

Teatro alla Scala



Percorsi di musica d'oggi

Sei concerti

Teatro Lirico

15 aprile / 10 maggio 1993

Teatro alla Scala

13 giugno 1993

RCS Rizzoli Libri

Ente Autonomo

Teatro alla Scala

Carlo Fontana
Sovrintendente

Riccardo Muti
Direttore musicale

Alberto Zedda
Direttore artistico

Federico Rispoli
Segretario generale

Consiglio d'Amministrazione

Claudio Gelati
Commissario Straordinario
al Comune di Milano
Presidente

Gianfranco Maris
Vice Presidente

Marcello Abbado
Consigliere

Guido Aghina
Consigliere

Giancarlo Buscaglia
Consigliere

Giovanni Fazzari
Consigliere

Carlo Fontana
Consigliere

Alberto Gervasoni
Consigliere

Carlo Ghezzi
Consigliere

Gianfranco Maj
Consigliere

Alberto Zedda
Consigliere

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

Luigi Pestalozza
Consigliere

David Quilleri
Consigliere

Giancarla Re Mursia
Consigliere

Giorgio Rumi
Presidente Commissione Artistica

Giovanni Tenconi
Consigliere

Giuseppe Zecchillo
Consigliere

Federico Rispoli
Segretario

Collegio dei Revisori dei Conti

Antonio Spina
Presidente

Membri effettivi
Enrico De Bonfils
Franca Di Palma
Tommaso Lucchesi

Membri supplenti
Paola Colombo
Edoardo Grisolia
Arnaldo Mascheroni
Ernesto Parini

In collaborazione con

MILANO MUSICA

Associazione per la Musica Contemporanea

Luciana Pestalozza

Edizioni del Teatro alla Scala

RCS - Rizzoli Libri

A cura dell'Ufficio Stampa del Teatro alla Scala

Redazione: Rossana Fioravanti, Luisella Viziano

Progetto grafico:

Giorgio Fioravanti, *G&R Associati*.

Finito di stampare nel mese di aprile 1993 presso lo Stabilimento Grafico del Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas.

Fotocomposizione Folino
Plastificazione copertina Cedit

Copyright 1993, Teatro alla Scala

Percorsi di musica d'oggi

Sei concerti

Teatro Lirico
15 aprile / 10 maggio 1993

Teatro alla Scala
13 giugno 1993

Il pianeta fertile

C'è una "diversità" della creazione originale, di ciò che è realmente nuovo, che scava distanze apparentemente incolmabili rispetto alla società, poiché il sistema dell'informazione, ed il conseguente livellamento delle aspettative, ha tolto al sociale la dimestichezza con il diverso, con il nuovo. Ma i fermenti del nuovo, in molteplici direzioni, sono più che mai vivi, fuori da ogni accademismo, e aperti al rischio dei nuovi approcci con le nuove macchine. Tale voglia di rimettersi in gioco non è solo una tendenza dei giovani, ma anche dei "maestri": compositori come Donatoni, Clementi, Guarnieri si confrontano con rinnovata vitalità e curiosità con l'elettronica. Più o meno giovani, davanti all'incessante meraviglia della scoperta del nuovo suono, della sfida apparentemente impossibile. In tal senso le nuove composizioni (cinque prime assolute, dodici prime milanesi) e i nuovi compositori (tredici giovani), presenti copiosamente in questa rassegna, mostrano un volto creativo di sorprendente vitalità, disposti a farsi contagiare e a rischiare nuovi linguaggi, in contrasto con l'immagine monolitica che osservatori esterni vogliono attribuire alla nuova musica. Non c'è alcuna rottura (e conseguente cambiamento), più o meno violenta, con i padri che non sia diretta conseguenza o derivazione dai modi dei padri. Non vi sono "finestre" fuori dalla storia: l'impressionismo, la dodecaфонia, l'espressionismo, il jazz, Darmstadt, il serialismo, l'alea, lo stesso minimalismo, sono premesse e conseguenze inscindibili. Perfino il neoromanticismo ha portato conseguenze e reazioni nella nuova musica. Nell'ambito della stessa funzione non vi possono essere

che contagi, scambi, travasi. La storia è sempre presente dentro di noi, come afferma Sciarrino, la cui musica è la risultante di "un misto di primitivismo, tradizione e futuro"; c'è una sorta di compresenza di stili, di compositori che ci influenzano, anche quelli che apparentemente rifiutiamo.

Nel concerto per due chitarre di questa rassegna si può rivivere come straordinariamente presente il lontano Cinquecento, così in altri confronti con il Novecento storico si può percepire l'identità di intenzioni con la musica dei nostri giorni. Ancora, la memoria della flessibilità interpretativa di una cantante come Cathy Berberian (di cui si commemorano i dieci anni dalla scomparsa) compone l'immaginario legame trasversale tra i più diversi stili. Così, ancora, i nuovi mezzi elettronici, nati e sviluppati in un clima contagiato da diversi generi (la maggior parte degli strumenti e software elettronici si è evoluta tramite una funzione commerciale che il legame con il rock ha permesso), si muovono in un universo stilistico allargato: nuove possibilità per vecchie funzioni, ma anche nuovi orizzonti. Ed è la funzione estetica la linea di demarcazione, il distinguo da tenere presente (possono convivere ed essere fruiti contemporaneamente Proust e Paperino, Einstein e i rebus, ma con funzioni diverse).

Un pianeta isolato in una galassia lontana, quello della nuova musica, un mondo, però, a dispetto della lontananza dalla "civiltà", estremamente vivo, vario, lussureggiante, un pianeta fertile.

Francesco Leprino

Programma generale

1

giovedì
15 aprile 1993
ore 20.30
Teatro Lirico

Trio di Milano
Mariana Sirbu violino
Rocco Filippini violoncello
Bruno Canino pianoforte

Maurice Ravel
Trio in la (1914)

Wolfgang Rihm
Fremde Szene n. 3 (1984)

Salvatore Sciarrino
Trio n. 2 (1987)
(prima esecuzione a Milano)

Dmitrij Šostakovič
Trio n. 2 in mi minore, op. 67
(1944)

2

lunedì
19 aprile 1993
ore 20.30
Teatro Lirico

Elena Cásoli
Jürgen Ruck
chitarre

Francesco da Milano
Fantasia XIII per liuto
(1536)

Paolo Pèrezzani
Hrön, per due chitarre
(1987)

Aldo Clementi
Dodici Variazioni
per chitarra (1980)

Francesco da Milano
La Canzon delli ucelli
(da Janequin) per liuto (1536)

Adriano Guarnieri
... infinite risonanze inquiete..., per due chitarre amplificate, nastro e live electronics (1992)

Bruno Maderna
Y Despuès (1971) per chitarra a 10 corde
Traduzione per due chitarre di Maurizio Pisati (1993)

Luis de Narváez
Fantasia (1538)
per vihuela

Giacinto Scelsi
Ko-tha, tre danze di Shiva
(1967) per chitarra trattata come strumento a percussione

Luis de Narváez
Fantasia (1538)
per vihuela

Maurizio Pisati
Quanti animali parlanti (1992)
per due chitarre elettriche, voce campionata, chitarra campionata, nastro e live electronics (da un testo di Roberto Sanesi)

3**Massimiliano Damerini** pianoforte**lunedì**
26 aprile 1993
ore 20.30
Teatro LiricoKarol Szymanowski
Métopes, trois poèmes, op. 29
(1915)
12 Studi, op. 33 (1916)Karlheinz Stockhausen
Nr. 4 Klavierstück VII
(1954-55)Aleksandr Skrjabin
Sonata n. 3 in fa diesis
minore, op. 23Salvatore Sciarrino
Perduto in una città d'acque
(1991)
Terza Sonata (1987)
(prima esecuzione a Milano)

4**AGON***acustica informatica musica*
Centro Studi Armando Gentilucci**lunedì**
3 maggio 1993
ore 20.30
Teatro Lirico**Solisti Renato Rivolta** flauto
Michele Lomuto trombone
Maria Isabella De Carli
Maria Rosa Bodini
Maria Grazia Bellocchio
Viviana Amodeo
Alberto Magagni
tastiere*Regia del suono*
Hubert Westkemper
Michele TadiniMichele Tadini
D'Après Hochetus (1992)
per flauto e nastro magnetico
a otto pisteAzio Corgi
Intermedi e Canzoni
per trombone amplificatoGabriele Manca
Conduites d'approche II
(1993) per ottavino
ed elettronica
(prima esecuzione assoluta)Aldo Clementi
Studio per una Passacaglia
(1993) per elettronica
(prima esecuzione assoluta)Mauro Cardi
E la notte rischiarava la notte
(1993)
per tre tastiere elettroniche
(prima esecuzione assoluta)Luca Francesconi
Spiritus (1992)
per trombone
e live electronicsFranco Donatoni
Concertino n. 2 (1993)
per cinque tastiere elettroniche
Direttore **Luca Francesconi**
(prima esecuzione assoluta)

*Le composizioni in prima
esecuzione assoluta sono
commissioni di AGON,
Centro Studi Armando Gentilucci.*

5

lunedì
10 maggio 1993
ore 20.30
Teatro Lirico

Ensemble Edgard Varèse
Direttore **Antonio Plotino**
Maria Grazia Bellocchio pianoforte
Luigi Gallo saxofono

Giulio Castagnoli
Trio II (1986) per flauto,
clarinetto basso e arpa

Fabio Nieder
Sami (1991)
passacaglia per
saxofono contralto
(da uno *jödler* lappone)
e live electronics

Adriano Guarnieri
Velato, del nuovo mistero
(1988/93) per pianoforte e
quattro gruppi strumentali e
registrazione dal vivo differita
(Commissione Fondazione
Sergio Dragoni)
(prima esecuzione assoluta)

Alessandro Solbiati
Rainawakened Flower (1986)
quattro pezzi per otto esecutori

Pietro Borradori
Dialogues entre Métopes (1987)
per flauto, clarinetto,
vibrafono, violino e violoncello

Aldo Clementi
L'orologio di Arcevia (1979)
per 13 esecutori

6

domenica
13 giugno 1993
ore 21
Teatro alla Scala

O.R.T./Orchestra della Toscana
Direttore **Luciano Berio**

«**Omaggio a Cathy Berberian**»

con la partecipazione di
Ute Lemper

Luisa Castellani soprano
Adria Mortari mezzosoprano
Monica Bacelli mezzosoprano

Ulla Casalini clavicembalo

Luciano Berio
Sequenza III,
per soprano
Soprano: Luisa Castellani

Claudio Monteverdi
Se i languidi miei sguardi
(La lettera amorosa) per
soprano e continuo
Mezzosoprano: Monica Bacelli
Clavicembalo: Ulla Casalini

Weill/Berio
La ballata della schiavitù
sessuale, per mezzosoprano e
strumenti
(Da: *L'opera da tre soldi* di
Kurt Weill)
Mezzosoprano: Ute Lemper

Surabaya Johnny
per mezzosoprano e strumenti
(Da: *Happy End*
di Kurt Weill)
Mezzosoprano: Ute Lemper

Le Grand Lustrucru
per mezzosoprano e strumenti
(Da: *Marie Galante*
di Kurt Weill)
Mezzosoprano: Ute Lemper

Luciano Berio
Requies, per orchestra da
camera

Folk Songs
per mezzosoprano e orchestra
Voci: Luisa Castellani
Ute Lemper
Adria Mortari
Monica Bacelli



Trio di Milano.

Teatro Lirico
giovedì 15 aprile 1993, ore 20.30

Trio di Milano

Mariana Sirbu violino

Rocco Filippini violoncello

Bruno Canino pianoforte

Maurice Ravel (1875-1937)

Trio in la (1914)

Modéré

Pantoum (Assez vite)

Passacaille (Très large)

Final (Animé)

Wolfgang Rihm (1952)

Fremde Szene n. 3 (1984)

Salvatore Sciarrino (1947)

Trio n. 2 (1987)

(prima esecuzione a Milano)

Dmitrij Šostakovič (1906-1975)

Trio n. 2 in mi minore op. 67 (1944)

Andante, Moderato, Poco più mosso

Allegro con brio

Largo

Allegretto

Maurice Ravel (1875-1937)
Trio in La (1914)

È come se, alla fine, l'essere al centro delle cose si rivelasse un essere in nessun luogo
(David Osmond-Smith)

Sottili legami di extraterritorialità uniscono i brani di questo concerto. Lo sguardo di Ravel verso i Paesi Baschi e verso il più lontano folklore malese (ma anche verso il suo lontano passato culturale), la «scena straniera» di Wolfgang Rihm, il rifugio nella classicità della musica assoluta di

Šostakovič, occasione per evitare/rifiutare la rutilanza propagandistica del regime sovietico, la ricerca del suono al di là dell'immediata immanenza della materia di Sciarrino. Tre compositori, i primi, che guardano al passato, pur con rispettivi punti di vista affatto diversi, contrappuntati dalle eterne sfide subliminali di Sciarrino.

Una ricerca dell'altro o di «altro», forse una vagheggiata atopia... In alcuni casi fuga, in altri esplorazione, in altri ancora nostalgia... Il paese vagheggiato della musica che prende forma ogni volta (o forse rare volte) al contatto fra la penna e il pentagramma.

La città di Saint-Jean-de-Luz e lo scoppio della guerra (con la conseguente improvvisa morte dell'amico musicista Albéric Magnard), nel 1914, sono le coordinate storico-geografiche in cui viene terminato il *Trio in la*, un ritorno alle pure forme della musica assoluta, nello stile di Saint-Saëns (definizione di Ravel) dopo l'esperienza «scarnificante» dei *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* e dopo il tentativo, fallito, di un concerto per pianoforte su temi popolari baschi (*Zaspiak-Bat*), i cui profumi Ravel immetterà nel *Trio*, più come intenzione che come materia (*Mia madre, quando ero piccolo, mi cullava cantandomi canzoni basche o spagnole*, racconta il compositore). L'opera viene eseguita, durante la guerra (1915), da un trio composto da Alfredo Casella, Georges Enesco e Feuillard.

L'obiettivo che Ravel si pone, e supera felicemente, è di dare ai tre strumenti un ruolo pariteticamente concertante, di non dare luogo al predominio del pianoforte, strumento così spesso prevalente, per sua natura storico-timbrica, nell'economia del trio con pianoforte. Le diversità e potenzialità timbriche dei tre strumenti sono, come per incanto, amplificate tramite l'orchestrazione (termine che sembrerebbe azzardato per un Trio) che Ravel mette a punto nei serrati rimandi fra i tre strumenti, sempre cangianti nella tessitura e nel colore.

I riferimenti al mondo popolare di cui si accennava trasudano nel tema del primo movimento spalleggiato fra pianoforte e archi e, in altro modo, nel secondo movimento (Pantoum), un vorticoso «falso valzer» (*La Valse* era già nella penna di Ravel negli abbozzi del poema sinfonico *Wien*) messo in forma sugli schemi poliritmici del «Pantoum» mallese, struttura folclorica, una sorta di declamazione cantata (che aveva contagiato anche un poeta come Baudelaire nella sua *Harmonie du soir*), basata sulla ripresa del secondo e quarto verso al primo e terzo della strofa seguente. La Passacaglia è invece un salto storico verso il Settecento, un composto omaggio alla scuola clavicembalistica francese e a Couperin in particolare (anche in questo caso un abbozzo di suite per pianoforte dello stesso periodo diventerà poi *Le Tombeau de Couperin*). Il disteso tema, esposto nella tessitura grave del pianoforte, viene ripreso in maniera tenue dai due archi con sordina. Il breve e intenso finale riprende con forza i temi precedenti (con i ritmi prevalenti di 5/8 e 7/8 legati ancora alle radici basche), con una scrittura densa e al tempo stesso preziosa, più sinfonica che cameristica, in cui il pianoforte è decisamente concertante. Il *Trio in la* ha incontrato di recente la notorietà per il suo utilizzo nel film *Un cuore in inverno* di Claude Sautet.



Maurice Ravel.

Wolfgang Rihm (1952)
Fremde Szene n. 3 (1984)

Salvatore Sciarrino (1947)
Trio n. 2 (1987)

Il percorso stilistico di Rihm è caratterizzato da una libertà formale che non si preclude richiami al passato, giocata in chiave di forti tinte espressive. Ciò lo ha avvicinato negli anni Settanta, alla corrente prima definita della «nuova semplicità», poi «neoromantica». Tale definizione del Rihm di quegli anni era, per quanto ci risulta, una presa di posizione più formale che sostanziale, uno scarto di soggettività in reazione ai cavilli darmstadtiani, laddove altri epigoni, senza la solidità di un Novecento storico autoctono ma riflesso, hanno ripreso il concetto equivocandone le implicazioni e le applicazioni. Opere come *Jacob Lenz*, del 1978, o *Die Hamletmaschine*, composta negli stessi anni del brano di questa serata, stanno a testimoniare certamente una solida ancora con la tradizione (più del teatro espressionista, che di quello romantico, oltretutto), ma lasciano comprendere chiaramente la lucidità di idee di una personalità che non si pone limiti pur di raggiungere il risultato espressivo voluto, accompagnata da un solido mestiere di scrittura sempre conscio del risultato fonico, e sempre in grado di controllarlo.

Fremde Szene III (scena straniera) fa parte di un trittico (insieme a *Fremde Szene I e II*) composto fra il 1982 ed il gennaio 1984, dedicato agli Amici del Trio di Stoccarda.

L'evocazione del passato è evidente nella costruzione del brano (qua e là si intravede perfino l'ombra di Schumann), a cominciare dal bicordo di armonici dei due archi (Re-La) con cui si apre il pezzo. La scrittura, estremamente sobria e lineare, trapassa da piani dinamici discreti al fortissimo, accompagnato dal segno «sfffz», che sta ad indicare uno sforzato particolarmente aggressivo. C'è, quasi sempre, una rigorosa omoritmia di violino e violoncello, trattati come un blocco sonoro unico che si contrappone al pianoforte. Nella seconda sezione (adagio) il pianoforte suona accordi ribattuti, con alternanze di accelerazioni parossistiche e martellanti che trapassano improvvisamente alla calma dell'inizio.

Il brano si avvia alla conclusione, dopo uno sfumare nel nulla dei due archi (ancora il bicordo iniziale Re-La), con brevi suoni isolati nella tessitura più grave del pianoforte.

... un esserino di nome Odradeck. Di primo acchito, lo si direbbe un rocchetto di filo piatto dalla forma stellare, ed effettivamente esso sembra rivestito di filo; dovrebbe trattarsi però soltanto di pezzetti di filo tutti strappati, vecchi, annodati insieme, oltre che di fili assolutamente eterogenei per tipo e colore ... tutto l'insieme, per quanto assurdo, appare comunque di per sé terminato. D'altro canto è impossibile parlarne in modo più particolareggiato, poiché Odradeck è estremamente veloce e sfuggente ... una risata simile a quella di una creatura priva di polmoni. Assomiglia all'incirca al fruscio delle foglie che calpestiamo ... molte volte resta muto per lungo tempo, come il legno cui non sembra dissimile ... evidente che non fa male a nessuno; però l'idea che potrebbe sopravvivere anche a me finisce quasi per riempirmi d'angoscia (da *Gli affanni del padre di famiglia*, di Franz Kafka, 1917).

Potrebbe bastare questa frammentaria citazione per dare l'idea del *Trio n. 2*, composto lo stesso anno della *III Sonata*, a distanza di tredici anni dal primo *Trio*, commissionato dalla F. Van Lanschot Bankiers n.v. in occasione del suo 250° anniversario, ed eseguito ad Amsterdam al Concertgebouw il 3 dicembre 1988 (Filippini al violoncello).

... così asciutto e spavaldo. Pare mostrare la trasformazione delle figure come attraverso gli schemi di una macchina fantasma. Qualcosa di meraviglioso e, insieme, di meccanico ..., scrive Sciarrino, che dal racconto di Kafka è stato in qualche modo suggestionato.

Gli archi suonano sempre armonici nella tessitura sovracuta (violino e violoncello a distanza circa d'ottava), producendo glissandi seducenti e producendosi in uno scambio simbiotico che, rifrangendo il suono, lo moltiplica, moltiplicandone i referenti. *I pensieri, quando suonano, suonano molto acuti*, aveva detto Sciarrino a Nono. Trilli si addensano evocando sapori d'oriente rivissuti, sembra, dalla meccanicità di un videogame (e suggeriscono perfino richiami ornitologici, se la denotazione fosse concessa a questa musica). Il pianoforte, le rade volte che spicca fugacemente il volo, introduce «finestre» d'altra dimensione nel continuo degli archi. Solo nel finale si fa più denso, irrompe pesantemente con la tinta e la fragilità del cristallo, trovando un suo naturale equilibrio nella compagine.



Salvatore Sciarrino.

Dmitrij Šostakovič (1906-1975)
Trio n. 2 in mi minore op. 67 (1944)



Dmitrij Šostakovič.

Nato nel 1944, trent'anni dopo quello di Ravel, il *Trio op. 67* ebbe la sua prima esecuzione il 14 novembre dello stesso anno a Leningrado, con l'apporto pianistico dello stesso Šostakovič.

Scritto come epitaffio per l'amico Ivan Sollertinskij, appena scomparso in un campo di sterminio nazista, il *Trio* sembra voglia esorcizzare il dolore con le armi del sarcasmo più tagliente, col ghigno del diavolo più che col sorriso dell'angelo (si pensi, per contrappasso, al *Concerto per violino* di Berg del 1935).

Il primo tempo, costruito su una stessa cellula ritmica, si apre con un canone che parte dal violoncello nella tessitura acuta, e si estende al violino e al pianoforte (nel registro grave), creando un'immagine timbrica di vuoto spettrale. Il materiale si trasforma in tema solo dopo 46 battute, un tema che sembra conservare richiami popolari, ma che, esposto e spezzato a distanza di ottave dal pianoforte con un accompagnamento ribattuto per quinte, acquista un sapore acre di surrealtà, di terribile presagio: l'effetto del consueto immerso in un ambiente improprio...

Il secondo tempo, in forma di rondò, ha il sapore energico e algido di uno «scherzo» nello stile tipico del compositore di Pietroburgo, in contrasto con la fissità ipnotica del largo, in forma di passacaglia (otto accordi ripetuti sei volte), che crea una «temperatura» fredda, che si avvicina a quella polare dello Stalag 8-A dove il 15 gennaio di tre anni prima venne composto ed eseguito «in cattività» il *Quatuor pour la fin du temps* del recluso Olivier Messiaen. Un ultimo trapasso repentino, senza soluzione di continuità, si ha con l'estenuante galop dell'allegretto, marcato dal pizzicato degli archi: un macabro dialogo con la morte (torna alla mente, ma solo nelle intenzioni, l'*Erlkönig* schubertiano), e che si placa con il ritorno del tema accordale della passacaglia.

Trio di Milano

Il Trio di Milano è nato nella primavera del 1968 dall'incontro del pianista Bruno Canino con il violinista Cesare Ferraresi (prematuramente scomparso nel 1981) e il violoncellista Rocco Filippini, imponendosi rapidamente tra i complessi italiani più significativi. Il Trio ha suonato ripetutamente nelle più importanti società di concerti e con le maggiori orchestre italiane e straniere, e nei principali centri europei: Vienna (Konzerthaus), Berlino (Filarmonica), Monaco (Herkulesaal), Parigi, Londra, Amsterdam, Madrid, Barcellona, Varsavia, Praga, il Teatro alla Scala di Milano, Ginevra, Zurigo, e ai Festival di Edimburgo, Lucerna, Bratislava, Sofia, Ludwigsburg. Ha compiuto

recentemente la decima tournée negli Stati Uniti e in Canada (New York, San Francisco, Los Angeles, Vancouver, tra le città visitate) e ha effettuato il terzo viaggio in Australia.

Il repertorio comprende le più importanti opere del periodo classico-romantico e composizioni di musica contemporanea, alcune delle quali composte espressamente per il Trio.

La discografia comprende opere di Beethoven, l'integrale di Schubert e, di recente incisione, i Trii di Ravel, Fauré e Debussy.

Il violino di Mariana Sirbu è il «Conte de Fontana» 1702 ex David Oistrakh, il violoncello di Rocco Filippini il «Barone di Rothschild» 1710 ex Gore Booth, due tra i più preziosi strumenti costruiti da Antonio Stradivari.



Elena Cásoli e Jürgen Ruck.

Teatro Lirico

lunedì 19 aprile 1993, ore 20.30

Elena Cásoli**Jürgen Ruck**

chitarre

Regia del suono

AGON*acustica informatica musica***Francesco da Milano (1497-1543)***Fantasia XIII* (1536) per liuto

Trascrizione per chitarra di Ruggero Chiesa

Paolo Perezani (1955)*Hrön* (1987) per due chitarre**Aldo Clementi (1925)***Dodici Variazioni* (1980) per chitarra**Francesco da Milano***La Canzon delli ucelli* (da Janequin) (1536)

per liuto

Trascrizione per chitarra di Ruggero Chiesa

Adriano Guarnieri (1947)*infinite risonanze... inquiete...* (1992)

per due chitarre amplificate,

nastro e live electronics

(realizzazione del nastro:

Studio M.M.T., Milano)

*(prima esecuzione a Milano)***Bruno Maderna (1920-1973)***Y Despuès* (1971) per chitarra a 10 cordeTraduzione per due chitarre di Maurizio Pisati
(1993)*(prima esecuzione a Milano)***Luís de Narváez (sec. XVI)***Fantasia* (1538) per vihuela

Trascrizione per chitarra di Jürgen Ruck

Giacinto Scelsi (1905-1988)*Ko-tha, tre danze di Shiva* (1967)

per chitarra trattata come strumento a percussione

Luís de Narváez*Fantasia* (1538) per vihuela

Trascrizione per chitarra di Jürgen Ruck

Maurizio Pisati (1959)*Quanti animali parlanti* (1992) per due chitarre
elettriche, voce campionata, chitarra

campionata, nastro e live electronics, da un

testo di Roberto Sanesi (realizzazione del
nastro: Studio M.M.T., Milano)*(prima esecuzione a Milano)*

Diciamo la musica viva, eseguita dal vivo, con il pubblico che, nell'atto di ascoltare, osserva gli atti digitali di chi esegue. L'espressione dei volti, l'atteggiamento dentro agli abiti e nei corpi, quella sorta di scultura che le membra riflettono, mediante il ritmo, del pensiero musicale, dell'Idea ... Titoli e date che i compositori convenzionalmente riferiscono ai loro brani, lontani o nuovissimi che siano, possono anche apparire fuorvianti nel momento in cui si libera il suono, il tempo cessa di trascorrere insensibile. Lo spazio è spazio di invenzione.

Sylvano Bussotti

Il compositore monzese Francesco Canova, meglio noto come **Francesco da Milano**, nato nel 1497 e morto nel 1543 circa, è il maggior esponente della scuola liutistica milanese. Nel 1536 pubblica la sua *Intabolatura di liuto, libro I*, da cui sono tratti la *Fantasia XIII* e la trascrizione da Janequin, e a cui faranno seguito ben altri sei libri di intavolature, con molte ristampe. *La Canzon delli ucelli*, del compositore francese Clément Janequin, è in origine un brano polifonico a quattro voci, in cui, dopo un'introduzione contrappuntistica, si sviluppano quattro episodi basati su altrettante onomatopee ornitologiche.

Dire che *Hrön*, di **Paolo Perezani**, è una versione per due chitarre di *Tlön* (scritto due anni prima per tre chitarre), significherebbe tradire il sottile rapporto di filiazione fra i due brani, che Perezani deriva dalla logica di Jorge Luis Borges (*Tlön, Uq-bar, Orbis Tertius*, dalle *Ficciones*): *Tlön* è luogo immaginario della fantasia, nelle cui regioni più antiche si ritrovano le duplicazioni di oggetti perduti ... Nella perdita di tali oggetti la gente di *Tlön* dimentica i dettagli che sono loro propri ... i *hröonir* permisero di interrogare e addirittura modificare il passato. In tal senso *Hrön* di *Tlön* conserva gli stessi elementi e figure, ma la «vicenda» è diversa, come suggerisce Perezani, e lo svolgimento del nuovo brano si differenzia dal primo, pur conservandone la memoria. Nel dominio della regione acuta le corde non sono lasciate risuonare, ma sono soffocate pur se pronunciate nel loro agile incedere, e trovano eco appena udita nella cassa armonica che li accoglie ugualmente generosa. Ma mentre nel finale *Tlön* si illumina del suono degli armonici, *Hrön* concede l'idea di una melodia. [Perezani, laureato in filosofia e diplomato in musica corale e direzione di coro, ha studiato composizione con Sciarrino. Nel 1984 ha vinto il Concorso di Città di Castello, dove è stato assistente per tre anni nei corsi di composizione. Ha vinto il 1° premio al Concorso di Composizione «Wien Modern 1992» con *Primavera dell'anima*, per orchestra, eseguita sotto la direzione di Claudio Abbado.] Nelle *Dodici Variazioni per chitarra* di **Aldo Clementi** una sommessa struttura densamente contrappuntistica è messa in moto sulla tastiera della chi-

tarra, sottolineata dalla presenza costante di un «cantus firmus».

Alcuni elementi caratteristici della chitarra sono trattati attraverso un continuo «rubato» che dà loro il senso di un discorso continuamente interrotto ed estremamente labile..., scrive Clementi.

Le *Dodici Variazioni* sono state presentate in prima assoluta al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1980.

Infinite risonanze... inquiete... di **Adriano Guarneri** è stato scritto per Elena Càsoli ed eseguito in prima assoluta a Bologna il 22 maggio 1992. Le risonanze creano un ambiente sonoro di grande e suggestiva ridondanza fonica: due mondi sonori, le due chitarre e il nastro (con la terza linea della chitarra), immersi in un riverbero molto lungo (20 secondi), che accumula e stratifica i suoni per poi farli disperdere (una corona, posta ogni due pagine, assolve questo compito).

In tutta la prima metà del brano si crea un arco che tende al massimo la tensione fino ad esplodere; nella seconda parte si è condotti in un clima sempre più rarefatto, un mondo di armonici che si spegne su un intervallo di terza maggiore.

Un'esperienza di *evidente nostalgia orchestrale* è quella del brano di **Bruno Maderna** *Y Después*, uno degli ultimi, prima della scomparsa, scritto per la chitarra a dieci corde di Narciso Yepes e segnato dalla poesia di Federico García Lorca. L'amplificazione di Maurizio Pisati, compositore e chitarrista egli stesso, conserva *le corde vuote originali* nelle due chitarre, per lasciare immutate, in quella sorta di «superchitarra» risultante dall'indirizzo a due strumenti, le medesime risonanze. Una «traduzione», *un tradimento affettuoso, accorto e rispettoso ... quasi un lavoro di immaginazione filologica*, ci suggerisce Pisati.

Luis de Narváez, compositore e suonatore di vihuela spagnolo, è vissuto all'incirca fra il 1500 e il 1555, ed è inventore delle *diferencias*, primi esempi di variazioni. Per il suo strumento Narváez pubblica nel 1538 *Los seys libros del Delphin de musica en cifras para tañer vihuela*, uno strumento, all'epoca, diffuso nell'alta società spagnola come il liuto lo era in altre zone d'Europa, e, come il liuto, banco di prova per l'esercizio contrappuntisti-

IN TAVOLATVRA
DE VIOLA O VEROLAVTO COMPOSTO
per lo Eccellente et Virtuoso Maestro Francesco Milanesi con una pla
Stampata in Venezia per Gio: Antonio Ziletti Anno 1536
Libro Secondo de la Fortuna

Recuerda de Francesco Milanesi.

El primero libro del Delphin de musica de
cifras para tañer Vihuela. Hecho por Luyso de Narvaes. Dirigido
al muy Illustrre Señor: el Señor don Francisco de los Cobos/
Comendador mayor de Leon Adelantado de Castilla/
Señor de Samoré y del Obispo de el Obispo de la
Magellan de Lelarea. etc. En el Reyno y
dos diferencias de Lede claros para
discantar: y siete diferencias de
guardar a las vacas y una
hora de contrapunto.

AD. E. I. I. E. vij.

Con privilegio Imperial para Castilla y
Aragony Valencia y Cataluña por diez años.

In alto. Prima pagina dalla Intavolatura de viola o vero canto composto di Francesco da Milano, 1536. In basso. Frontespizio de El primero libro del Delphin de musica... di Luis de Narváez.

Paolo Perezani.



Adriano Guarnieri.



Aldo Clementi.



Bruno Maderna.

Maurizio Pisati.



co. La «vihuela de mano» (sei corde di cui cinque doppie, medesima accordatura del liuto, fondo piatto) diviene così una sorta di strumento nazionale spagnolo, che conosce, nel XVI secolo, il suo apogeo e il suo tramonto, sostituito, nel Seicento, dalla chitarra.

Ko-tha, tre danze di Shiva, di **Giacinto Scelsi**, costituiscono un teatro del corpo dello strumento. La chitarra, distesa orizzontalmente, è uno strumento considerato in tutte le sue possibilità, ma principalmente come cassa percussiva con corde di risonanza.

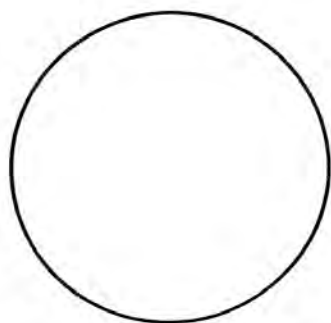
Le corde, strappate, percosse o pizzicate, suonano sempre vuote, la funzione della tastiera è svuotata, annullata l'anatomia tonale legata all'origine popolare dello strumento, ne rimane la sterile funzione dell'accordatura. Emerge l'anima precedente, quella magica e primitiva, pura ritualità sacrale, tamburo con corde tese vibranti, ostinato incantatorio, possessione dallo spirito ... liberazione. Lo strumento è ritrovato attraverso il corpo, appunto, scavalcando in toto la cultura secolare della

memoria. E il corpo (cassa, mani, corde, nocche, fasce, unghie, cordiera ...) qui ed ora agisce e ricrea l'antico nell'assolutamente nuovo: l'ascetico, anarchico, contestato, autoctono, naïf Scelsi aveva colpito nel segno già un quarto di secolo addietro.

Ed è *la voce del poeta che legge le sue invenzioni e me le affida* il supporto materiale, concreto, su cui **Maurizio Pisati** costruisce il suo pezzo, un supporto affidato alla «banca dati autentica» di un campionatore, segno insieme riconoscibile che diviene messaggio irriconoscibile, oggetti sonori già strutturati che è permesso trasformare: *la voce del poeta è la sua gola, il suo borbottare le parole mentre le pensa, o il solo pensare il borbottio, la bocca insomma ...* (Marina Cvetaeva, 1926). Ma anche *una registrazione di rumori del pensiero, schegge di respiri e di mezze parole, elettricità e neurotrasmettitori in funzione*, su cui s'innestano due chitarre elettriche dal vivo e il loro doppio campionato, fuso con la voce del poeta, suono vivo e artificialità che crea strati, altre pelli, intorno agli esecutori.

[Pisati studia composizione con Guarneri, Manzoni e Sciarrino diplomandosi con il massimo dei voti, quindi si diploma anche in chitarra. Sue composizioni sono state premiate ai Concorsi V. Burchi (Roma, 1983), G. Contilli (Messina, 1983), Gaudeamus (Amsterdam, 1986), Icons (Torino, 1986), Petrassi (Parma, 1989). Ha composto due opere di teatro musicale: *Umbra* (Milano, 1988) e *Ermengarda* (Zurigo, 1989). Nel 1990 ha vinto una borsa di studio a Darmstadt.]

Ed è l'interprete, per una volta, coscienza estetica del percorso, a intingere la penna, a razionalizzare l'intenzione.



Giovanni Lelli

Possiamo cogliere, se per un momento ci discostiamo dalla consuetudine di essere, pubblico e interprete, co-attori di un modo di fare musica dal vivo, lo stupore di ritrovarsi insieme oggi a condividere, nello spazio temporale di un concerto, il pensiero di musicisti «antichi» accanto a quello di altri a noi contemporanei.

La scelta di aver scritto, a distanza di secoli, per strumenti simili - nati da una stessa idea di forma e di suono - accomuna otto compositori in questo programma, dove vengono attentamente accostati pensieri musicali diversi, lontani nel tempo, nella ricerca di sottili assonanze, di comuni tensioni espressive, lasciando che ogni pezzo - con la sua presenza sonora - illumini di una luce particolare ciò che gli è stato posto accanto.

Per questo il concerto è pensato in due parti ognuna senza soluzione di continuità, nelle quali il silenzio - a volte un cambio di luce - e non più l'applauso sia il punto di contatto tra un brano e l'altro.

La chitarra è qui protagonista, con una presenza continuamente mutevole: è partecipe della scelta di indagare nel repertorio liutistico - sei corde di nylon-metallo che vibrano sull'eco del budello originario - per entrare subito dopo nel microfono, aggiungendo altre casse al suo corpo di legno vibrante. Due chitarre, due volte lo stesso strumento, affiancato e sovrapposto nelle mani, nella mente dei due chitarristi; doppia presenza di strumento e di interprete che all'istante moltiplica le possibilità di dialogo, di interferenza, di vicinanza-lontananza. Dall'architettura del Divino Francesco a quella di Hrön: il contrasto è volutamente vio-

lento - 1536, 1987 - ma l'ascolto attento scoprirà strutture comuni nelle due arcate formali, nelle emozioni costruite e risolte all'interno dei due pezzi. Un altro arco, su sole sei corde, si apre subito dopo: Clementi sceglie uno strumento, solo: ma nel succedersi delle Variazioni ne moltiplica l'immagine, sfaccettandola come in una casa degli specchi. Ritorna il liuto, non più bastevole a se stesso, ma carico del desiderio di contenere nelle sei corde le quattro voci di Janequin: mille voci di uccelli si astraggono nel suono strumentale e nel pensiero di Francesco, abbandonando il gioco verbale di Janequin, conquistando compattezza nell'unità timbrica e nella natura accordale dello strumento, nel suo colore. Anche la voce umana si intromette quindi in questo viaggio attraverso il suono; qui canto d'uccello-voce umana-suono acustico (al termine del programma voce umana-voce campionata-suono elettronico, entrambi «animali parlanti»). Quattro linee nella canzone di Janequin, tre nel recentissimo lavoro di Adriano Guarnieri: la chitarra si amplifica oltre i suoi confini, si raddoppia mentre una terza se stessa trova voce sul nastro. Sei, dodici, diciotto corde creano ondate di suono - infinite risonanze - che gonfiano la sonorità e l'emozione, in un'estenuante ricerca di equilibrio tra le voci sino alla magica «evaporazione» finale. Un grande affresco della chitarra.

Dopo la pausa: Maderna. Y Despuès, pensato per una chitarra a dieci corde, si presenta in una nuova veste: attraverso il lavoro di un altro compositore, due chitarre opportunamente «scordate» offrono la loro doppia voce dialogante, dando così un nuovo respiro al pezzo e all'idea che Maderna

ha voluto dedicare alla chitarra. L'espansione delle sei corde da lui cercata nella chitarra a dieci corde trova qui una piena realizzazione su dodici corde e una doppia cassa di risonanza.

Come nel testo di Federico García Lorca voluto da Maderna per Y Despuès, il suono «... se desvanece» per lasciare voce al ricordo della vihuela di Luís de Narváez: grandiosa idea contrappuntistica nello stretto spazio di questo strumentista vissuto solo cinquant'anni - 1535, 1578 -; un pensiero polifonico più tormentato di quello del liutista milanese, imprevedibile dopo quattro secoli di ascolto. Anche la strada di Scelsi esce dal prevedibile, dal già udito, e sposta l'attenzione, svelando la natura legnosa e percussiva del corpo della chitarra. Le sei corde sono qui solo fili risonanti, alone di un nuovo strumento a percussione, che per scelta dell'interprete si raddoppia e si sdraia sul pavimento del palco, per assecondare tutte le acrobazie della partitura.

L'ultima trasformazione: sempre la chitarra, anzi due, ora elettriche, «solid-body». L'altra, la chitarra «acustica», è campionata, trasformata e suona sul nastro con la voce del poeta, anch'essa campionata ed elaborata elettronicamente.

Sul palco gli strumenti si sono accumulati - amplificati, scordati e campionati - tante versioni di una sola antica idea di sei corde tese su un 8 bucato: grazie ai compositori questa antica idea è sempre viva e si rinnova ad ogni Nuova Musica che a questo strumento, la chitarra, vorranno dedicare.

Elena Cásoli

Federico Garcia Lorca
Y Despuès

Los laberintos
Que crea el tiempo
Se desvanecen.

(Sólo queda
El desierto).

El corazón,
Fuente del deseo,
Se desvanece.

(Sólo queda
El desierto).

La ilusión de la aurora
Y los besos,
Se desvanecen.

Sólo queda
El desierto.

Un ondulado
Desierto.

Roberto Sanesi
Di favoletta ascoltando le voci

Quanti animali parlanti: si aggirano
col naso buffo, con gli orecchi storti nessuno
li riesce a vedere, furbeggiano, staccano
l'aria del bosco con piccoli denti di vetro, sossopra
come la foglia per lo scarabeo, tondeggiando
di qua di là con il pelo, nessuno, nemmeno
tirando su di sé la distanza riesce
a ritrovare il sentiero nel punto
dove traboccano suoni pietruzze, segnali sbirciando
da tanti pruneti di voce il trapasso
del quando, del siamo, del nulla, infinito
rumore che hanno lasciato cadere li senti?

Elena Cásoli

Nata a Milano nel 1962, diplomata in chitarra con R. Chiesa, in oboe con S. Possidoni, si è perfezionata con O. Ghiglia all'Accademia Chigiana di Siena e svolge attività concertistica internazionale come solista e in formazioni da camera, tra cui Ensemble Garbarino, ECHO Ensemble ed Alter Ego-Roma (Musikhalle Hamburg, Musica del Nostro Tempo Milano, Festival Nuova Musica Macerata, Botanique Bruxelles, AMI Milano, Unione Musicale Torino, Animato Roma). Ha vinto premi internazionali, tra cui A. Segovia Madrid 1989, Gargnano 1990, Kranichsteiner Darmstadt 1990. Ha collaborato con il CRT di Milano per il progetto «Teatro e Musica» nel 1988. Ha realizzato numerose prime esecuzioni di opere contemporanee, anche commissionando composizioni per chitarra sola, ultima in ordine di tempo infinite risonanze... inquiete di Adriano Guarnieri. Nel 1992 ha tenuto una tournée solistica in Nord Europa, attraverso Germania, Finlandia, Svezia, Norvegia e Belgio.

Jürgen Ruck

Nato a Freiburg nel 1961, Jürgen Ruck ha studiato con S. Prunnbauer a Freiburg e con O. Ghiglia a Basilea, come borsista della Studienstiftung des deutschen Volkes. Nel 1986 ha vinto il Deutsches Musikwettbewerb e nel 1990 a Darmstadt il Kranichsteiner per l'interpretazione della Nuova Musica. Ha realizzato numerose prime esecuzioni di composizioni per chitarra, tra le quali Grabstein für Stephan per chitarra ed ensemble di G. Kurtag con i Berliner ed è stato ospite di Festival quali Schleswig-Holstein - Musikfestival, Ludwigsburger Festspiele, Münchner Biennale, Schwetzingen Festspiele, Wien Modern. È chitarrista dell'Ensemble Modern di Francoforte ed ha tenuto concerti come solista per lo Scharoun Ensemble, la London Sinfonietta, l'Orchestra della RAI di Milano. È docente di Chitarra presso la Musikhochschule di Würzburg.



Massimiliano Damerini.

Teatro Lirico

lunedì 26 aprile 1993, ore 20.30

≡ **Massimiliano Damerini** pianoforte**Karol Szymanowski** (1882-1937)*Métopes, trois poèmes* op. 29 (1915)

Lîle des Sirènes

Calipso

Nausicaa

Aleksandr Skrjabin (1871-1915)*Sonata n. 3 in fa diesis minore* op. 23 (1898)

Drammatico

Allegretto

Andante

Presto con fuoco

Karlheinz Stockhausen (1928)*N. 4 Klavierstück VII* (1954-55)**Salvatore Sciarrino** (1947)*Perduto in una città d'acqua* (1991)*Terza Sonata* (1987)*(prima esecuzione a Milano)*

Nessuno può davvero dire bella questa musica, ma possiamo perdonare al maestro le sue selvagge fantasie, e gli si può permettere che per una volta ci lasci vedere le parti più tenebrose del suo animo. D'altra parte Chopin non ha mai scritto per i critici d'antico stampo ... (Robert Schumann, recensione della Tarantella, op. 43 di Fryderyk Chopin)

Quattro autori che abbracciano, fra le righe e oltre il dato anagrafico, un secolo e mezzo di espressione pianistica: dallo Chopin trasudato con nuova linfa da Szymanowski e Skrjabin, passando per la chiave di volta del pianismo contemporaneo di Stockhausen, alla sconcertante scrittura pianistica della *III Sonata* di Sciarrino, che del modello di Stockhausen tiene in qualche misura conto: una serpentina (la stessa iniziale dei quattro compositori lo conferma) che esplora gli ottantotto tasti con l'atteggiamento dell'abbandono lirico e con la speculazione della mente.

Karol Szymanowski (1882-1937)
Métopes, trois poèmes op. 29 (1915)

12 Studi, op. 33 (1916)

Se l'anima ucraino-polacca aveva portato Szymanowski, nella prima parte della sua esistenza, a guardarsi in giro e a prendere in prestito, nella maturità lo porterà a ritrovare gli accenti tipici della terra polacca, del mondo popolare nella direzione di Kodály e Bartók.

Le *Métopes*, nella biografia szzymanowskiana, coincidono con uno di questi periodi di grandi ripensamenti: uno sguardo analitico verso il mondo francese di Ravel (e nel raveliano *Mirrors* Szymanowski trova affinità d'intenti) e di Debussy. Ma uno sguardo, sull'altra sponda, verso Skrjabin, nella naturale commistione fra oriente e occidente che caratterizza la produzione del compositore ucraino. Il tutto filtrato da un legame quasi genetico (certamente anagrafico) con le intuizioni chopiniane. La ricerca di nuove verità, possibili solo nel mito, è l'intento che Szymanowski carpisce ai francesi dal suo osservatorio tedesco (si era stabilito a Berlino nel 1906). Modelli francesi, anche, non solo perché la tripartizione di *Métopes* (e del successivo *Masques*) si rispecchia nei trittici di Debussy e Ravel, ma anche per l'abbondante uso di scale pentatoniche, effetti di bitonalità, accompagnamenti arpeggiati e preziosi e altri procedimenti tipici nei due musicisti francesi.

La tradizione degli «Studi» aveva allargato il suo orizzonte fin da Chopin: non più e non solo superamento di problemi tecnici, quanto ricerca, in senso formale, timbrico, strutturale. A tale intento si riallacciano gli studi coevi di Debussy e Bartók. Gli *Studi* op. 33 di Szymanowski costituiscono un ciclo nel senso tradizionale: intenzioni espressive, caratteri e velocità differenti in ogni brano, problemi tecnico-digitali diversi per ciascuno dei dodici tempi, obbligo espresso di eseguire in blocco tutto il ciclo. Come fa osservare Piero Rattalino, si può ipotizzare che gli *Studi* siano stati composti prima di *Métopes*, e che di questo e del successivo *Masques* siano sorta di «cartoni preparatori». E inoltre che i dodici tempi possono strutturarsi come quattro trittici nella classica forma tripartita della sonata: Presto-Andantino soave-Vivace assai, Presto-Andante espressivo-Vivace, Allegro molto-Lento assai mesto-Animato, Presto tempestoso-Andante soave-Presto.

Aleksandr Skrjabin (1871-1915)
Sonata n. 3 in fa diesis minore op. 23 (1898)

Skrjabin è una di quelle isole solitarie non facenti parte di alcun arcipelago, eppure inspiegabilmente rigogliose e lussureggianti, la cui esistenza si consuma nell'arco di 45 anni. Né l'anima russa, né il richiamo dell'occidente, ma il legame, semmai, con l'esoterismo e le ricerche teosofiche del decadentismo russo. Fra i primi a porsi problemi sinestesici (relazioni fra suono e luce/colore), anticipa Kandinskij (*Prometeo* è del 1908, *Dello spirituale nell'arte* è del 1910) e Eizenštejn: il bisogno di «vedere» i suoni, di «sentire» la luce, di totalizzare il processo vagheggiato da Wagner tramite i mezzi e le intuizioni visive del nuovo secolo.

Il ventisettenne Skrjabin, nel 1897, è primariamente pianista e, in quanto «anche» compositore, è votato all'universo espressivo chopiniano. In tale contesto, però, l'*Opera 23* (composta in quell'anno) costituisce una svolta, un piccolo passo avanti verso l'autonomia, che solo nella successiva *Quarta Sonata* si compirà appieno.

Inspirata, sembra, alle rovine di un castello (musorgskijana memoria?), la *Terza Sonata* esprime, attraverso i contrasti drammatici, un'unica idea che attraversa la composizione, una sorta di contemplazione dolorosa irrisolta.

I quattro tempi che la compongono ricalcano ancora lo schema classico del genere: un primo movimento con struttura bitematica, in cui a un tema rigoroso, che dà la tinta drammaturgica all'intera composizione e che l'attraversa come intenzione, se ne avvicenda uno elegiaco; un secondo breve tempo, Allegretto, anch'esso con struttura bitematica; l'Andante in cui ritorna Chopin e si intravede Čajkovskij, e nella cui chiusura ritorna l'eco tematica dell'inizio del primo movimento; infine incalza senza interruzione il Presto, che funge da contrasto drammatico, con tinte patetiche.

Karlheinz Stockhausen (1928)
N. 4 Klavierstücke VII (1954-55)

Sono i miei disegni, scriveva Stockhausen a proposito dei *Klavierstücke*, intendendo contrapporre queste composizioni per pianoforte ai suoi lavori orchestrali, vocali ed elettronici, nei quali primaria era l'indagine sul timbro.

I 14 *Klavierstücke* finora scritti si possono suddividere, sul piano cronologico, in tre grandi blocchi: *I-IV* (composti negli anni 1952-53), *V-XI* (composti fra il 1954 e il 1956, con revisione del *VI* e completamento di *IX* e *X* nel 1961), *XII, XIII* e *XIV* rispettivamente estratti dalle opere *Donnerstag aus Licht*, *Samstag aus Licht* e *Montag aus Licht* (composti negli anni Ottanta, notevolmente differenti e con marcati contenuti teatrali).

I primi due gruppi si differenziano fra loro per gli intenti e il tipo di ricerca formale, nel secondo gruppo l'*XI* è isolato per la scrittura «aperta», che lascia notevoli decisioni al pianista, prescrivendogli di eseguire più versioni differenti.

Fra il primo e il secondo gruppo Stockhausen lavora esclusivamente con il mezzo elettronico (*Elektronische Studien I e II*) e i *Klavierstücke V-XI* costituiscono opera di contrapposizione al definito rigore ed estremo controllo operato in laboratorio, in favore di una dimensione antropologica dell'interprete: *fenomeni musicali essenziali che si sottraggono alla misurazione pur non essendo, per ciò, meno reali, scopribili, pensabili e percepibili. Posso, almeno ora, renderli meglio evidenti utilizzan-*

do uno strumento e un interprete piuttosto che nella composizione elettronica.

La ricerca nell'attribuzione di altre dimensioni al tempo, insieme alle *infinitamente sottili sfumature 'irrazionali' e i movimenti e gli spostamenti di un buon interprete* aprono un campo d'indagine nuovo: *non componevo più note e accordi, ma suoni con particolari strutture «interne»*. Nuovi sono i modi di attacco (Stockhausen definisce sei nuovi segni grafici) e l'uso che si fa dei pedali, nuova è l'intenzione di pensare *la relazione tra il suono «dello strumento» e il suono «del suonare lo strumento»*.

Nel *Klavierstück VII* un Do diesis nucleare ritorna come referente centripeto, costellato da quelle che Stockhausen definisce «note piccole», non semplici abbellimenti, ma con un valore strutturale preciso. Tali note, all'inizio del brano, formano una serie di dodici suoni, con la seconda parte costituita dal retrogrado delle prime sei note trasposte di un tritono. Il Do diesis, che si sposta poi nel registro grave, viene sostituito da un successivo La e da altri suoni nucleari.

Le costellazioni di «note piccole» divengono via via più importanti nella produzione di quegli anni, fino ad arrivare ad essere totalmente predominanti nel *Klavierstück X*.

I *Klavierstücke* dal V all'VIII sono dedicati a David Tudor.



Karlheinz Stockhausen.

Salvatore Sciarrino (1947)
Perduto in una città d'acque (1991)
Terza Sonata (1987)

Il pianismo di Sciarrino è ormai divenuto un corpus vasto. Il pianoforte, nonostante, o proprio perché giocato storicamente in tutti i modi possibili, permette di mettere in evidenza un «approccio antropologico», come lo definisce Sciarrino, specialmente sotto l'aspetto dell'interazione energetica fra strumentista, scrittura e strumento.

I due brani rappresentano in tal senso due facce della stessa medaglia, una sorta di complementarità, pieno/vuoto, che assume una valenza particolare nel percorso di Sciarrino.

Perduto in una città d'acque mi venne in mente come dono per Alvisè Vidolin, con l'entusiasmo di un'amicizia che comincia ... Un titolo è sempre suggestivo, imprigiona, anche chi crede di averlo imposto: le acque, se il luogo coincide con la laguna

di Venezia, non sono quelle turistiche, da cartolina ... Forse sono riflesse nello sguardo *errante, vagante* di Gigi Nono: ... *ti senti come negli abissi di un mare*, diceva Nono parlando della sua Venezia, *e oltre i sette cieli, in una dimensione continuamente variabile, totalmente inattesa. E i piedi sono su questa terra. Oppure in aria?*

Nel periodo in cui nascono i primi abbozzi, Sciarrino sta lavorando con Vidolin a Padova alla gestazione del *Perseo*, e si reca nella vicina Venezia a trovare Nono. *Parlavamo attraverso il torpore della sua malattia. Lembi di sonno separavano talvolta le parole di una frase, e il senso deviava, verso i sogni, verso quel nucleo di calore che informa la stessa volontà di parlare, di emergere, a tratti.* A distanza di un anno, scomparso Nono, Sciarrino



Salvatore Sciarrino.

riprende il brano con il ricordo di quell'incontro. La città d'acque si perde nella memoria, tra la vertigine del riconoscimento e del disconoscimento. La dimensione, opposta all'esuberanza sonora della *III Sonata*, si iscrive nell'universo rado della produzione sciarriniana: una nota, un Do ostinato, intorno alla quale emergono echi, attrazioni armoniche, brevi guizzi, aggregazioni lontane ...

Il mio sforzo era di superare la concezione del suono inerte ... voleva nascere un mondo organico, mobilissimo, regolato dalla «Gestalt» ... l'impatto con gli strumenti di una mano e un orecchio vergini ... quell'esperimento misto di primitivismo e tradizione, e di futuro, che costituisce la mia musica ... Per dirla con un titolo di Nono: La lontananza nostalgica utopica futura.

L'impatto con l'incessante articolazione del flusso notazionale della **Terza Sonata** ha un primo effetto di scoramento per l'interprete (da ricordare che la conoscenza di un musicista come Massimiliano Damerini ha fatto rimeditare Sciarrino sui concetti di «eseguitibilità» e «ineseguitibilità»). Una seconda difficoltà insorge dall'impatto con il «tipo di energia» che la partitura richiede al pianista, come mette in evidenza il compositore. La memoria ritorna a un brano di vent'anni prima (certamente un procedimento meno radicalizzato): *De o de do*, per clavicembalo, in cui il flusso notazionale, anche in quel caso, è da eseguirsi «il più veloce possibile».

Un «flusso di materia» dove l'unità di durata costante è il sessantaquattresimo, con interventi di grappoli di suoni di differente spessore timbrico-dinamico, come interruzioni improvvise, buchi neri che cercano e creano un altro flusso temporale che si sovrappone e convive con il primo. «Finestre di tempo», come usa definirle Sciarrino, le aperture in altre dimensioni, non solo dello spazio-tempo, ma anche della materia.

E le aperture sono anche verso il recente passato storicizzato: Boulez e Stockhausen si aggirano fra i rigli.

Massimiliano Damerini ha compiuto gli studi musicali a Genova con Alfredo They e Martha Del Vecchio, diplomandosi in pianoforte e composizione. Considerato uno degli interpreti più rappresentativi della sua generazione, ha suonato in alcune delle più famose sale da concerto del mondo, quali la Salle Gaveau di Parigi, l'Herkulessaal di Monaco, il Barbican Hall di Londra, il Brucknerhaus di Linz, collaborando con importantissime orchestre, quali London Philharmonic, BBC Symphony, Sinfonica di Budapest, Accademia di Santa Cecilia di Roma, Radio Olandese, SDF di Stoccarda, WDR di Colonia, SWF di Baden-Baden, Bayerischer Rundfunk, RAI.

Oltre a numerose registrazioni per varie reti radiotelevisive europee ed americane, ha svolto un'intensa attività discografica.

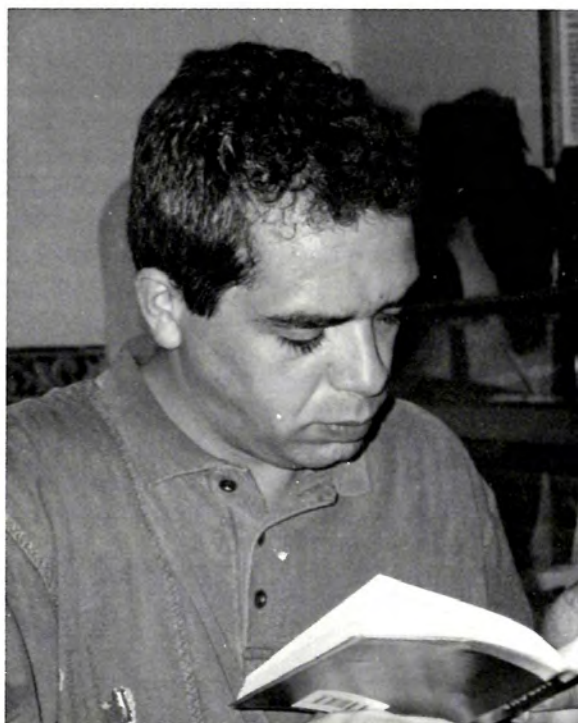
Moltissime le opere pianistiche a lui dedicate da autori quali: Ambrosini, Carluccio, Di Bari, Donatoni, Fellegara, Ferneyhough, Gentilucci, Mosca, Oppò, Porena, Sciarrino, Vacchi.

La critica italiana gli ha conferito il prestigioso Premio Abbiati 1992 quale miglior concertista solista dell'anno.

Michele Tadini.



Gabriele Manca.



Mauro Cardi.



Azio Corghi.

Teatro Lirico

lunedì 3 maggio 1993, ore 20.30

AGON

acustica informatica musica
Centro Studi Armando Gentilucci

Solisti **Renato Rivolta** flauto

Michele Lomuto trombone

Maria Isabella De Carli

Maria Rosa Bodini

Maria Grazia Bellocchio

Viviana Amodeo

Alberto Magagni

tastiere

Regia del suono

Hubert Westkemper

Michele Tadini

Michele Tadini (1964)

D'Après Hochetus (1992) per flauto
e nastro magnetico a otto piste

Gabriele Manca (1957)

Conduites d'approche II (1993) per ottavino
ed elettronica
(prima esecuzione assoluta)

Mauro Cardì (1955)

E la notte rischiava la notte (1993)
per tre tastiere elettroniche
(prima esecuzione assoluta)

Azio Corghi (1937)

Intermedi e Canzoni per trombone amplificato
(1985)

Aldo Clementi (1925)

Studio per una Passacaglia (1993) per elettronica
Realizzazione informatica di Giovanni Còspito
(prima esecuzione assoluta)

Luca Francesconi (1956)

Spiritus (1992) per trombone e live electronics

Franco Donatoni (1927)

Concertino n. 2 (1993)
per cinque tastiere elettroniche
(Direttore *Luca Francesconi*)
(prima esecuzione assoluta)

Le composizioni in prima esecuzione assoluta
sono commissioni e produzioni di AGON,
Centro Studi Armando Gentilucci, Milano.

Bisogna aspettarsi che delle novità così grandi, trasformando completamente la tecnica delle arti, agiscano sulla stessa inventiva e arrivino forse a modificare meravigliosamente la nozione stessa di arte.

(Paul Valéry)

Il vocabolario della musica elettronica non nomina solo tecniche e strumenti nuovi, ma soprattutto funzioni nuove che quelle tecniche e quegli strumenti consentono. Ciò comporta il pensare ad uno strumento siffatto in maniera nuova, anche quando si integra con un organico classico. Termini come «tastiera elettronica», «Live Electronics», «campionamento» possono essere fraintesi e spesso lo sono, anche dagli stessi musicisti che con l'elettronica hanno un rapporto casuale. Non si deve pensare alla tastiera elettronica come (o non soltanto come) ad una tastiera di pianoforte o di sintetizzatore, quanto piuttosto alla tastiera molto sofisticata di un computer, sensibile al tocco, continuamente riprogrammabile, con in più anche la possibilità di potervi suonare come su un pianoforte. La completa programmabilità di ciascuno dei tasti permette di associare alla loro pressione (addirittura alla durata e alla qualità della loro pressione) funzioni differenti: un timbro (che può variare a seconda della forza con cui si preme il tasto, di come varia tale pressione e del tempo che si tiene premuto), una serie di suoni, un accordo, un punto di dislocazione spaziale, ma anche l'avvio di un programma, l'avanzamento di una diapositiva, la partenza di un video, la modifica dell'assetto di un sistema di luci...

Il compositore che scrive per queste tastiere dovrebbe tener conto di tali possibilità e del ventaglio di variabili che ne potrebbero conseguire, così come il fruitore deve riconsiderarli nel suo immaginario (non a caso gli studi di psicoacustica sono stati incentivati con il diffondersi della nuova musica elettronica).

Meno definito e più ambiguo il concetto di Live Electronics, se non altro perché il rapporto di sviluppo e l'interattività con lo strumento acustico può funzionare a livelli diversissimi: dalla semplice amplificazione-equalizzazione, alla spazializzazione, al filtraggio, al campionamento, alla trasformazione, alla riprocessazione del suono, alla sua ricomposizione sintetica.

Il campionamento, che tecnicamente consiste nella «fotografia» sonora di qualsiasi timbro e nella possibilità di trasformarlo e fonderlo con altri suoni, quindi di articolarne le altezze e gli altri parametri musicali su una tastiera (di eseguirlo, in una parola), addomestica alle esigenze musicali qualsiasi suono: il barrito di un elefante, un acuto della Callas, il rumore della pioggia... Di tutti questi suoni la conversione digitale cattura l'anima, la distende docile lungo gli anonimi tasti bianchi e neri, consentendone un nuovo utilizzo per il compositore.

Strumenti, questi, non più legati al virtuosismo di un solo esecutore, ma spesso al lavoro coordinato di un'équipe. Una nuova estetica (forse solo apparentemente nuova) che moltiplica le dimensioni percettive, e che richiede quindi all'ascoltatore livelli d'attenzione nuovi, e al compositore nuovi impegni estetici ed etici.

Michele Tadini (1964)

D'Après Hochetus (1992) per flauto e nastro magnetico a otto piste

«Hochetus» è quella forma dell'Ars Nova di contrappunto spezzato, con frequenti pause fra le parti, dal carattere vivace e leggero.

Ma non è il contrappunto, bensì il pensiero armonico a permeare tutta la partitura, pur distesa su una sola linea, e lo stesso contrappunto viene posto su un piano orizzontale per uno strumento come il flauto, pur conservando le sue qualità polifonico-armoniche (una sorta di «arpeggio di armonie», sostiene Tadini).

L'elettronica, su nastro, restituisce la verticalità delle intenzioni. Totalmente desunta dai suoni campionati della partitura per flauto, manipolati e soggetti a un processo di ridefinizione sintetica tramite il computer, segue la parte flautistica, con l'utilizzo di intere figure in tempo differito, costituendo una sorta di «super Live Electronics» d'intenzioni. La rielaborazione, per quanto trasformi radicalmente il suono originario, vuole mantenere un rapporto di riconoscibilità con lo strumento acustico.

[Michele Tadini, nato a Milano nel 1964, si è diplomato in chitarra con Ruggero Chiesa, in Nuova Didattica della composizione con Gorli e Manzoni e in Musica Elettronica con Sinigaglia. Ha studiato inoltre con Donatoni all'Accademia Chigiana ed ha ottenuto una borsa di studio al Conservatorio di Parigi. Ha scritto musiche per il teatro e la danza e collabora con AGON Acustica Informatica Musica. Nel 1990 gli sono state commissionate le musiche per il balletto *The Chinese Four Seasons* messo in scena a Londra presso il Centre Culturel Français. È stato ospite a Stoccolma (EMS), Bruxelles (Designer's week-end), Darmstadt - (Ferienkurse).]

Gabriele Manca (1957)

Conduites d'approche II (1993) per ottavino ed elettronica

Conduites d'approche comprende una serie di composizioni accomunate da un atteggiamento di fondo: la rinuncia alla «lingua», all'idea di comunicare con una sintassi codificata, con una coerente organizzazione formale.

Gabriele Manca pone la metafora dell'afasia, poiché non esistendo, oggi, una lingua musicale riconoscibile, sia dal punto di vista sintattico che semantico, il compositore inventa, di volta in volta, una lingua che, come accade per l'afasico, *costruisce una rappresentazione dei percorsi logici del linguaggio, ma non comunica!* Quello della musica è un linguaggio la cui inequivocabilità è «provvisoria», e comunque al di qua o al di là della comprensione.

Se un senso permane, secondo Manca, risiede nella strutturazione di quel percorso che costituisce la *forma della percezione*.

Conduites d'approche II è un brano che parte da un'estrema concisione di «vocaboli»: *un'estrema contrazione in un punto virtuale, uno spasmo a sua volta punto di partenza di una ricollocazione straniata nello spazio*, scrive Manca. I passaggi da uno status del suono al suo opposto sono repentini, dal grave all'acuto, dal pianissimo al fortissimo, da una luce vivida alla penombra, creando una sorta di *scansione ritmica del colore*, che l'elettronica contribuisce a rendere più evidente. Nella prima sezione la spazializzazione ed il riverbero consentono di ottenere due ambienti, due piani sonori distinti che si alternano, mentre nel finale i suoni sovracuti dell'ottavino danno origine ad «armonie», ispessimenti del suono dislocati nello spazio, che lo spazio squarciano in maniera violenta.

[Gabriele Manca, nato a Sassari nel 1957, ha studiato pianoforte con Canino e composizione con Manzoni. Ha partecipato a diverse rassegne di musica contemporanea fra le quali: Musica nel Nostro Tempo, Festival Pontino, Spazio Musica, Ars Musica di Bruxelles, Concertgebouw di Amsterdam, Ferienkurse di Darmstadt ecc. Nel 1985 è tra i vincitori del Concorso Neue Generation in Europa, organizzato da WDR di Colonia, Biennale di Venezia, Festival d'Automne di Parigi.]