei dedicati.



Manuela Galizia.

Roger Heaton

Roger Heaton è tra i più prestigiosi esecutori di musica contemporanea. Come solista ha partecipato a numerosi festival tra i quali quelli di Darmstadt, La Rochelle, Milano, Torino, Huddersfield, Vancouver e Montreal.

Partecipa regolarmente a registrazioni radio-televisive, in particolare per la WDR di Colonia e per la BBC inglese.

Ha collaborato con autori quali Dillon, Dench, Dusapin, Bryars, Giuliano, Grosskopf e Henze.

Come esecutore di musica da camera ha suonato con numerosi ensemble (London Sinfonietta, Ensemble Modern e Quartetto Arditti) in tutta Europa.

Dal 1982 insegna ai Darmstadt Ferienkurse für neue Musik.

Dal 1988 è direttore musicale della Rambert Dance Company di Londra.



Roger Heaton.

Giancarlo Schiaffini

Nato a Roma nel 1942, ha conseguito la laurea in Fisica nel 1965. Autodidatta, inizia come solista nei primi concerti di free jazz effettuati in Italia.

Nel 1970 frequenta i corsi di Darmstadt e segue quelli di Ligeti, Stockhausen, Globokar e forma il complesso Nuove Forme Sonore.

Nel 1972 segue i corsi tenuti da Franco Evangelisti e fa parte del gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza. Nel 1975 fonda il Gruppo romano di ottoni che esegue musica del Rinascimento e contemporanea.

Attualmente insegna al Conservatorio «A. Casella» dell'Aquila. Ha collaborato con J. Cage, M. Cunningham, L. Berio e L. Nono in diverse occasioni. Lavori per soli trombone gli sono stati dedicati da Scelsi, Amman, Laneri, Villa Rojo e Renosto.

Ha suonato per la radio austriaca, spagnola, olandese, italiana, francese ed ha svolto e svolge una intensa attività discografica. Ha scritto un trattato sulle tecniche del trombone contemporaneo pubblicato da Ricordi.



Giancarlo Schiaffini.



Morton Feldman (in alto) e Roger Reynolds.

Teatro Studio

lunedì, 28 settembre 1992, ore 20.30

Arditti String Quartet

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

Morton Feldman (1926-1987)*Structures* (1951)**Roger Reynolds (1934)***Visions* (1991)

1. Introduction
2. First Mouvement
3. Second Mouvement
4. Third Mouvement

*prima esecuzione in Italia***John Cage (1912)***4* (1989)**Charles Ives (1874-1954)***String Quartet n. 2* (1907-13)

1. Adagio (Discussions)
2. Andante (Arguments-Dispute)
3. Adagio maestoso (The Call of Mountains)

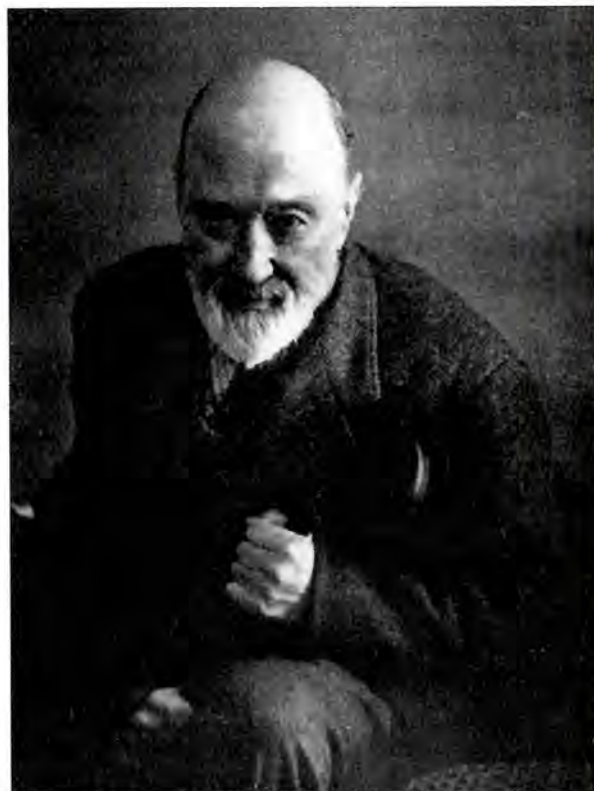
Morton Feldman *Structures*
Roger Reynolds *Visions*
John Cage 4
Charles Ives *String Quartet n. 2*

La convinzione che fa dell'arte uno strumento privilegiato al manifestarsi della bellezza si direbbe tanto diffusa, e persino ovvia, da non meritare che si sollevino opinioni contrastanti: secondo John Cage, tuttavia, l'attività del musicista ha l'insolito fine di «hidden the beauty», ossia di *nascondere* la bellezza.

Gli eventi estetici che giudichiamo «belli» altro non sono, argomenta il compositore, che il mutevole insieme di quelli che reputiamo accettabili. Se invece tentiamo di andare incontro non diciamo alla bruttezza, ma semplicemente alle opere d'arte che di regola ci paiono inaccettabili, avremo ampliato la nostra capacità di percepire il bello. Limitarsi a insistere su quanto già risulta bello per riconoscimento generale non condurrebbe ad alcun cambiamento e sarebbe forse, come avviene nella peggiore musica di consumo, una sterile celebrazione dell'esistente.

Il pubblico e la società con i quali i musicisti americani hanno dovuto misurarsi, dai tempi di Charles Ives (1874-1954) agli odierni, non hanno mai brillato per sollecitudine nell'andare incontro alle nuove forme della bellezza. Nel primo quindicennio del secolo, quando Ives produce le opere maggiori - la *Concord Sonata*, la *Sinfonia n. 4*, la vasta raccolta dei *Songs* - la sua musica suona, nella Nuova Inghilterra rurale ove viene concepita, come gratuita offesa alle orecchie, perpetrata da un simpatico eccentrico. I posteri hanno ovviato alla diffidenza dei contemporanei; basti ricordare l'elogio resogli da Stravinskij nel sottolineare la lungimiranza pionieristica delle sue partiture: Ives oltrepassa i limiti della tonalità con un decennio di anticipo su Schönberg, esplora la politonalità vent'anni prima di *Petruška*, utilizza le tecniche dei gruppi poli-orchestrale riprese mezzo secolo dopo da Stockhausen. E non è soltanto uno sperimentatore: intende la propria arte come *substance*, ossia principio di ispirazione e conoscenza, contrapponendola alla *manner*, la «maniera», che la riduce a un gioco di forme. La sua è una figura quasi di umanista, che nella musica sa infondere la *substance* tratta dalla intima familiarità con le dottrine del «Rinascimento americano» e del trascendentalismo, fiorite a metà Ottocento grazie a Emer-

son e Thoreau. Allo *String Quartet n. 2*, come a gran parte della sua musica, Ives premette un programma extra-musicale che raffigura «quattro uomini che conversano, discutono, parlano di politica, si azzuffano, si stringono la mano, tacciono e vanno in montagna ad ammirare il firmamento». Agli albori dello stile classico si credeva che il quartetto fosse adatto a rappresentare - pensiamo in particolare a quelli di Haydn - «una pacata e dotta conversazione tra quattro gentiluomini»; l'intento meta-musicale di Ives sta tutto nella parodia della compassata formula viennese. Il primo movimento, dal sottotitolo *Discussions*, alterna fasi di concordanza tra le quattro voci ad altre di ruvido dissidio ideologico-musicale. Nel successivo *Andante (Arguments-Dispute)* assistiamo alla disputa tra il «conservatore» secondo violino, che alle moderne dissonanze degli altri tre si ostina a opporre svenevolezze romantiche. Nel finale del movimento sfilano citazioni di autori classici e melo-



Charles Ives.

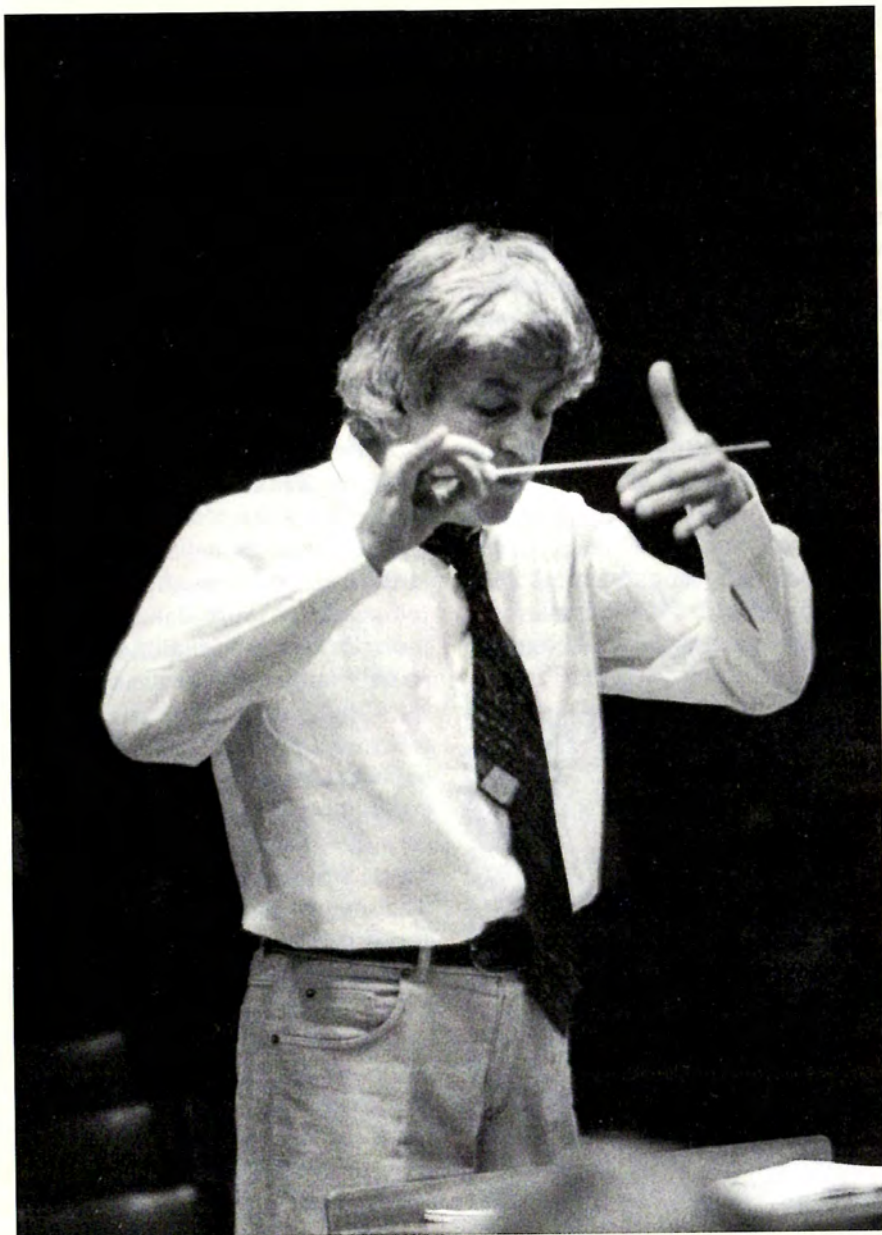
die popolari americane, a suggellare una sorta di ardua riconciliazione su punti di riferimento che tutti e quattro si sentono di accettare. Il terzo e conclusivo *Adagio maestoso (The Call of Mountains)* celebra nella pace della natura la raggiunta simbiosi tra le disparate vedute musicali.

Con Morton Feldman (1926-1987) ci troviamo nel cuore di un'altra crisi di trasformazione della musica americana. Ives si batte per liberare l'ambiente musicale da eccessive deferenze per i modelli accademici importati dall'Europa: nel dibattito estetico di metà secolo, in cui si inserisce *Structures* (1951), l'*impasse* da superare è la paralizzante egemonia di due maestri della statura di Schönberg e Stravinskij. O dodecafonici o neoclassici; questo l'epigonismo obbligato al quale Feldman cerca di sottrarsi. Il suo sodalizio con Cage si inaugura, come per un segno del destino, incontrandosi a un concerto di Webern, che suscita il loro entusiasmo, permette di superare tale dualismo e apre la strada alla Nuova Musica. L'eredità di Webern si traduce per Feldman in una ulteriore esigenza di equilibrio tra le nuove scelte estreme che si vanno profilando: il controllo strutturalista del suono perseguito da Boulez e la sfida aleatoria di Cage, che presto si spinge ad ammettere l'indeterminazione. La musica sperimentale, secondo Cage, consiste infatti in «azioni le cui conseguenze sono sconosciute». Da parte sua Feldman replica osservando che, sia in Cage che in Boulez, il peso delle tesi estetiche è tale da ridurre l'atto pratico del comporre a una esemplificazione priva di autonomia del processo logico o mistico che lo ha prodotto. Si assiste, in altri termini, a una musica *dimostrativa*, in cui le reazioni dell'ascoltatore sono condizionate dalle tesi che ne sono la premessa indispensabile. In *Structures* la «partitura grafica» ideata da Feldman, che in altre sue opere lascia un margine di discrezionalità all'interprete, viene completata dal compositore stesso: la notazione è quella tradizionale di un quartetto classico. Se tale metodo riaffida una certa libertà soggettiva all'autore, i contenuti sono quelli eterei di Feldman: dinamiche sempre al limite del pianissimo e alternanze di tessiture puntillistiche a passaggi di nitore minimalista. Nel vastissimo catalogo di Cage il quartetto per ar-

chi è un organico che non ricorre con molta frequenza, ma sempre in opere di primo piano: dallo *String Quartet in Four Parts* (1950) ai *Thirty Pieces for String Quartet* (1983) a *Music for 4* (1987-88). A distanza di un quarantennio dal primo lavoro, nonostante le grandi differenze formali, la concezione estetica è la medesima: il tempo, e quindi la suddivisione delle durate, quale principio determinante del comporre. Cage osserva infatti che, per quanto a prima vista il fattore ritmico non possa sembrare quello decisivo, tuttavia «una danza, un poema, una musica e qualsiasi arte che vive nel tempo si fonda sulla suddivisione temporale in parti e in frasi; (...) il tempo è la struttura vivente dell'opera». Rispetto al suo predecessore del '50, *Music for Four* estende in misura estrema il criterio di organizzazione delle durate. Le singole parti strumentali di *Four* hanno un decorso quasi del tutto indipendente le une dalle altre: è un *collage* che allude alla sovrapposibilità di qualsiasi evento sonoro nell'ambito di una struttura temporale flessibile. All'interno di ciascuna durata i quattro esecutori sono liberi di «spaziare» i rapporti tra le note secondo i tempi che desiderano, per poi «ricongiungersi», grazie a dei cronometri, al termine delle varie sezioni.

La tradizione del «disordine organizzato» che ha il suo apogeo in Cage assume un risalto primario anche nella musica di Roger Reynolds (1934-); la sua è un'interpretazione delle tecniche indeterminate sobria e sofisticata, sempre animata da fonti di ispirazione extramusicali. In *Visions* (1991) le visioni di due tele di Bruegel, *Paesaggio invernale con trappole per uccelli* e *La caduta dell'angelo ribelle*, suscitano nel compositore un senso di acceso contrasto emozionale. Ma un'osservazione più accurata rivela le sottili analogie e le affinità sotterranee condivise dai due dipinti. Un principio simile è applicato al clima espressivo del quartetto: la dialettica tra l'andamento tranquillo dell'*Introduzione* e quello turbolento del secondo movimento è bilanciata da una salda unità formale e di metodo; il terzo e quarto movimento, infine, rielaborano materiali tratti dai primi due, alterandone l'impatto uditivo ma non la sostanziale fisionomia.

Testo di Michele Porzio



Paul Méfano.

Teatro Studio

mercoledì, 30 settembre 1992, ore 20.30

Ensemble 2E2M Paris
Direttore **Paul Méfano**

Studio ES Milano

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

Claude Vivier (1948-1983)
Samarkand (1981)
per ensemble
prima esecuzione in Italia

Paul Méfano (1937)
Scintillante (1991)
per fagotto amplificato e tastiera elettronica
prima esecuzione in Italia

Giacomo Manzoni (1932)
Percorso H (1988)
per flauto solo

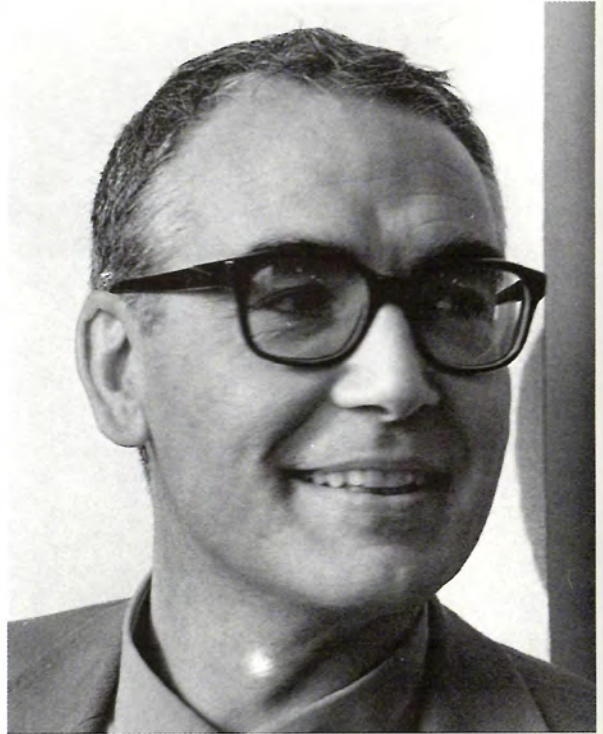
Giuseppe Giuliano (1949)
Fragment UrFaust (1990)
per flauto octobasso, voce di basso, computer ta-
pe e live electronics
prima esecuzione in Italia

Klaus Huber (1924)
Ein Hauch von Unzeit (1972)
per ensemble e live electronics
prima esecuzione in Italia

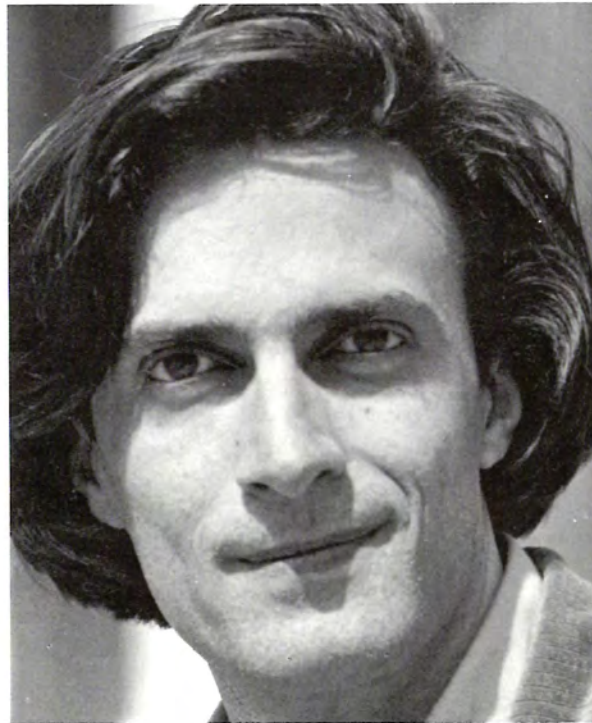
Michaël Lévinas (1949)
Concerto pour un piano espace n. 2 (1980)
per pianoforte, ensemble, due nastri magnetici e
live electronics
prima esecuzione in Italia



Klaus Huber.



Giacomo Manzoni.



Giuseppe Giuliano.

Claude Vivier *Samarkand*
Paul Méfano *Scintillante*
Giacomo Manzoni *Percorso H*
Giuseppe Giuliano *Fragment UrFaust*
Klaus Huber *Ein Hauch von Unzeit*
Michaël Lévinas *Concerto pour un piano espace n. 2*

L'Ensemble 2E2M presenta un concerto comprendente opere di Klaus Huber, Giacomo Manzoni, Giuseppe Giuliano, Michaël Lévinas, me stesso, e Claude Vivier.

Penso sempre con nostalgia al mio allievo Claude Vivier, che è stato una delle figure rimarchevoli della scuola canadese, insieme con Gilles Tremblay e Bruce Mather. A lui dobbiamo numerosi lavori fra musica da camera sinfonica e vocale, alcuni integrati con l'elettronica (da lui studiata nel centro di Utrecht), importanti per spirito innovativo e sensibilità musicale; *Samarkand* è uno degli ultimi lavori, scritto poco più di un anno prima della sua scomparsa.

Klaus Huber è uno dei padri della giovane generazione di compositori. La sua scuola si è sviluppata internazionalmente, ed è autore di opere importanti e molto diversificate nel loro senso della temporalità. *Ein Hauch von Unzeit III* con il sottotitolo *Lamento sulla perdita della riflessione musicale* è la versione per ensemble di un lavoro con varie possibilità di realizzazione timbrica. Il lavoro inizia con il tema della ciaccona dall'opera *Didone ed Enea* di Purcell (intitolata *Lamento*); questa versione multipla realizza uno stato di sospensione fra canone severo ed alea in cui gli strumenti traslitterano la parte originaria per flauto nello spazio di un ensemble.

Giuseppe Giuliano fa parte della giovane scuola italiana, è un compositore che lavora molto sulle opere miste, con una grande complessità nell'uso delle trasformazioni elettroniche, congiunta ad un forte *climax* poetico e a una sensibilità innata per la sperimentazione. Studioso di filosofie orientali, cela nella sua musica letture stratificate, a volte recondite. *Fragment UrFaust* è un lavoro presentato in prima assoluta al Centre G. Pompidou dall'Ensemble 2E2M, il testo consiste in due frammenti estratti dall'*UrFaust* di Goethe (*Zueignung* e *Prolog im Himmel*) interpolati, e simboleggianti, anche per il loro significato, l'unione indefinibile fra lo status esterno e quello interno dell'uomo.

Giacomo Manzoni è autore di una importante produzione musicale, che va dal genere da camera al sinfonico-corale e all'opera. È un compositore con forte senso innovativo e di ricerca, sia a carattere

strumentale, nell'applicazione di nuove tecniche di emissione sugli strumenti tradizionali, sia anche nell'uso dell'elettronica, il tutto finalizzato a grande senso espressivo. *Percorso H*, uno dei lavori più recenti scritti per strumento solista, è formato da materiale musicale già preesistente, riletto, rielaborato e integrato da successivi interventi atti a far nascere un nuovo lavoro completamente autonomo.

Michaël Lévinas fa parte della giovane scuola francese soprannominata 'spettrale' dal tipo di tecnica compositiva che ha sviluppato. È attivo e versatile in diversi rami musicali, fra cui quello del concertismo pianistico, attività che alterna a quella di compositore. Il *Concerto pour un piano espace* fu eseguito in prima esecuzione assoluta dall'Ensemble 2E2M, al pianoforte lo stesso Lévinas.

Riguardo a *Scintillante* è uno degli ultimi lavori per «duo»: strumento (fagotto in questo caso) e suoni sul campionatore eseguiti da uno strumentista alla tastiera elettronica. Un lavoro di ricerca sul suono, ma anche di intenzioni poetiche esplicite e sottintese.

Il programma si presenta quindi molto variegato al suo interno per diversità di stili e di linguaggi, ci auguriamo che il pubblico avrà la disponibilità necessaria di ascolto, verso estetiche così diverse. Circa l'attività dell'Ensemble 2E2M in Italia, ricorderò la prima esecuzione in questo paese di *Le marteau sans maître*, come anche le prime esecuzioni assolute di autori italiani diversissimi fra loro esteticamente, fra cui Donatoni, Berio, Scelsi, Bussotti, Clementi, ed anche molti altri compositori di valore, di generazione più giovane, ad esempio Guido Baggiani ed Enrico Correggia. Nel corso degli anni si è affermata una forte scuola italiana, brillante quanto la scuola francese. La storia deciderà cosa rimarrà di tutte queste pagine piene di note. Il nostro lavoro è consistito nella promozione e nell'ascolto di queste tendenze, a volte in conflitto tra loro. L'attività dell'Ensemble comprende inoltre anche esecuzioni di musica antica, a volte di autori pressoché sconosciuti (ad es. Provesi e Cimdore). E questo per noi è magnifico, eseguire sia opere nuove, sia riscoprire il passato.

Testo di Paul Méfano